

Московская государственная консерватория  
имени П. И. Чайковского  
Кафедра истории русской музыки

Т. Владышевская, О. Левашева,  
А. Кандинский

# ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ

Выпуск 1

Под общей редакцией Е. Сорокиной  
и А. Кандинского

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением  
высших учебных заведений Российской Федерации  
по образованию в области музыкального искусства  
в качестве учебника для студентов высших учебных заведений  
по специальности 070111 «Музыковедение»*



Москва • Музыка

**ББК 85.313(2)1**  
**И 90**

**История русской музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. 1.**  
И 90 Владышевская Т., Левашева О., Кандинский А. / Ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. — М.: Музыка, 2013. — 560 с., нот.

ISBN 978-5-7140-1159-7

Учебник по истории русской музыки, созданный взамен учебника для исполнительских факультетов музыкальных вузов под редакцией Н. В. Туманиной, вышедшего в 1957–1960 гг., написан с учетом новейших исследований в области музыкознания и специфики изучения курса истории русской музыки студентами различных специальностей.

Первый выпуск учебника посвящен периоду развития русской музыки от древнейших времен до творчества композиторов «Могучей кучки». В нем рассматривается творчество основоположника русской классической музыки Глинки, его современников: Верстовского, Алябьева, Варламова, Гурилева, а также Даргомыжского.

Предназначается для студентов музыкальных вузов.

**ББК 85.313(2)1**

ISBN 978-5-7140-1159-7

© Издательство «Музыка», 1999

© Издательство «Музыка», 2009

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Настоящий учебник истории русской музыки предназначен для исполнительских факультетов консерваторий. Авторы ставили своей задачей осветить процесс становления и развития отечественного музыкального искусства в его историко-социальной обусловленности и во взаимосвязях с различными явлениями общественной и культурной жизни.

За время, прошедшее после опубликования учебников и учебных пособий по истории русской музыки для студентов-музыковедов и студентов-исполнителей — Ю. В. Келдыша (т. 1—3. М., 1948—1954) и коллектива педагогов Московской консерватории под редакцией Н. В. Туманиной (т. 1—3. М., 1957—1960), — в советском музыкознании был накоплен большой исследовательский материал. Созданы новые монографии о русских композиторах конца XVIII — начала XIX века; труды, посвященные истории отдельных жанров и видов музицирования; источниковедческие работы. Особенно значительны научные достижения последних десятилетий в области изучения древнерусского музыкального искусства, искусства XVII столетия и так называемого «доглинкинского периода», охватывающего конец XVIII и первую треть XIX века.

Новые исследования и новое отношение к ряду явлений отечественной культуры вызвали необходимость существенно (а порой и кардинально) обновить освещение процесса становления и развития русского музыкального искусства. Эта цель осуществляется Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания в капитальном труде «История русской музыки» в десяти томах под редакцией Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой и А. И. Кандинского (вышли в свет тома 1—6. М., 1983—1990). В плане учебно-методическом и одновременно в научном аналогичная задача решается коллективом педагогов кафедры истории русской музыки Московской консерватории в учебнике для специальных музыковедческих курсов — «Истории русской музыки» под общей редакцией А. И. Кандинского (изданы три книги этого учебника: т. 1. М., 1972; т. 2, ч. 2—3. М., 1979, 1981). В настоящем учебнике, ставя перед собой ту же цель, авторы стремились учесть особенности преподавания истории музыки на исполнительских факультетах.

Опираясь на достижения отечественного музыкознания, создатели учебника в то же время широко привлекали архивный рукописный материал. Это прежде всего касается таких периодов истории русской музыки, которые до сих пор еще недостаточно исследованы.

При рассмотрении вопросов взаимосвязей музыки и литературы, театра, живописи и пластических искусств учитывались важнейшие труды, посвященные их изучению.

В периодизации истории отечественной музыкальной культуры авторы в основном следовали общим принципам, сложившимся в советской науке. В соответствии с этим первые семь глав образуют первый раздел данного учебника. В нем охвачен период от древнейших времен до конца XVII столетия. Здесь дается представление о древнеславянской мифологии и обрядности, не уничтоженных христианской культурой, а ассимилированных ею. Большое внимание уделяется вопросам связей народной и профессиональной музыки.

В учебнике показано, как, не выходя за рамки византийского канона, принятого в эпоху средневековья, древнерусские распевщики создали своеобразную музыкальную литературу, отразив в ней события и факты русской истории, запечатлев имена героев и духовных вождей. Этой малоосвещенной в музыкознании теме посвящена глава 6 — «Отражение русской истории в творчестве древнерусских распевщиков».

Среди наиболее принципиальных проблем истории русской музыки — проблема ее международных связей. В учебнике показывается, какое значение для развития отечественной культуры в древние времена имело влияние Византии, а впоследствии, начиная с XVI века, все более расширяющиеся связи с Западной Европой.

В главе 7 — «Русская музыкальная культура XVII века» — освещаются те процессы в развитии русского общества, которые отражали переход от эпохи средневековья к новому времени. Музыкальное искусство рассматривается здесь в общем русле с западноевропейской культурой как один из национальных вариантов стиля барокко.

Второй раздел (главы 8—9) посвящен русской музыкальной культуре XVIII столетия. Ломка старого феодального уклада, утрата политического господства церкви, освобождение от суровых догм средневекового религиозного аскетизма и окончательная победа нового светского мировоззрения обусловили огромные сдвиги во всех областях идеологии и культуры. Процесс развития музыкального искусства завершается формированием национальной композиторской школы, сложившейся в последней трети XVIII века.

К важнейшим проблемам, поставленным в этом разделе учебника, следует отнести проблему связей русской композиторской школы с западноевропейскими художественными направлениями, проблему активного освоения форм европейской музыки, а также вопросы преемственности с древнерусским музыкальным искусством и искусством XVII столетия. Специально рассматривается проблематика русского музыкального фольклора XVIII века, народной песни и ее отражения в профессиональной музыке.

Большое внимание уделено историческим обзорам жанров оперной, хоровой, камерной вокальной и инструментальной музыки. В кратких монографических очерках освещено творчество ведущих мастеров — Пашкевича, Фомина, Хандошкина, Березовского и Бортянского.

Истории русской музыкальной культуры первой половины XIX столетия посвящен третий раздел учебника (главы 10—14). Здесь рассказывается об основных художественных направлениях русского искусства в целом, особенностях музыкальной жизни, интенсивном развитии бытового музицирования. Обзор ведущих жанров музыкального творчества направляет внимание учащихся на процесс формирования русской классической музыкальной школы.

Завершающие главы содержат серию творческих портретов современников Глинки — Алябьева, Верстовского, Варламова, Гурилева — и две развернутые монографии о первых классиках русской музыки — Глинке и Даргомыжском. В этих главах рассматриваются принципы оперной драматургии и симфонизма крупных мастеров, освещаются проблемы их стиля и творческого метода.

Как в обзорных, так и в монографических главах учебника авторы стремились сконцентрировать внимание на узловых моментах музыкально-исторического процесса и выдвинуть на передний план собственно историческую проблематику.

Учебник подготовлен авторским коллективом кафедры истории русской музыки Московской государственной дважды ордена Ленина консерватории имени П. И. Чайковского. Главы 1—9 написаны Т. Ф. Владышевской, главы 10—13 — О. Е. Левашевой, глава 14 и Заключение — А. И. Кандинским, предисловие — Е. Г. Сорокиной.

# Древнерусская музыкальная культура



## Глава I

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН

#### Исторические свидетельства

Истоки русской музыки восходят к древнейшей культуре языческих славянских племен периода праславянского единства, когда южные, западные и восточные славяне представляли собой единую этническую группу. Восточнославянские племена (анты) явились той славянской ветвью, из которой к IX веку сформировалось государство под названием Киевская Русь. Племена восточных славян расселились на огромной территории преимущественно по берегам больших рек и их притоков. В Летописи<sup>1</sup> перечислены места их поселения: на берегах Среднего Днепра жили поляне, на Десне — северяне, на Припяти — древляне и дреговичи, на Соже — радимичи, на верховьях Днепра — кривичи, на Ильмень-озере — словене, на окраинах, на Западном Буге — волыняне, у Карпатских гор — хорваты, по Оке — вятичи. Как отмечает летописец, племена эти имели свои обычаи и законы отцов своих, предания и свой нрав.

Восточнославянские племена жили общинным родовым строем. Византийский писатель VI века Прокопий Кесарийский так описывает их жизнь, нравы и верования в труде «О войнах Юстиниана»: «Эти племена, славяне и анты, не управляются одним человеком, но издревле живут в народоправстве (демократии) и поэтому у них счастье и несчастье в жизни считается делом общим... Они считают, что один только бог, творец молний, является владыкой над всем, и ему приносят в жертву быков и совершают другие священные обряды... Они почитают и реки, и нимф, и всяких других демонов, при-

---

<sup>1</sup> См.: Повесть временных лет, т. 1. М.—Л., 1950, с. 11—12. «Повесть временных лет», или «Первоначальная летопись» была написана в Киево-Печерском монастыре Нестором-летописцем и игуменом Выдубецкого монастыря Сильвестром. Д. С. Лихачев называет эту Летопись энциклопедией русской жизни X—XI веков. В этом первом летописном произведении даны уникальные сведения об истории, языке, религии, народах, искусстве.

носят жертвы всем им и при помощи этих жертв производят и гадания»<sup>2</sup>.

Сведения о восточнославянской мифологии немногочисленны не только потому, что в дохристианский период эти племена не имели письменности, но и потому, что в последующее время христианизации Руси языческая мифология сознательно разрушалась. Тем не менее различные косвенные свидетельства о ней сохранились главным образом в фольклоре.

Немногочисленные, но важные сведения о жизни древних славян, их культуре и обрядах можно найти в летописях, словах, поучениях, житиях и описаниях иностранных путешественников. Много ценного открывают археологические раскопки, но особая роль принадлежит фольклору, народной коллективной памяти. В песенном фольклоре сохранились многие особенности музыкальной культуры Древней Руси, определившие своеобразие ее языка. Под их влиянием происходило развитие всей русской музыкальной культуры. Несмотря на естественный процесс эволюции и развития народного искусства, нельзя не отметить большой степени устойчивости традиций народной музыки.

Вся жизнь, культура и искусство древнейшего периода тесно связаны с мифологией, у славян чрезвычайно богатой и развитой. Чтобы ее верно понимать, необходимо соотносить многие явления древнейшего русского искусства, в том числе и музыкального, с мифологией. Особенности пантеона языческих богов и мифологические представления славян с трудом поддаются реконструкции. Однако их элементы обнаруживаются в фольклоре — песнях, сказках, играх и даже детских забавах и игрушках.

Леший, домовый, баба-яга — персонажи сказочного фольклора — потеряли свою прежнюю мифологическую значимость, сохранившись лишь в детском фольклоре, всегда более архаичном. В некоторых детских игрушках можно видеть остатки древних культовых предметов: прежние идолы стали куклами, болванчиками, изображение солнечной колесницы — детской каталкой, торжественные весенние обряды превратились в детские игры и песни наподобие «Бояре, а мы к вам пришли», «А мы просо сеяли».

Некоторые детские песни, по-видимому, восходят к древним языческим заклинаниям. Например, распространенная детская песенка «Дождик, дождик, пуще», очевидно, некогда имела отношение к заклинаниям и жертвоприношениям с целью вызывания дождя, то есть была связана с культом Перуна — высшим богом в пантеоне языческих богов<sup>3</sup>. Звукоряд этой песенки представляет собой

---

<sup>2</sup> Ни дер ле Л. Славянские древности. М., 1956, с. 270.

<sup>3</sup> Перун был главным божеством языческой Руси, богом князей и дружинников, божеством, олицетворяющим грозные силы природы, вызывающим страх и трепет. При скреплении договоров князь со своею дружиною присягали Перуну и Велесом. По всем областям расселения славян известны названия возвышенностей и гор, которые происходили от имени Перуна (например, Перынь под Новгородом). На возвышенностях ставили изваяния Перуна.

древнейший основной ангемитонный (бесполутоновый) звуко-  
ряд — трихорд в кварте, свойственный обрядовым народным пес-  
ням, исполняемым ранней весной:

1

Дождик, дождик, пу- ще, да- дим те- бе гу- щи,  
хле- ба кра-юш- ку, пи- ро- га гор-буш- ку.

Песенное искусство древнейшего периода было очень развитым, о чем свидетельствуют русские летописи и записи иностранных путешественников. Летописи, написанные уже после крещения Руси, эти языческие песни осуждают. В записи, сделанной в Летописи под 1113 годом, летописец хвалит полян, принявших крещение, и осуждает языческие обычаи древлян, которые живут в лесу «аки звери» и устраивают игрища между селами, пляски, «бесовские песни». Из описаний летописца видно, что в этом языческом обряде были танцы и песни, игры и хороводы. Арабский писатель VI века Якуб назвал славянские песни многозвучными и приятными для слуха: «Они насыщают мою душу», — писал он <sup>4</sup>.

## Мифология и обрядность

Мировоззрение древних славян было мифологическим, конкретные явления природы в нем связывались с божествами. Перун — бог неба, громовержец — противопоставлялся богу Велесу, или Волосу, по мифологии славян — покровителю скота. Мокошь была богиней ткачества и водной стихии <sup>5</sup>. Славяне поклонялись солнцу — Яриле, Дажь-богу, Сварогу, земле, воде <sup>6</sup>. Они почитали природу как одухотворенное начало. В их представлениях природа была наполнена духами добрыми и злыми, которых они умилостивля-

<sup>4</sup> Грубер Р. И. История музыкальной культуры, т. 2, ч. 2. М., 1959, с. 291.

<sup>5</sup> В Лаврентьевской летописи, в описании начала княжения Владимира перечисляются их имена по порядку: «И нача княжити Владимир в Киеве един, и постави кумиры на холму вне двора теремного — Перуна древяна, а главу его сребрену, а уст злат, и Хорса Дажь-бога и Стрибога и Смарьгла и Мокошь» (Полное собрание русских летописей, т. 1. Лаврентьевская летопись. М., 1962, с. 79). В житии князя Владимира говорится о том, как, крестившись, он велел всех древних идолов ввергнуть в реку: «а Волоса идола, его же именовашу яко скотия бога, повелел в Почаину реку вовреши».

<sup>6</sup> В древних памятниках сохранились сведения о водяных культах язычников, молитвах и жертвоприношениях у воды. Славяне считали воду стихией, из которой образовался мир, и поэтому поклонялись ей. По их представлению, водная стихия была населена различными божествами — морянами, водяными, русалками, берегинями — особыми женским водяными существами, что нашло отражение в русском фольклоре.



ли. Божествам, олицетворявшим силы природы, — воде, солнцу, земле, — приносились жертвы.

В языческий период у славян были распространены два вида посредников между народом и богами — жрецы, отправлявшие культ в святилищах, и волхвы, имевшие много других названий (ведуны, чародеи, маги, ворожеи и пр.). Последние играли у славян большую роль. Действуя без храмов, помпы и жертвоприношений, волхвы оказывали значительное влияние на верования народа, их жизнь. Основной удар христианская церковь в борьбе против язычества направляла против этой языческой магии, потому что языческих богов она уничтожила сразу. Волхования же и колдуны оставались, и церковь вела с ними упорную борьбу, которая часто оказывалась безрезультатной<sup>7</sup>.

Реконструировать эту древнюю славянскую культуру, появившуюся на самой низкой ступени ее развития, чрезвычайно сложно. Остаточные явления ее можно видеть, например, в заговорах. Почитая землю, славяне ей кланялись, называли ее «Мать сыра земля». Подобные выражения дошли до нас в народных песнях, сказках, заговорах. Славянские языческие обряды не получили у славян оформленности, характеризующей более развитую греческую мифологию. Славянская обрядность по сравнению с греческой имела более примитивный вид. Достаточно сказать, что славянский обряд предполагал даже человеческие жертвоприношения.

Обряды славян включали песни, ритуальные действия, «игрища», которые сохранялись в народе, потеряв свой первоначальный магический смысл. С культом предков связаны были древние славянские плачи, сопровождавшие тризны. В общественно-родовом быту славян этот культ играл важную роль, так как давно умерший родоначальник — Род или Рожаница считались покровителями своего потомства. Вера в загробную жизнь пронизывала весь культ славян и связывалась с верой во всяких духов, населявших природу: леших — лесных божеств, водяных и русалок — речных божеств. Души умерших, по их поверьям, населяли поля, леса и воды. Вся природа казалась древнему человеку одухотворенной и живой, с этим связан антропоморфизм — перенос человеческих качеств на различные явления природы. Человек вступал в общение с природой, хотел участвовать в тех переменах, которые совершались в ней, поэтому разные времена года сопровождалось различными обрядами. Так постепенно складывались календарно-обрядовые праздники, приуроченные к циклу земледельческих работ, сохранившиеся в песнях русского фольклора.

<sup>7</sup> К более низкому уровню относились божества, связанные с хозяйственными циклами и сезонными обрядами, а также боги, воплощавшие целостность замкнутых небольших коллективов: Род и Чур. К низшей мифологии принадлежали разные классы неиндивидуализированной (часто и неантропоморфной) нечисти, духов, животных, связанных со всем мифологическим пространством от дома до леса, болота и т. п.: домовые, лешие, водяные, русалки, вилы, лихорадки, мары, моры, кикиморы (см.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянская мифология. — Мифы народов мира: Энциклопедия, т. 2. М., 1982, с. 450—451).

<sup>8</sup> См.: Нидерле Л. Славянские древности, с. 290—292.

Смены времен года отмечались праздниками, связанными с календарем. Языческие календарные обряды с появлением христианства не исчезли, они преобразовались, соединившись с христианским культом в своеобразном двоеверии. Например, обычай рядиться и ходить на святках из дома в дом с веселыми песнями — колядками восходит к зимнему празднику Коляде, так встречали бога зимы — Коляду. Затем зиму провожали, а весну выкликали. Встреча весны (Красная горка) сопровождалась весенними праздниками, на масленицу пекли блины — символ солнца и весны, проводжали и сжигали соломенное чучело божества зимы. Прилет птиц отмечался в марте обрядовым печеньем, женщины пекли из теста жаворонков. В так называемую русальную неделю встречали лето. В это время заключались браки, пели песни в честь Лады и Леля — покровителей любви. Весной и летом совершали поминальные обряды, тризны: весенняя тризна — радуница и летняя — русалии, которые сопровождалась плачем об умерших. Проводы лета отмечались праздником в честь Купалы. Песни, пляски, игры, сопровождавшие эти обряды, сохранились в фольклоре спустя много времени после христианизации Руси. Многие языческие обряды, совмещаясь с новыми христианскими верованиями, образовывали своеобразные синкретические формы двоеверия. Например, праздник Коляды был приурочен к рождественским святкам, проводы зимы (масленица) — к неделе сырной, Красная горка и радуница — к Пасхе, семик или русалии — к Троице, Купала — к Иванову дню (Иван Купала). Отправление обрядов сопровождалось пением песен, большая часть которых сохранилась в народной памяти на долгие годы. В модифицированном виде они дожили до наших дней.

В изучении русской культуры древнейшего периода огромное значение имеют фольклорные экспедиции. Многие виды песен, которые записывают сейчас в фольклорных экспедициях, восходят к культуре языческой Руси. Несмотря на естественный процесс эволюции, фольклор отличается принципиальной консервативностью. Сравнение древних календарных песен у разных славянских народов приводит к выводу о существовании у них общей музыкальной основы, архетипов, восходящих ко времени праславянского единства. Напевы традиционных крестьянских песен, в первую очередь тех, которые принадлежат к календарным обрядовым или трудовым и исполняются коллективно, представляют надежный материал для исследования далекого прошлого музыкальной культуры человечества. Как считают многие исследователи, в этом отношении он не только равноценен археологическому и лингвистическому материалу, но и, по-видимому, превосходит его исторической достоверностью<sup>9</sup>.

Сравнение календарных песен, записанных в разных областях России, Украины, Белоруссии, у южных и западных славян, позволило выявить общие архетипы, закономерности их построения, ладовой организации, особенности мелодико-ритмических формул.

<sup>9</sup> См.: Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971, с. 110, 14.

Ладовое строение, ритмические и мелодические особенности обрядовых песен характеризуются чаще всего бесполутоновым звукорядом (трех-, четырехступенным) в диапазоне квинты либо кварты, иногда сексты. Обрядовые песни, исполняемые одногласно, отличаются ритмическим многообразием, заключительные устои в них переносятся на разные ступени. Как отмечает Ф. А. Рубцов, связь обрядовых песен с языческим ритуалом придавала им функцию магическую, заклинательную (вызывание дождя, плодородия). Поэтому обрядовые песни нередко носят характер закличек и основываются на простых и кратких, но ярких выразительных мелодико-ритмических формулах типа заклинательных возгласов, основанных нередко на повторяющихся квартовых попевах. Каждый обряд обладал своими песнями с характерными напевами-формулами<sup>10</sup>, но в любом из них — в призывных, восклицательных песнях календарного цикла, надрывных плачах, в торжественных, величественных свадебных песнях обычно скромными средствами достигается огромная сила выразительности. При этом, как показал Рубцов, древнейшие русские обрядовые песни обладали особыми звукорядами, свойственными определенному времени года и обряду. Напев или звукоряд закреплялся в обрядовых песнях не за определенным по содержанию текстом, а за песнями определенного назначения и времени года. Выделяются звукоряды майских, летних, зимних песен<sup>11</sup>.

Так, древние русальские песни «Ты не радуйся, дубник-кленник» и «Ну-ка, кумушка, мы покумимся» основаны на звукоряде летних обрядовых песен в диапазоне сексты с типичной для обрядовых песен квартовой попевкой призывного характера:

СЕМИЦКАЯ  
(Ярославская обл.)

2а Не спеша

Зап. Н. Бачинской

1. Ты не ра-дуй-ся, дуб-ник - клен-ник, не к тебе мы и-дём,  
не те-бе не-сём по я-ич-ку-то, по крас-нень-ко-му.

2. Уж ты ра-дуй-ся, бе-рё-зонь-ка, уж ты радуй-ся, куд-ря-ва-я,  
мы к тебе и-дём, мы к тебе не-сём по я-ич-ку-то, по крас-нень-ко-му.

<sup>10</sup> См.: Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен.— Статьи по музыкальному фольклору. Л.— М., 1973, с. 27—33.

<sup>11</sup> См.: Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору, с. 24—43. Систематизируя звукоряды календарных и семейно-обрядовых песен Белоруссии и Смоленщины, Рубцов выделяет четыре типа звукорядов: трихорды в кварте и в квинте и тетрахорды в квинте и сексте.

НУ-КА, КУМУШКА  
(Смоленская обл.)

Р. Корсаков

26 Не спеша

Ну-ка, ку-муш-ка, мы по-ку-мим-ся, ай, лю-  
-ли, лю-ли мы по-ку-мим-ся.

Интересен отраженный в них древний обычай кумовления, происходивший во время русалий, для которого девушки плели венки, приносили красные яички, целовались.

Русальные или семицкие песни сопровождалась обрядом березы, завиванием венков<sup>12</sup>.

Купальская песня «Ой, рано на Ивана», построенная на мотиве-возгласе, связана с летним праздником Купалы<sup>13</sup>, приуроченным к летнему солнцестоянию (24 июня), и началом жатвы. Звукоряд этой песни — тетрахорд в квинте — типичен для обрядовых летних («петровских») и лирических песен. Интересна форма строф песни — возглас вступления повторяется в заключении каждой строфы:

КУПАЛЬСКАЯ  
(Красноярский край)

3 Не спеша

Зап. Е. Мейен

Ой, ра-но на И-ва-на... да кто ней-дет на у-ли-цу...  
Ой, ра-но на И-ва-на! Ой, ра-но на И-ва-на...  
не-хай лежитко,ло-до-ю! Ой,ра-но на И-ва-на!

<sup>12</sup> Основываясь на многочисленных фольклорных источниках, исследователям удалось отчасти реконструировать обряд русалий, согласно которому в русальную неделю (следующую за Троицей) русалки выходят из воды, бегают по полям, качаются на деревьях, могут защекотать встречных до смерти или увлечь в воду. Особенно опасны русалки в четверг перед троицной неделей — в семик — русальчин велик день. «Всю троицкую неделю пели русальные песни, в воскресенье (русальное заговенье) изгоняли, „проводжали“ русалку (или весну). Русалку обычно изображала девушка, которой распускали волосы, надевали венок и с песнями проводжали в рожь. Вытalkingая ее в рожь, с криками разбегались, а русалка их догоняла» (Иванов В. В. Русалки. — Мифы народов мира, т. 2, с. 390).

<sup>13</sup> Купало — бог земных плодов, праздник которого отмечался в начале жатвы. Ему приносили жертвы возле озер и различных источников. На праздник Купалы возле воды собирались девушки и парни, раскладывали костры, прыгали через них, пели песни, жгли березовую кору. Девушки плели венки, пускали их на воду. Прыганье через огонь, купание на заре, хороводы вокруг костров в древнем культе имели особый магический смысл и функцию ритуального очищения.

Во время весенних и летних календарных обрядов водили хороводы (танки). Многие из них сохранились по сей день. Такими хороводными песнями, как «А мы просо сеяли», в деревнях ежегодно открывали весенние гулянья. Утратив свое первоначальное значение хозяйственно-магического торжественного обряда, они превратились в веселую песню.

Арабский писатель первой половины X века Ибн Даста в своей «Книге драгоценных сокровищ» описывает жизнь славян и ритуал, связанный с посевом проса: «В самом начале границы славян находится город по имени Куяб (Киев)... Все они идолопоклонники. Более всего они сеют просо. Во время посева берут они просеянные зерна в ковше, поднимают их к небу и говорят: "Господи, ты, который снабжал нас пищей (до сих пор), снабди и теперь нас ею в изобилии..."»<sup>14</sup>. Этот обряд, по-видимому, сопровождался пением песен. Древняя хороводная песня «А мы просо сеяли», очевидно, входила в этот ритуал. Она пелась двумя полухориями по две фразы каждым:

**А МЫ ПРОСО СЕЯЛИ**

Балакирев

А мы зем - лю на - ня - ли, на - ня - ли,  
ой, дид - ла - до! На - ня - ли, на - ня - ли.

К наиболее древним обрядовым песням относятся колядки, исполняемые во время зимнего солнцестояния (24 декабря) — праздника Коляды или Овсена. К этому празднику рождения нового солнечного года был приурочен христианский праздник Рождества. Сохранившийся поныне обычай колядовать восходит к древним языческим обрядам, связанным с аграрно-магическими действиями: гаданием, предсказанием приплода, посыпанием зерном, ряженьем, пожеланиями урожая в новом году и достатка<sup>15</sup>. Обряд колядования включал величания хозяину дома, его семье. Такие колядки пели с припевом «Святый вечер».

Довольно часто встречается другой припев — «коляда», «колиодка» или «коляда-маляда» — с таким припевом исполнялась одна из древнейших колядок, отражающая древний языческий ритуал, «За рекой огонь горит»:

<sup>14</sup> Цит. по кн.: Ф и н д е й з е н Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века, т. I. Л., 1928, с. 22.

<sup>15</sup> Праздник Коляды представлял собой обряд древнего жертвоприношения, который включал также сбор различных приношений для общей жертвы рождающемуся солнцу, о чем свидетельствуют остатки этого ритуала в отдельных местностях.

**КОЛЯДКА**  
(б. Саратовская губ.)

Р.-Корсаков

5 Оживленно

А! За ре-кой о-гонь го-рит, на ска-мье дев-ка си-дит,  
ка- лё- да, ма - лё- да!

Самый полный вариант текста этой песни был записан в 30-е годы XIX века:

За рекою, за быстрою,  
Ой, колиодка! Ой, колиодка!  
Леса стоят дремучие.  
Во тех лесах огни горят,  
Огни горят великие,  
Вокруг огней скамьи стоят,  
Скамьи стоят дубовые,  
На тех скамьях добры молодцы,  
Добры молодцы, красны девицы,  
Поют песни колиодушки.  
Ой, колиодка! Ой, колиодка!  
В середине их старик сидит,  
Он точит свой булатный нож.  
Котел кипит горячий,  
Возле котла козел стоит;  
Хотят козла зарезати.

Несомненно, в тексте этой колядки сохранились воспоминания о древнем обряде; по-видимому, здесь идет речь о языческом жертвоприношении, которое сопровождается обрядовой культовой песней с упоминанием Коляды (колиодка) <sup>16</sup>.

Поскольку некоторые языческие божества и обряды были поставлены в параллель христианским святым (Перун — Илья, Велес (Волос) — Власий, Ярило — Юрий — Георгий), то не исключено, что музыкальная основа подобных культовых языческих песен повлияла в дальнейшем на русский ранний христианский культовый мелос. В частности, колядка «За рекой огонь горит» (см. пример 5) интонационно близка к простейшим видам церковного пения Древней Руси.

Колядки признаются одним из самых архаичных русских песенных жанров. В. Л. Гошовский, произведший сравнительный анализ колядок всех славянских народов, обнаружил между ними структурное сходство <sup>17</sup>, что может служить свидетельством общности музыкального языка славян в эпоху праславянского единства.

Широко на Руси праздновали встречу весны и масленицу. Распространенным было убеждение, что если не потешить на широкую масленицу, жить в горькой беде, по русской пословице — «Хоть

<sup>16</sup> См.: Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России..., т. 1, с. 35—37.

<sup>17</sup> Гошовский В. У истоков народной музыки славян, с. 139.

с себя заложить, а масленицу проводить»<sup>18</sup>. В обрядовой песне, исполнявшейся на масленицу, «Масленая полизуха» упоминаются катания с ледяных гор, поливание их сыром и маслом в знак благоденствия:

**МАСЛЕНАЯ ПОЛИЗУХА**  
(Смоленская обл.)

Зап. В. Харькова

6 Живо

Ма. сле. на. я по. ли. зу. ха, ой, по. ли. зу. ха, лю. ли, по. ли. зу. ха!

### Семейно-бытовые песни

Песня глубоко проникала в жизнь человека, сопровождая всю деятельность человека от рождения до смерти. Праздники, труд, события личной жизни человека — всюду присутствовала песня, заполняя труд и досуг, охватывая разные эмоциональные сферы. Поэтому семейно-бытовые песни представляют очень многочисленную группу: это свадебные песни, плачи, колыбельные, детские.

Наибольшим своеобразием среди жанров русского фольклора отличаются плачи. Они были неотъемлемой частью таких семейных обрядов, как похороны, свадьбы, в древности существовали и коллективные воинские плачи. На Руси даже была специальная профессия плакальщиц, которых нанимали для оплакивания. Плач входил в церемониальный обряд поминовения умерших. «Церемониален плач Ярославны. Она плачет открыто, при всех, на самом высоком месте своего Путивля — на городских забралах, откуда открывается простор Посеймья»<sup>19</sup>: «Ярославна чуть свет плачет в Путивле на стене кремля причитая: "Светлое и тресветлое Солнце! Всем ты тепло и пригоже! Зачем ты, господин мой, простер горячие свои лучи на воинов лады; в поле безводном жаждою им луки согнул, тоскою колчаны замкнул?"»<sup>20</sup>.

Многие образцы плачей по своей поэтичности, удивительной эмоциональной глубине и законченности могут быть признаны подлинными шедеврами народного творчества. Плачевые напевы, как правило, ограничены диапазоном малой терции, реже диапазон расширяется до кварты. Отталкиваясь от реального звучания плача, музыкальные интонации имитируют его характер. Некоторые похоронные плачи основываются на интонациях опевания одного центрального тона вспомогательными звуками, в пределах терции.

<sup>18</sup> Обряд проведения масленицы хорошо сохранился в фольклоре XIX века. Этот обрядовый цикл составляли встреча масленицы, зажигание костров, проводы или похороны масленицы, катание с ледяных гор и на лошадях, праздничная трапеза — блины (в знак поминовения усопших родителей) (см.: Соколова В. К. Весенне-летние календарные обряды русских, украинцев и белорусов. М., 1979, с. 13).

<sup>19</sup> Лихачев Д. С. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978.

<sup>20</sup> Слово о полку Игореве. Пер. В. И. Стеллецкого. Л., 1967.

Мелодическая основа других похоронных плачей образуется из сплетения нескольких попевок. Характерной особенностью является их прерывистость: строфы причитаний, имитируя плач, нередко заканчиваются глиссандированием, словообрывами и глубокими паузами на концах фраз, последние слова часто проговариваются:

7а

Ох и ти как и то- ш (и)-нё- хонь-  
-ко! Ай, как за-ка-ти-ло-ся со- лнь-шко.

7б

Ты, же, лви, на-я, солнце кра(сное), на ко-го ты ме-ня о-ста... (вила)

Древнейшей частью складывавшегося постепенно свадебного обряда был плач невесты, оплакивавшей разлуку с привольной жизнью в родном доме, с девичеством.

Свадебные плачи особенно разнообразны. Среди них встречаются плачи повествовательного и лирического характера. Свадебный плач, записанный Н. М. Бачинской в Ярославской области<sup>21</sup>, напоминает лирическую песню. Особую экспрессивность ему придают прерывистость мелодии, широкие ходы на квинту и краткость плачущих интонаций, в которых последнее слово каждой строки «разрывается» всхлипыванием невесты:

8 Не спеша

1. Ой, не бе-ри- ко, ро- ди-мый тя- тень-ка.  
2. Ой, со сто-ла ста-кан зе-ле-на ви-на.  
3. Ой, не про-пи-вай- ко, ро- ди-мый тя- тень-ка..  
4. Ой, спо-ми-нё, ког- да мо-ло-дё- шень-ку.

<sup>21</sup> См.: Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. М., 1974, с. 80.



Музыкальная культура восточных славян не ограничивалась песенным творчеством. Наряду с ним была распространена и инструментальная музыка, струнная и духовая, о чем будет подробнее сказано далее. Одним из наиболее распространенных инструментов в Древней Руси были гусли. Византийские историки сообщают о трех славянских музыкантах VI века, которые были захвачены в плен по пути в Хазарию. Эти музыканты оказались послами; в руках у них был струнный инструмент, который греки называли кифарой. Ю. В. Келдыш не без основания полагает, что этот факт свидетельствует не только о почетном и привилегированном положении древнеславянских музыкантов, но и о том, что музыкантам доверялось выполнять ответственные дипломатические поручения. «Подобное совмещение функций,— пишет он,— было широко распространено в средние века на западе Европы. В роли послов и парламентариев часто выступали кельтские барды, которые пользовались личной неприкосновенностью и могли свободно входить во вражеский лагерь. В феодальной Руси этот обычай сохранился и позже»<sup>22</sup>.

О музыкальной одаренности славян нередко говорят древние историки, а сохранившийся фольклор свидетельствует о богатейшей русской песенной культуре, ее жанровом разнообразии, своеобразии интонационного строя, послужившего прекрасной основой для развития нового музыкального искусства в период формирования музыкальной культуры Киевской Руси.

Расцвет русской культуры периода Киевской Руси был подготовлен всем предшествующим развитием восточнославянской культуры. Оригинальная, богатая песенная культура восточных славян оказывала постоянное воздействие на светскую народную и церковную музыку последующих времен, на профессиональное творчество русских композиторов.

## Глава 2

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА КИЕВСКОЙ РУСИ

Объединение восточнославянских племен привело к образованию мощного государства со столицей в Киеве, по своим размерам и значению занимавшего одно из первых мест в Европе. «Есть что-то изумительное и загадочное в том процессе, который привел к созданию Древнерусского государства со столицей в Киеве. Восточные славяне точно внезапно выходят на арену мировой истории и создают великое и могущественное государство»<sup>1</sup>.

---

<sup>22</sup> История русской музыки, вып. 1/О. Е. Левашева, Ю. В. Келдыш, А. И. Кандинский. Под ред. А. И. Кандинского. М., 1980, с. 12.

<sup>1</sup> Тихомиров М. Н. Русская культура X—XVIII веков. М., 1968, с. 187.

Становление Киевской Руси относится к IX веку, а уже в X—XI веках Киевская Русь превращается в могущественное и обширное государство<sup>2</sup>. Выгодное географическое положение Киева на Днепре, на южной точке великого водного пути «из варяг в греки», соединившего Киев с Северо-Западной и Юго-Восточной Европой, хороший климат, плодородная почва и близость к Византии сделали эту область первой сценой русской истории, а самый город Киев — важнейшим экономическим и культурным центром восточных славян. Другим центром культуры Киевского государства на севере был Новгород. Он также обладал своеобразными традициями, яркой, полнокровной культурой, о чем будет сказано далее.

Киевская Русь была колыбелью трех братских народов — русских, украинцев и белорусов, в ту пору бывших единым народом с общим языком, литературой, музыкой.

Рубеж X—XI веков — это особый период в истории Русского государства, который характеризуется быстрым развитием искусства во всех его направлениях. Этот стремительный взлет связан не только с процессом формирования единого государства, но и с расширением связей молодого Русского государства со странами Востока, главным образом Византией, и с Западом.

Киевская Русь на рубеже X—XI веков вступает в новую стадию развития. Неизбежным становится активное влияние зрелой византийской, греческой культуры. Византия в X веке переживает свой высокий подъем. Она оказывает сильное воздействие на молодую, расцветающую культуру Киевской Руси.

Принятие христианства Владимиром и крещение Киева в 988 году (так же, как крещение Ольги в 955 году) имело большое политическое значение. Оно явилось свидетельством византийско-русских государственных контактов и новой культурной ориентации русского народа. Благодаря этому Киевская Русь приняла новую систему ценностей, свойственную византийскому миру.

Византийская культура была, по выражению Д. С. Лихачева, «трансплантирована», то есть целиком пересажена на русскую почву вместе с христианством по византийскому обряду. Под воздействием Византии с конца X века начинается христианизация Руси. Это был постепенный процесс, принесший огромные изменения в развитие всего искусства, в частности музыки. И хотя дата официального принятия христианства связывается с крещением жителей Киева в 988 году, фактически христианизация Русской земли началась намного раньше и продолжалась несколько столетий. Уже при Игоре в середине X века в Киеве существовала христианская община, объединявшаяся вокруг церкви св. Ильи на Подоле. А поскольку имелась церковь, то в ней были и необходимые для бого-

<sup>2</sup> Киевская Русь была собрана Олегом (879—912), создавшим из разобщенных городов и племен большое и сильное государство. Он вывел славян из подчинения хазарам, установил торговые отношения с Византией. Эти контакты с Византией, начавшиеся набегами Олега и Игоря, прошли множество фаз, прежде чем оформились в прочную экономическую и культурную связь, преемственность которой много столетий сказывалась на русской государственности.

служения музыкальные певческие книги и церковное пение. В церкви Ильи-пророка часть дружинников Игоря в 945 году приносила клятву на договор с греками. Киев для всех прочих областей еще долгое время сохранял роль миссионерского центра. Бывали случаи, когда проповедь христианства встречала сопротивление народа, предводительствуемого волхвами. В первоначальной летописи под 1071 годом сохранился рассказ о борьбе Глеба с языческим волхвом; при этом князь и его дружина противостояли народу, «сташа у епископа, а людье вси идоша за волхва»<sup>3</sup>.

«Византийское христианство не просто „повлияло“ на религиозную жизнь русских, оно было перенесено на Русь. Оно не изменило, не преобразовало язычество — оно его заменило и в конечном счете уничтожило как институт»<sup>4</sup>. Следствием этого явилось надолго укоренившееся в народе двоеверие — сочетание нового христианского мировоззрения с древними народными верованиями, идущими из глубин языческой Руси.

Не только Византия оказала влияние на Киевскую Русь X века. Влияние на русскую культуру оказывали и западные страны, особенно в Новгороде<sup>5</sup>.

Наряду с византийским культом княжеская элита — подданные, дружина — усваивает византийскую светскую культуру, ее придворные обычаи, что приводит к выделению особой новой светской культуры эллинизированного типа. Благодаря этому меняется характер княжеской власти и самый княжеский двор и его быт. Если при Святославе образ жизни великокняжеского двора был простым и строгим, то при Владимире дворцовая роскошь, размах монументального строительства, богатство и блеск церковного убранства уже претендовали если не на первенство, то, по крайней мере, на сравнение с византийским великолепием.

Искусство Киевской Руси связано с постижением высоких образцов византийского канона, послужившего отправной точкой в развитии древнерусского профессионального искусства. Образцы византийской музыки, иконописи, архитектуры легли в основу творчества русских мастеров, которые вместе с тем не просто копи-

---

<sup>3</sup> Повесть временных лет, т. 1, с. 120.

<sup>4</sup> Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1979, с. 20.

<sup>5</sup> На оживленном торговом пути «из варяг в греки» двигались между Скандинавией и Византией торговые люди разных национальностей. Другие торговые пути вели на Запад через чехов и моравов (крестившихся в середине IX века) и поляков (крестившихся около 966 года), также принадлежавших к латинской сфере влияния. При этом западные и северные страны находились в сфере влияния католицизма, культура которого начинает активно воздействовать на местные национальные культуры с момента их христианизации. Скандинавия приблизительно в конце X века принимает христианство латинского обряда. Вполне вероятно, что западные порядки христианского культа были знакомы в Киевской Руси, особенно в Новгороде, поскольку известно, что в первоначальную христианскую общину в Киеве входило много варягов. Варягами по происхождению были, например, первые русские мученики Федор Варяг и его сын Иоанн, убитые в Киеве в 983 году. До 1054 года, до раскола христианства на восточный и западный мир, причин чуждаться западных христианских порядков не существовало. Рим и восточные патриархи находились еще в общении.

ровали оригинал, а творчески его перерабатывали. Приглашенные из Византии живописцы, зодчие, музыканты обучали русских зодчеству, знакомили их с техникой мозаики, фрески, иконописи, музыкальной письменности и пения.

Зодчие Древней Руси хорошо знали физические свойства музыкального звука, о чем красноречиво говорит превосходная акустика древних храмов. Не меньше славилось на Руси и искусство литья колоколов, их мелодичный и плавный звон мог распространяться на десятки километров. Такого искусства не знали ни Византия, ни южнославянские страны.

Слава Киева — одного из самых богатых и больших городов Европы XI—XII веков — отвечала значению этого города — «матери городов», столицы огромной и сильной державы. С великокняжеской династией считали выгодным породниться владыки многих государств, непосредственно даже не граничивших с Киевской Русью.

В центре Киева сооружается большой храм — Десятинная церковь, где пели два хора. Естественно предположить, что этот огромный храм, так же как и другие подобные ему церкви Киева, Новгорода, Чернигова, должен был иметь обученных певцов, пение которых соответствовало бы его величественной монументальной архитектуре. Все это привело к необходимости обучать певцов, расширять книжное дело, обзаводиться книгами (в то время рукописными), по которым можно было бы научиться пению.

## Начало русского просвещения

Первые русские летописи упоминают о заботе Владимира о просвещении, об устройстве школ. В Первоначальной летописи говорится о доместиковом дворе, расположенном в Киеве возле Десятинной церкви. Доместиками в Византии, а потом и на Руси называли мастеров пения, совмещавших обязанности певца-солиста, дирижера хора и учителя пения. Доместики обучали пению, чтению. Упомянутый летописцем «доместиков двор» и был, по-видимому, одной из первых певческих школ на Руси.

Важнейшим событием культуры Киевской Руси было появление письменности, а вместе с тем и музыкальной письменности. В основу русского алфавита лег греческий алфавит, так же как греческие знаки невменного музыкального письма послужили основой средневековой русской музыкальной письменности.

Развитию письменности, образования и книжного дела немало способствовали князья Владимир и Ярослав, ставшие первыми русскими просветителями. Летопись сообщает об устройении Владимиром «учения книжного», то есть школьного образования, а также говорит о книгах, розданных им «на ученье». Это церковно-славянские книги.

«С крещением Руси связана целенаправленная деятельность по введению церковно-славянского языка как языка христианской

культуры. Летопись непосредственно связывает христианизацию Руси и начало там книжного учения. Сразу же после известия о крещении киевлян в Днепре Повесть временных лет сообщает, что Владимир „нача поимати у нарочитые чади дети и даяти нача на учење книжное“. Это событие можно считать поистине эпохальным для истории литературного языка, поскольку начало школьного учения и знаменует собственно начало литературного языка»<sup>6</sup>.

Организованные Владимиром школы ориентировались на византийскую образованность. Греческая ученость выступала на Руси как средство приобретения книжной мудрости. В систему образования этих школ входило овладение церковно-певческим искусством.

Деятельность, начатая Владимиром по организации школ, была продолжена Ярославом Мудрым (1019—1054), прославившимся своей любовью к учению книжному. В сооруженном им в Киеве Софийском соборе была основана библиотека, где хранили, переписывали и переводили книги. Летописец повествует о просветительской деятельности Ярослава Мудрого, который сам переписывал книги и собрал их в библиотеке Софийского собора.

Стремление к знанию, просвещению — одно из важных качеств культуры Киевской Руси. Первый русский летописец восклицает: «Великая ведь бывает польза от учения книжного; книги наставляют и научают нас...» Деятельность Владимира и Ярослава — первых русских просветителей — летописец сравнивает с тяжелым трудом земледельца: «Владимир вспахал и размягчил почву, а Ярослав засеял книжными знаниями».

Прогрессивную роль в то время выполняли многие монастыри, оказывая большую помощь в просвещении, книжном и певческом деле. В них образовывались училища, в которых обучали чтению, пению, находились скриптории, где переписывали книги. Первым русским монастырем был Киево-Печерский монастырь, основанный Антонием и Феодосием Печерским в 1055 году. В этом монастыре была написана первая русская летопись<sup>7</sup>.

Феодосий Печерский как основатель этого крупного монастыря имел непосредственное отношение к устройству церковного пения. В его поучениях неоднократно говорится о характере пения, «добролепном», слаженном, «добродинном». Церковное пение под руководством «старейшего», по словам Феодосия, должно напоминать пение ангелов — «ангелогласное» пение. В свой монастырь он ввел Студийский устав богослужения, соответствующий уставу Студийского константинопольского монастыря, который затем распространился на всей Руси и просуществовал вплоть до конца XV века.

---

<sup>6</sup> Успенский Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. Доклад на IX Международном съезде славистов. М., 1983, с. 13.

<sup>7</sup> Повесть временных лет (см. сноску на с. 6).

Важным проявлением культурных интересов молодого государства стала зарождавшаяся отечественная литература.

Первые века литературы на Руси рассматриваются как века собственно древнерусской литературы XI — XIII столетий, относительно ее единства. Главными центрами ее развития стали два города — Киев на юге и Новгород на севере. Как отмечает Д. С. Лихачев, «независимо от того, где создавались произведения — в Новгороде, Киеве, Ростове, Владимире-Волынском, Галиче или Турове, они распространялись по всей восточнославянской территории и включались в единую литературу»<sup>8</sup>.

На произведениях литературы этого времени лежит печать монументальности стиля. Литература становится уже достаточно разнообразной, особенно летописи, в которых описываются и различные события, и факты истории Русского государства, а иногда излагаются важные сведения, касающиеся искусства.

Широкое распространение получает поучительная, назидательная и богословская литература — «Поучение», «Слово», например «Поучение Владимира Мономаха» (конец XI — начало XII века). Любимым чтением средневековых читателей были жития — Четьи-Миней. Первым русским сочинением этого жанра было житие князей Бориса и Глеба, положившее начало самостоятельному русскому творчеству. С памятью этих русских князей, погибших от руки их властолюбивого брата Святополка, связывалась идея патристического единства Русского государства. В память о Борисе и Глебе были написаны первые русские музыкальные произведения — кондак, стихиры, канон, сохранившиеся в рукописях от XII века, литературные произведения — житие, летописная повесть, создавались церкви и иконы.

Огромное значение для формирования и развития русской культуры имела переводная литература с греческого языка<sup>9</sup>. Быстрому распространению переводных греческих, и в частности певческих, книг способствовала предварительная работа по переводам книг южнославянских переводчиков — болгар, македонцев — носителей славянского языка. Русские служебные и певческие книги этого времени, написанные церковно-славянским языком, почти не отличаются от южнославянских. Это первое южнославянское влияние на Руси способствовало быстрому освоению византийских культурных традиций.

Недавние разыскания историков позволили установить, что в XI — XIII веках в обращении на территории Руси находилось около 140 тысяч книг, несколько сот наименований<sup>10</sup>. Показатель, сви-

<sup>8</sup> История древнерусской литературы/Под ред. Д. С. Лихачева. Л., 1980, с. 14.

<sup>9</sup> Начиная с времен Ярослава Мудрого, собравшего множество писцов и переводчиков, которые «перекладаше от грек на словенское писмо», на Руси переводится большой круг греческой литературы. Интерес русских людей вызывает не только богословская литература, но и произведения исторические, естественнонаучные, повествовательные, словом — вся та литература, которая составляет круг византийской образованности. Русская литература Киевского периода формируется, ориентируясь на Византию.

<sup>10</sup> См.: Сапунов Б. В. Книга в России в XI—XIII вв. Л., 1976, с. 14.

детельствующий о весьма высоком по тем временам уровне грамотности в государстве, чье население, как полагают, не превышало 7 миллионов человек. Среди этих книг большой процент приходился на музыкально-певческие книги. С течением времени на Руси увеличивалось количество певческих книг и число людей, владевших музыкальной грамотой.

Каждое поколение вносило нечто свое, новое; в древнерусских рукописях отразились путь развития русского профессионального певческого искусства и вся история русской средневековой музыки, ее распевов, нотаций, творчество средневековых композиторов-распевщиков. Русская музыкальная медиевистика (от латинского *medius* — средний) — наука о русском музыкальном искусстве средневековья — опирается на исследование этих рукописей.

Древние музыкальные рукописи, сохранившиеся начиная от рубежа XI — XII веков, красочно свидетельствуют об истории русской музыки эпохи средневековья<sup>11</sup>. Эти рукописи дают прочный фундамент истории русской музыки древнего периода. Однако работа с ними вызывает немало трудностей, поскольку большинство из них не датировано, не имеет указаний на место создания рукописи и не расшифровано. Особенно сложна в этом отношении работа с наиболее древними рукописями, которые не поддаются расшифровке. Эти задачи по атрибуции рукописей, их расшифровке стоят перед одной из исторических дисциплин, называемой палеографией (от греческих слов «палайос» — древний и «графо» — пишу), которая занимается исследованием памятников древней музыкальной письменности.

## Народное и церковное искусство Древней Руси

### *Двойственный характер музыкальной культуры средневековья*

С конца X века вследствие христианизации русская культура претерпевает большие изменения. Появляется новая культура византийского происхождения. Русская культура как бы раздваивается. Эта двойственность, образованная в результате соединения христианской с исконной языческой восточнославянской культурой, отражается во всем: в языке, литературе, музыке, изобразительном искусстве, мифологии и обрядности<sup>12</sup>. Наряду с разговорным

<sup>11</sup> Судьба к древним книгам часто была немилостива, многие из них сгорели, обтрепались или просто были уничтожены в пылу полемики, в жаркой идеологической борьбе (например, со старообрядцами); все же уцелело значительное количество певческих рукописей.

<sup>12</sup> В литературе эта двойственность проявлялась противостоянием жанров высокой литературы — житий, поучений, слов — литературному фольклору — сказкам. Их разнит и язык: церковно-славянский склад словесности связан с книжным письмом, высокими жанрами литературы, текстами духовного содержания; простой разговорный бытовой русский язык — с фольклорными текстами.

русским языком появляется церковно-славянский книжный язык.

Аналогичное явление наблюдается и в музыкальной культуре. Начиная с Киевского периода и в течение всего средневековья одновременно сосуществовали две музыкальные культуры разного назначения, обладавшие различными средствами художественной выразительности, — народная и церковная: песни и песнопения.

Эти две области музыкальной культуры Древней Руси каждая по-своему отразили национальное своеобразие и дух древнерусской музыкальной культуры: народное в песнях светского (мирского) содержания, профессиональное — в песнопениях духовного (культового) характера. Несмотря на то что эти две культуры находились на протяжении многих веков в состоянии открытого антагонизма и вражды, обусловленной борьбой двух несовместимых идеологий — языческой и христианской, — многое все же их роднило. Оба искусства возникли на одной общей музыкальной почве.

Церковная музыкальная культура создавалась певцами, хорошо знавшими народную музыкальную стихию. Склад ее музыкального языка не мог быть принципиально иным, потому что создать другой музыкальный язык было так же невозможно, как заговорить на неизвестном языке.

Осваивая новые жанры христианской культуры, пришедшие из Византии, русские певцы неизбежно пользовались старыми запасами языческой песенной культуры. Культовые напевы христианского периода содержат в себе интонации древних обрядовых песен, подобных колядкам, плачам, былинам. Часто эта связь таится в глубине, она проявляется в отдельных элементах попевок, интонациях. Народная песня и церковные распевы составляли основу музыкальной жизни и культуры средневековья, занимая огромное место в жизни человека той эпохи, наполняя его быт и досуг.

Условия освоения народной и церковной музыки имели различный характер. Народная песня, естественно входившая в жизнь человека, как бы впитывалась с молоком матери. Освоение церковной музыки было книжным, оно требовало специальных школ. С этим связана проблема фиксации. Народные песни в записи не встречаются вплоть до XVIII века. Они передавались устным путем и записи не требовали. Книга стоила слишком дорого, чтобы записывать в нее то, что хранилось в народной памяти и не требовало буквального сохранения текста, как в малознакомых церковных песнопениях. Запись церковных песнопений считалась необходимой, так как она ограждала церковную культуру от внешнего воздействия. Культовые песнопения, их текст и напев считались священными, никакие намеренные изменения в них не были допустимы. На протяжении нескольких веков в певческих музыкальных рукописях можно отметить устойчивое сохранение традиции в записи текста и его напева, но вместе с тем при переписывании книг переписчики привносили в текст что-то новое от себя.



Одним из важнейших вопросов истории русской музыки является вопрос византийского влияния и византийско-русских контактов в Древней Руси. Он связан с проблемой происхождения профессиональной (церковной) музыки на Руси. На этот вопрос существуют различные, подчас противоположные точки зрения. Одна из них — теория «трансплантации» — пересадки византийской культуры на древнерусскую почву, где византийская культура была прочно освоена и трансформирована. Эта теория имеет веские основания, так как русская письменная традиция началась с византийских контактов, из Византии были заимствованы и переведены певческие книги, усвоены все три вида нотаций для книг разного назначения: экфонетическая — для чтения священных текстов нараспев, кондакарная и знаменная, которыми были нотированы ранние русские певческие рукописи.

Однако есть и другая точка зрения, которая основывается на приоритете русской национальной культуры и связана с влиянием народной песенной культуры. Думается, что становление древнерусской профессиональной певческой традиции в Киевской Руси представляет собой сложный процесс адаптации византийской музыкальной культуры на русской почве, эволюции и приспособления греческих норм к местным условиям.

Особенно интенсивным процесс эволюции был после того, как прекратились контакты с Византией с началом ордынского нашествия (1238)<sup>13</sup> и приблизительно совпавшим с ним по времени завоеванием Константинополя крестоносцами (1204). Слияние византийского с русским в музыке было постепенным; следствием его было исчезновение чисто византийских форм пения и образование новых распевов. Особенно бурно этот процесс отразился после автокефалии<sup>13</sup> русской церкви (1448), что и привело в XVI веке русскую певческую культуру к полному расцвету.

Византийско-русские связи в области музыкальной культуры постоянно поддерживались, поскольку в русских церквях греческое пение сосуществовало с пением славянским, что нашло отражение в текстах древнейших русских певческих рукописей, нередко имеющих греческие вставки (например, в Благовещенском кондакаре — XII в.).

Совершенно очевидно, что непосредственное влияние византийского пения могло иметь место только в крупных культурных центрах и прежде всего там, где была архиерейская служба, — в кафедральных соборах, — поскольку первые митрополиты были выходцами из Византии. Вместе с тем перед церковью стояла задача христианского просвещения, которая нуждалась в элементарных формах музыкального искусства. Таким образом, в церковной куль-

<sup>13</sup> Автокефалия (от *греч.* авто — сам и цефал — голова) — независимость, самостоятельность какой-либо национальной православной церкви от константинопольского патриарха.

туре Киевской Руси возникло два яруса музыкальной культуры — верхний и нижний. Первый представлял собой изысканное пение, как, например, кондакарное, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Это пение было максимально приближено к византийскому и, по-видимому, могло вообще от него не отличаться. Второй, напротив, базировался на элементарных певческих формах: здесь допускалось приспособление к местным условиям. Это был демократичный вид пения. Именно нижний ярус определял его национальное своеобразие. Эволюция русского церковного пения определяется сложными процессами взаимодействия певческих форм, представленных на верхнем и нижнем ярусах.

Простейшие формы древнерусского пения возникают в Киевской Руси в процессе адаптации византийских певческих норм, они преимущественно речитативны, в их основе лежат декламационные интонации распевного чтения. Все распевы древнерусского пения восходят к интонационным формам торжественного чтения *lectio solemnis*, которое имело несколько разных типов. Этот пласт, наименее подверженный византийскому влиянию, сам влиявший на формирование русской певческой культуры и прежде всего на его простейшие формы, был тесно связан с фольклором.

О глубокой связи народного и культового музыкального искусства свидетельствует сходство их напевов. Мелодии жанров фольклора повествовательного содержания, особенно таких, как былины, духовные стихи и плачи, близко соприкасаются с речитативными культовыми напевами чтения нараспев священных книг, со знаменным распевом.

### Былины

Наряду с песнями календарно-обрядовыми и семейно-бытовыми, занимавшими важное место в семейном быту и общественной жизни, появляются эпические жанры, отразившие многие важные моменты истории Киевской Руси, новые образы и темы.

Русский героический эпос вошел в сокровищницу мировой литературы наряду со скандинавскими сагами, немецкой «Песнью о нибелунгах», карельской «Калевалой», французской «Песнью о Роланде».

Основной круг сюжетов и образов русского героического эпоса сложился в эпоху расцвета Киевского государства. Действие в былинах сосредоточено вокруг двух центров — Киева и Новгорода.

Русские былины, или старины<sup>14</sup>, характеризуются историч-

---

<sup>14</sup> Термин «былина» научного происхождения. Его ввел в 30-е годы XIX века собиратель народных песен А. П. Сахаров. На Севере, где преимущественно сохранились былины, можно встретить исполнителей былин и по сей день, былины называют «старинами», «старинками». В среднерусских и южных областях эпические песни принято называть протяжными, что соответствует характеру их мелодики и повествования.

ностью, обычно их главными героями были реальные лица, в том числе киевские князья. В этих легендарно-героических повествованиях отражаются события русской истории, героическая борьба русского народа с внешними врагами.

Характерной особенностью былин является то, что в них часто сочетаются несинхронные события, сливаются события различных исторических периодов.

В былинах Киевского цикла описываются подвиги русских богатырей Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича в борьбе со степными кочевниками, в служении на заставе богатырской<sup>15</sup>.

Музыкальную основу древних былин составляют мелодические формулы, отточенные, закругленные напевы декламационного типа. В былине обычно одна формула многократно повторяется на протяжении всего былинного повествования<sup>16</sup>, со всеми строфами — принцип общий с простейшими и наиболее древними видами культовых напевов. Такой типичной однострофной былиной является печорская былина «Дюк Степанович и Чурила»:

9

Е \_ ше кто бы нам, братцы ста - ри - ну (ы)\_ка\_зал,

Ста - ри - ну ту ска\_зал да на ста - рин - ный лад,

Е \_ щё кто бы то ль, братцы, да в(ы)нюю пе(с)и-ню спел.

Размеренное движение былин тесно связано с ритмическими особенностями стиха, с главными ударениями стиховой строки в начале ее и в конце (ударными чаще всего бывают третий слог от начала и третий или последний от конца; на последнем акценте образуется мелодический каданс строфы).

<sup>15</sup> Особенно многочисленны былины об Илье Муромце. В содержании былин этого цикла исторические факты переплетаются с фантастическим вымыслом и мифом. Он один выкорчевывает пни с родительского поля. По пути в Киев совершает первые подвиги: освобождает Чернигов от нападения степных кочевников, побивает Соловья-разбойника, своей палицей один поражает полчища врагов.

<sup>16</sup> «В сказительской традиции русского Севера мы встречаемся с древнейшими и, возможно, одновременно начавшими свое развитие манерами повествовательного интонирования: формульной кратконапевной („попевка-стих“ или „фраза-стих“) и импровизационной (напевы одностиховые, меняющиеся в зависимости от длины стиха, и подвижно-строфические)» (Добровольский Б. М., Коргузало В. В. Музыкальные особенности русского эпоса.— В кн.: Былины. Русский музыкальный эпос. М., 1981, с. 27).

Большинство былин напевно-декламационного, речитативного склада, но есть также и мелодически развитые, в них декламационность сочетается с выразительным мелодическим рисунком и песенностью, как, например, в известной былине о Вольге и Микуле (напев И. Т. Рябинина). В этой многострочной былине сама форма — парная периодичность — подчеркивает ее типично песенную природу<sup>17</sup>:

10

Жил Свя-то-слав де-вя-но-сто лет, жил Свя-то-слав, да пе-ре-

- ста-вил-ся, ос-та-ва-лось у не-го да ча-до

ми-ло-е, мо-ло-дой Вольга да Свя-то-сла-во-вич.

Импровизированные напевы былин свободны, длина музыкальной строки в них зависит от длины строфы текста.

Былинные напевы в большинстве своем основаны на интонациях повествовательной речи. Их движение волнообразно, диапазон не превышает пределов диапазона интонаций разговорной речи. Вот несколько типичных образцов былин, записанных в Архангельской области А. Д. Григорьевым<sup>18</sup>:

11а

Григорьев, т. II, № 8, 19, 26, 15

Що от славы мо-го от го-ро-да от Ки-е-ва

11б

А во сла-вном го-ро-де во Ту-е-ве

11в

И-ша бы-ло где у Дю-ка у Стё-па-но-ва

<sup>17</sup> В Заонежье по берегам Печоры, в Архангельской области искусство былинного сказа передавалось по семейной традиции, от отца к сыну. Например, в семье заонежских сказителей Рябининых на протяжении XIX—XX веков в четырех поколениях были воспитаны замечательные сказители. Северные сказители исполняют свои старины обыкновенно на два-три типовых напева. Например, у сказителей Рябининых было два таких напева, которые они варьировали, изменяя их ритмику и мелодику. На основе напевов И. Т. Рябинина Аренским была написана «Фантазия на темы Рябинина».

<sup>18</sup> Григорьев А. Д. Архангельские былины и исторические песни, т. 2. Прага, 1932.



В этих кратких мелодических формулах четырех архангельских былин выражены характерные черты интонаций плавной, спокойной русской речи. Их диапазон ограничен пределами от кварты до сексты, мелодический рисунок напоминает плавные интонации речи, которые можно изобразить в виде закругленной волны.

Былины наиболее близко примыкают к профессиональной книжной культуре и к церковной просодии — чтению нараспев священных книг. Интересно, что иногда даже в текстах былин встречаются специфически книжные церковно-славянские слова и выражения. Эпически-размеренные напевы былин оказали воздействие на древнейшие церковные песнопения, на церковную псалмодию и интонации распевного чтения.

### *Распевное чтение*

В основе древнерусского певческого искусства лежит распевно произнесенное слово<sup>19</sup>. Распевное чтение занимает особое место, как жанр, находящийся на грани декламации и пения. Оно является очень важным, ключевым истоком всей жанровой системы древнерусского певческого искусства. Музыкальное содержание, структурные закономерности распевного чтения близки к древнерусским хоровым речитативным церковным распевам и простейшим видам осмогласия знаменного распева, и в то же время оно близко к народным песням речитативного типа — былинам, плачам.

Мелодика распевного чтения полностью подчинена слову. Взаимосвязь слова и напева характеризует все простейшие речитативные древнерусские распевы, тонко отражавшие интонации русской прозаической речи, которые проникли в русскую церковную музыку.

Как отметил И. И. Вознесенский, церковное пение сходно с чтением нараспев, в них разнится лишь напев — то более краткий и простой по своему музыкальному построению, то более протяжный и развитый мелодически<sup>20</sup>. Древнерусская практика выработала нормы музыкального, распевного чтения — погласицы, соответст-

<sup>19</sup> Записи чтения нараспев были сделаны во время фольклорных экспедиций преподавателя Московской консерватории Т. Ф. Владышевской в старообрядческие селения Поволжья, Прибалтики, Сибири и других районов нашей страны. Древняя традиция чтения нараспев хорошо сохранилась лишь в старообрядческих общинах, строго соблюдающих старые обряды и обычаи (см.: Владышевская Т. К вопросу о роли византийских и национальных русских элементов в процессе возникновения древнерусского церковного пения. Доклад на IX Международном съезде славистов. Киев, 1983).

<sup>20</sup> Вознесенский И. О церковном пении православной греко-российской церкви. Большой знаменный напев. Киев, 1887, с. 4.

пьющие разновидностям текстов. Они помогали чтецу ясно, музыкально распевать текст. Мелодии для чтения текстов были просты и выразительны, они заставляли прислушиваться, приковывали внимание слушателя. Чтение нараспев по сравнению с другими церковными музыкальными жанрами более свободно усваивалось чтецами и певцами.

Речитативно, нараспев, медленно и выразительно читали в древности в церкви книги поучительного характера и священные книги. Напевы, с помощью которых интонировали текст, были различными и строго соответствовали типу текста.

Текст поучения, жития, наставления читали с помощью погласиц — кратких мелодических формул в виде одной строфы, имитирующих рассказ, беседу со слушателями. Этот тип речитатива называется рассказным. По характеру и по своим истокам он родствен повествовательным жанрам фольклора, особенно былинам. Например, один из типов декламации — чтение жития блаженного Нифонта, записанное в одном из русских сел Причудья:

12 С. Раюши, Причудский край, И. И. Батова

И-ног-да и-ду-щу блаженно-му Ни-фон-ту в цер-ковь свя-ты-я  
 Бо-го-ро-ди-цы на ут-ре-ню зре-ми-мо цер-кви и-ду-ща де-мо-на,  
 и-же бе князь бе-сов-ский, и с ним двана-де-сять бе-сов и-ду-щих.

Погласица чтения более свободна, чем былина, поскольку в ней нет метрического стиха. Она также построена на волнообразном движении, свойственном повествовательной речи с закругленными интонациями.

Форма погласиц заложена в самой структуре прозаических текстов поучений, она однострочная или однофразовая. Нерифмованность прозаического текста и сольной, устной традиции речитатива сообщает им известную импровизационность. Это сочетание импровизационности и нормативности создает индивидуальность исполнительского стиля. Сравним четыре погласицы рассказного речитатива, записанные в разных областях. Для них характерны многие общие принципы построения:

13а

И-су-су ра-ждуща-ся в Ви-фли-е ме и-у-дей-стем во дни И-ро-да ца-ря  
 ны-не же бла-го-о-браз-но-го И-о-си-фа с ми-ро-но-си-ца-ми по-хва-лим.

11а

Ии не же бла.го. о.браз.но.го И. о. си. фа с ми.ро.но.си. ца.ми по.хва.лим.

11б

И. же в цер.ковь Бо. го. ма. те. ри вход, праз. дник бла.

го.чес.ти. вым со. де. ла чу. ден и все.ми. рен

Как видно из этих погласиц, они во многом подобны былинам. Их диапазон охватывает объем естественной речевой интонации. Они основаны на волнообразном мелодическом движении. Напев погласиц опирается на господствующий тон — основной тон, на котором происходит псалмодирование, и завершается конечным тоном. Соотношение этих двух тонов образует определенные ладовые окраски погласиц<sup>21</sup>.

Напевы погласиц священных текстов — Евангелия, Апостола, пророчеств из Ветхого завета в древнейших русских книгах записывались специальными знаками экфонетической нотации<sup>22</sup>. Поэтому эти погласицы были более строгими, нормативными. Они основываются на псалмодировании — речитации текста преимущественно на одном звуке; только начало и конец выделены специальными интонациями, которые фиксируются знаками экфонетической нотации, лишь приблизительно отмечая мелодическую линию фразы.

Псалмодический речитатив преимущественно выдержан на одном звуке речитации — основном, или господствующем тоне. Основной тон псалмодических погласиц нередко опевается верхним или нижним вспомогательными звуками. Вот несколько примеров псалмодических погласиц, среди которых есть строго речитативные:

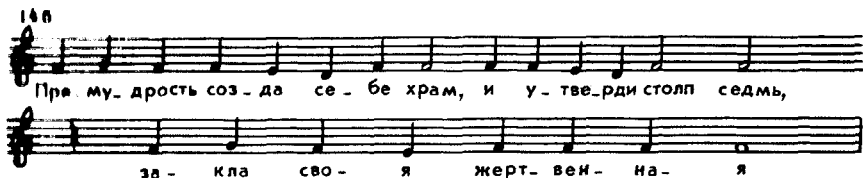
14а

В на.ча. ле бе сло. во, и сло. во бе в Бо.зе, и Бог бе сло. во. Сей бе

ис. ко. ни в Бо.зе. Вся тем бы.ща, и без не. го ни.чтоже бы.ть, е. же бы.ть.

<sup>21</sup> Так, в первых двух погласицах — минорный вариант, в третьей и четвертой — фригийское наклонение. Если музыкальная строка былин опирается на строго размеренную поэтическую строку былинного тонического размера, погласицы чтения более свободны, они основаны на нерифмованных строках различной длины — церковно-славянских прозаических текстах.

<sup>22</sup> Экфонетический — от *греч.* экфонесис — восклицание, произношение.



Интересно, что псалмодические погласицы близки к русским народным плачам, основанным на опеваниях одного тона, на нисходящих интонациях (см. пример 7).

Связь народной и церковной музыки прослеживается в их внутренних музыкальных закономерностях. Видный исследователь конца XIX — начала XX века С. В. Смоленский указывал на эту общность строения «церковных и мирских напевов». Сохранившиеся до наших дней в старообрядческой среде, «оба эти народные искусства в сущности своей одинаковы, оба живы, оба по-своему дисциплинированы, оба одинаково возвышенны»<sup>23</sup>.

В основе и народного и церковного пения лежит общий попевоный принцип музыкального строения. Их напевы складываются из комбинирования небольших мелодических моделей, их тонкой вариационной разработки. Но попевки эти различные: в народных песнях они имеют открытый эмоциональный характер, чему способствуют широкие интервальные ходы, своеобразие ритмических фигур. В народных песнях принципиально иная форма. Песни основываются на повторности строф, куплетности, где господствует периодическая повторность; их ритм нередко связан с танцем, движением.

В культовом мелодическом языке отвергается любой намек на танцевальность, моторность ритма. Здесь преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение плавности непрерывного потока, парения, чему способствует прозаический текст на церковно-славянском языке (в отличие от стихотворных текстов песен, исполняемых на русском языке).

Как церковное, так и народное музыкальное искусство подчинялось определенному канону — своим закономерностям строения и музыкального развития. Оба они обладали каждый своей определенной системой жанров и календарем праздников. Народный календарь был связан с песнями земледельческого цикла, языческими празднествами, церковный — с календарем христианских праздников. Особенность развития культуры Киевской Руси заключалась в том, что новая православная культура не уничтожала, а ассимилировала древнюю славянскую культуру, используя ее обрядовые календарные песни, плачи и былины. Наглядным примером может служить календарь народных праздников, в котором вместе сплелись христианские и языческие праздники, образуя синкретические формы празднеств наподобие Ивана Купала, святок, масленицы.

<sup>23</sup> Смоленский С. В. О ближайших практических задачах и научных разысканиях в области русской церковно-певческой археологии. СПб., 1904, с. 28.



## Княжеская культура. Скоморошество

Широкое распространение в Киевской Руси получила светская музыка. В обычаях княжеского двора и дружинного быта было сопрягать музыку официальные церемонии, музыка звучала на княжеских пирах.

Широкое распространение в княжеском быту Киевской Руси получили героические песни. Песни-славы пели при встречах князя по возвращении из похода, при восхождении на княжеский престол. Такие песни-славы впоследствии были заменены многолетствиями, заздравными чашами в честь князя, царя, патриарха и т. д. Прообразом этих слав были византийские аккламации — придворный обычай величания византийского императора.

Несомненно, героические песни-славы нашли отражение в знаменитом памятнике литературы конца XII века «Слово о полку Игореве», в них прославлялись князья, вспоминались старые подвиги и дела, воспевалась родная земля.

Неоднократно вспоминается в «Слове о полку Игореве» поэт XI—XII веков Боян, слагавший устные сказания, песни, сопровождая их игрой на гуслиях.

Автор «Слова о полку Игореве» рисует образ вдохновенного сказителя:

Боян же вещей, коли хотел кому песнь творить,  
Растекался мыслию по древу,  
Носился серым волком по земле,  
Сизым орлом — в подоблачьи.  
Помнил он, молвится, прежних времен усобицы.  
Тогда пускал он десять соколов на стадо лебедей,  
Которую сокол нагонял,  
Та первая песню запевала  
Старому Ярославу,  
Храброму Мстиславу,  
Что зарезал Редедю пред полками касоржскими,  
Светлоликому Роману Святославовичу.  
Боян же, братья, не десять соколов на стадо лебедей пускал,  
Но свои вещи персты на живые струны возлагал,  
Они же сами князьям славу рокотали<sup>24</sup>.

О веселых княжеских пирах при дворе князя Владимира красочно повествуют былины и летописи. Владимир решил каждое воскресенье на дворе своем в гриднице устраивать пир, чтобы приходить туда всем лучшим мужам киевским. Эти воскресные княжеские пиры представляли собой новую форму общественной жизни. «Почестной пир», «пированьице» у князя Владимира Красное Солнышко надолго запечатлелись в народной памяти.

Пиршества, устраиваемые киевскими князьями вместе со своей дружиной, сопровождалась песнями, плясками и игрой на музыкальных инструментах. В обычаях княжеского двора было развлекаться искусством скоморохов — инструментальной музыкой,

<sup>24</sup> Слово о полку Игореве. Пер. В. И. Стеллецкого.

играми, плясками, акробатикой. О богатой княжеской культуре Киевского периода есть свидетельства разных исторических источников. В одном поучительном эпизоде жития Феодосия Печерского рассказывается о посещении Феодосием дома князя Святослава Ярославовича (сына Ярослава Мудрого) во время пира. Феодосий упрекнул князя за чрезмерные увеселения, «виде мноша играюща пред ним: овы гусельные гласы испущающим и инем мусикияским гласящим, иныя же органна, и тако всем играющим и веселящимся, яко же обычай есть перед князем»<sup>25</sup>. Такие увеселения княжеского двора были обычными в Киевской Руси, они нашли отражение даже на фресках княжеского собора.

Древние фрески Софийского собора в Киеве, построенного при Ярославе Мудром, сохранили изображение музицирования скоморохов, чье искусство было синкретическим, соединявшим в себе музыку, пение, акробатику, танцы, фокусы. Скоморохи также были сказителями и потешниками. В башне на княжеской лестнице, ведущей на хоры, где находился во время богослужения князь со своей семьей, изображены картины светской княжеской жизни — скоморохи, играющие на разных инструментах: группа исполнителей на духовых инструментах — флейте, трубах, струнном щипковом инструменте, органе; на одной из фресок изображен музыкант, играющий на струнном смычковом инструменте типа фиделя. Л. И. Ройзман справедливо считает, что состав инструментального ансамбля, изображенный на фреске Киевского собора, типичен и для византийского дворцового обихода, где широко применялось сочетание органов-позитивов с цимбалами, а также с трубами и флейтами<sup>26</sup>.

Скоморошество на Руси возникло под влиянием византийских актеров-мимов. Влияние Византии ощутимо не только в церкви, но и в княжеском быту, ориентирующемся на византийскую придворную культуру. Скоморошество, проникшее в глубь русской народной культуры, первоначально входило только в княжеский обычай и ассоциировалось с византийской придворной культурой. Это главная причина, позволившая сделать изображение скоморохов на фресках в соборах Киевской Софии, а также в Мелетовских фресках Новгорода, которые, по утверждению многих исследователей, связаны с византийским культурным влиянием и, в частности, с жизнью Византийского императорского двора.

«Скоморошество, как импортированное явление придворной культуры, по-видимому, еще достаточно отчетливо отличается на этом этапе от языческих игрищ... В дальнейшем обе стихии сливаются в культурном сознании и борьба со скоморошеством ведется под знаком борьбы с язычеством»<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Патерик Киевского Печерского монастыря. Спб., 1911, с. 50.

<sup>26</sup> См.: Р о й з м а н Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979, с. 21.

<sup>27</sup> У с п е н с к и й Б. А. Языковая ситуация Киевской Руси и ее значение для истории русского литературного языка. М., 1983, с. 32.

Скоморохи становятся участниками народных игр и гуляний, связанных с языческими традициями, сохранившимися на Руси после распространения христианства. В исторических документах и фольклоре сохранились упоминания об участии скоморохов в свадебном, похоронном обрядах и других семейных церемониях. Особо подчеркнута была в искусстве скоморохов комедийная, шутовская сторона, часто обретавшая обличительную окраску.

## Инструментальная музыка

В Древней Руси существовало два музыкальных понятия — мусикия (музыка) и пение. Эти понятия противопоставлялись. Мусикия — это инструментальная музыка, игра на музыкальных инструментах (на струнных она называлась гудением, на духовых — сопением).

Инструментальная музыка звучала на Руси с языческих времен и на протяжении всего средневековья. Некоторые старинные инструменты остались в народной музыке по сей день.

Музыкальные инструменты в Древней Руси применялись в различных сферах — в придворном, княжеском быту, в ратном деле и в народных праздниках. Инструментарий был богат и разнообразен, но все же инструментальная музыка на Руси не приобрела самостоятельного художественного значения. Она имела лишь прикладное значение, сопровождая пение, пляски, походы, торжественные встречи и церемонии и т. п.

В отличие от католических стран, инструментальная музыка на Руси не допускалась в церкви, по-видимому, потому, что она связывалась с языческими ритуалами и увеселениями, а также с латинской католической службой. Не случайно игра в костеле на органе и музыкальных инструментах описывается в древнерусской литературе XV века почти как языческое действо.

Борьба с музыкальными увеселениями и инструментами, сопровождавшими их, происходила на протяжении всего средневековья. Она отразилась во многих литературных памятниках начиная от XI вплоть до середины XVII века. Музыкальные инструменты в них выступают явным бесовским атрибутом. Например, в житии инока Исаакия рассказывается об искушении его бесами, которые глумились над ним, играя на разных инструментах — «ударыша в сопели и в гусли и в бубны»<sup>28</sup>. Эти музыкальные инструменты связываются с язычеством, дьявольским искушением, церковь борется с ними всеми мерами, вплоть до запрещений законодательным порядком. Так, постановления Стоглавого собора 1551 года запрещают всякие игрища «и в гусли, и в смычки, и сопели, и всякую игру, и зрелища, и пляски, а вместе с ними и игры в кости, шахматы, и камни»<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> Полное собрание Русских летописей, т. 1. М., 1962, стб. 192—193.

<sup>29</sup> См.: Стоглав. М., 1863, с. 79, 135—136, 261—263.

Однако такое отношение было не ко всем инструментам. Инструментарий Древней Руси был обширным, и, как отмечает Ю. В. Келдыш, «музыкальные инструменты... различались не только по типу и структуре, но и по той роли, которую они играли в быту и общественной жизни, по их, так сказать, „социальному рангу“... Были инструменты „высокие“ и „низкие“... В одном из древнерусских церковных поучений труба, призывающая воинов на рать, противопоставляется сопели и гусям, которые „собирают бесстыдных бесов“»<sup>30</sup>.

Эта дифференциация музыкальных инструментов на высокие и низкие, по-видимому, связана с тем, что часть инструментов в древности имела культовое назначение и употреблялась в ветхозаветном богослужении. Другие же были связаны с языческими ритуалами и играми. Так, в Псалтыри Давида — этой популярной книге средневековья — названы все инструменты, которыми сопровождалось древнее богослужение. В последнем псалме Псалтыри содержится призыв воздавать хвалу Всевышнему «звуком трубным», «на псалтыри и гусях», «с тимпаном и ликами», «на струнах и органе», «на звучных кимвалах», «на кимвалах громогласных». В средневековых книжных миниатюрах часто встречаются изображения Давида, играющего на псалтыри — струнном инструменте гусельного типа.

В распоряжении скоморохов был довольно обширный музыкальный инструментарий. Особую роль в нем играли гусли. В древнерусском музыкальном быту распространены были два вида струнного щипкового инструмента с общим названием «гусли». По форме резонаторного корпуса их стали именовать шлемовидными (псалтыревидные десятиструнные гусли) и крыловидными (четырёх-, шестиструнные). В древнерусской литературе обычно противопоставляется «доброгласная псалтырь» сопелям и гусям. Найденные в археологических раскопках Новгорода<sup>31</sup>, разнообразные экземпляры гуслей относятся к разному времени — пятиструнные гусли XI века, шестиструнные XII, десятиструнные XIII века. В результате произведенных над ними реставрационных работ можно представить себе целостный вид этих инструментов разных эпох.

Играли на гусях сидя, инструмент клали в слегка наклонном положении на колени, оперев вершину его о грудь. На струнах высокого регистра исполняли мелодию, а на нижних — гомофонно-гармоническое сопровождение и басовый бурдон. Практиковалась также игра стоя. Например, на одной из миниатюр (относящейся к XIV веку) изображен гусяр-скоморох, приплясывающий во время исполнения. Над рисунком сделана характерная надпись: «Гуди гораздо!»

<sup>30</sup> История русской музыки в 10-ти т., т. 1. Древняя Русь XI—XVII веков/Ю. В. Келдыш. М., 1983, с. 66—67.

<sup>31</sup> См.: Колчин Б. А. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода. — В кн.: Новые памятники и открытия. М., 1974, с. 185—186.

Другим струнным распространенным инструментом, напоминающим фидель, был гудок. Он состоял из грушевидного корпуса с грифом, на который натягивались три струны. Играли на гудке дукообразным смычком (отсюда выражение «гудеть лучцом») сидя, упирая инструмент в колено.

В народном быту широко употреблялись духовые инструменты: сопель<sup>32</sup> (род свистковой флейты), свирель (парная свистковая флейта), цевница (она же кувикла, кугикла, кувичка — род многоствольной флейты). Применялась также волынка, известная в Древней Руси как козица.

Очень разнообразны были и ударные инструменты — под общим видовым названием «бубны», куда входили барабаны, бубны, ложки, погремушки, трещотки. Большая часть их сохранилась в народной музыке по сей день.

К походным военным инструментам относится целый ряд духовых инструментов. В описании одной древнерусской баталии есть упоминание разных инструментов: «И удариша в накры, и в арганы, и в трубы, и в посвистели»<sup>33</sup>. Среди этих инструментов, звучавших во время взятия города Болгара на Волге в 1219 году русским войском, предводительствуемым князем Святославом Всеволодовичем, упоминаются накры — арабский инструмент типа небольших, обычно парных литавр, арганы — значение этого слова точно установить не удается, предполагается, что это слово тождественно варгану, как и накры — ударному инструменту восточного происхождения. Зурна — разновидность свирели, но с более резким и сильным звуком, используемая только в военной музыке, посвистель — по-видимому, поперечная малая флейта «подголосного» свиста в ратной музыке. В некоторых летописях есть сведения о том, что в ратной музыке использовались и сопели, но главное место в ратной музыке занимали трубы. Древние трубы были изогнутыми, трубообразными, напоминающими ритуальные трубы восточных цивилизаций<sup>34</sup>. Трубными сигналами собирали войска,

<sup>32</sup> Сопели — это видовое понятие, охватывавшее всю многочисленную группу деревянных духовых инструментов, куда входили сопели, свирели, цевницы, посвистели. Сопели и свирели представляли собой разновидности флейт, в народном обиходе они сохранились под названием «дудка». Сопель — это тип одноствольной свистковой флейты с отверстиями для пальцев. Такая флейта XI века была найдена в новгородских раскопках. Свирель — парная флейта, сохранившаяся как народный инструмент под названием двойчатка, или двойная дудка, состоящая из двух связанных флейт различной величины с отверстиями для пальцев. Третий вид флейт — многоствольная флейта (флейта Пана) в памятниках древнерусской письменности называлась цевницей, а в народном быту именовалась кугиклами (кувиклами, кувичками). Этот древнейший музыкальный инструмент состоит из не более чем пяти маленьких дудочек разной длины, образующих диатонический звукоряд в пределах квинты. В некоторых деревнях Курской области и сейчас играют на кугиклах.

<sup>33</sup> Цит. по кн.: История русской музыки в 10-ти т., т. 1, с. 72—77.

<sup>34</sup> Изображение такой трубы встречается в древнерусских книжных миниатюрах, на иконах и фресках. Одним из лучших примеров может служить Киевская псалтырь. Рукопись датируется 1397 годом (М., «Искусство», 1978). На миниатюре, иллюстрирующей 150-й псалом Давида, изображен ансамбль музыкантов, играющих на трубе, тарелках и накрах.

поддерживали связь между отдельными войсковыми частями. Труба как высокий ратный инструмент прямо противопоставлялась народным — гуслим, свирели, сопели. В поучении XI века сказано, что как труба собирает воинов, а молитва ангелов Божиих, так сопели и гусли собирают около себя бесстыдных бесов.

Труба была военным и привилегированным инструментом, ее назначение — вселять мужество и бесстрашие. Образ златокованой трубы неоднократно встречается в древнерусской литературе: «Вострубим в разум ума своего как в златокованные трубы» («Слово Даниила Заточника»). В духовных стихах и песнопениях, посвященных Иоанну Златоусту, он сравнивается с златокованой трубой, возвещающей слово Божие.

Трубы так же, как и гусли, были двух видов. Кроме ратных труб были и скоморошьи трубы, подобные пастушескому рожку; эти очень длинные рожки изготовлялись из древесной коры<sup>35</sup>.

### Глава 3

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЭПОХИ ФЕОДАЛЬНОЙ РАЗДРОБЛЕННОСТИ

Высокий подъем культуры в эпоху Киевской Руси оказал могучее воздействие на развитие русской культуры всех последующих эпох. Исторический этап, именуемый эпохой феодальной раздробленности, явился продолжением традиций культуры Киевской Руси. Из нее, как из колоса, состоящего из нескольких зерен, выросли новые независимые княжества, матерью которых была Киевская Русь. Князья полутора десятков новых суверенных княжеств, подобных западноевропейским королевствам, обособились, вышли из повиновения Киеву, начали жить самостоятельно и занялись устроением своих земель.

Распад Киевского государства начался уже в начале XII века. После смерти Ярослава Мудрого, когда по его завещанию основные города с окружавшими их областями перешли во владение его сыновей, киевский престол уже не в силах был сдерживать стремления молодых княжеств к политической самостоятельности. Междоусобная борьба князей трагически осложнилась набегами степных кочевников бескрайнего «дикого поля», стремившихся проникнуть в глубь Русской земли. Сначала это были набеги половцев, а затем ордынское нашествие.

«И раздрася вся Русская земля» — записано в Летописи под 1132 годом. Однако первый этап этого периода (XII — начало XIII века) характеризуется не упадком культуры, как можно было бы

---

<sup>35</sup> Две половинки древесной коры складывались и обвивались сверху берестой. Так же как у трубы, звукоряд рожка образуется посредством передувания без игровых отверстий.

ожидать, а, наоборот, ростом городов, развитием и расцветом русской культуры во многих областях. Конкуренция княжеств вынуждала князей заниматься строительством, украшать постройки, устраивать монастыри, которые становились культурными центрами. Воздвигнутые новые соборы наполняются певцами, украшаются фресками и иконами. Для них пишут новые книги.

Традиции византийского канона, на которых основывалась церковная культура Киевской Руси X—XI веков, продолжают развиваться в новых удельных самостоятельных княжествах — Новгородском, Владимиро-Суздальском, Смоленском, Полоцком, Рязанском и других. Но вместе с тем создаются монастыри, школы, иконописные мастерские, скриптории, в которых писали книги.

Во второй половине XII века возвышается Владимиро-Суздальское княжество. Этому способствовали заботы владимирских князей и в первую очередь Андрея Боголюбского, сына Юрия Долгорукого, сделавшего постоянным местом жительства не Киев, а Владимир-Суздальский. С. М. Соловьев оценивает эту перемену как событие поворотное, с которого начинается на Руси «новый порядок вещей»<sup>1</sup>. Столица перемещается на север, во Владимир. Сохранившиеся от того времени белокаменные постройки, украшенные изображениями львов, барсов, грифонов, кентавров, всадников, о которых летописец писал, что они, украшенные «всею хитростью», доступной человеку, говорят о стремлении князей возвысить свою резиденцию над старым Киевом.

С этой же целью князь Андрей строит в новой столице величественный Успенский собор (1160), по высоте равный Киевской Софии, в который перевозит из Киева икону Владимирской Богородицы, гениальное византийское произведение, ставшее главной святыней всей Владимирской, а затем и Московской Руси. Под сводами Владимирского Успенского собора венчались на великое княжение московские государи вплоть до Ивана III. В 1408 году храм был заново расписан Андреем Рублевым и Даниилом Черным.

Андрей Боголюбский был незаурядным, образованным человеком, при нем во Владимире велась огромная работа по созданию музыкальных и литературных произведений, связанных с культом Богородицы. Под окнами княжеского дворца в Боголюбове была возведена первая церковь Покрова Богородицы, до сих пор восхищающая нас своей стройностью и поэтичностью.

На торжественных похоронах князя Андрея Боголюбского во Владимире в Успенском соборе пел хор. Упоминание о нем в Лаврентьевской летописи под 1175 годом с названием «Луцина чадь» — одно из первых упоминаний о хоре, очевидно названном так по имени его руководителя Луки. Сведения о музыке той поры слишком еще скудны.

Наряду с постоянным политическим противостоянием Юга Руси и Северо-Востока, в самом Владимирском княжестве не было

<sup>1</sup> См.: Соловьев С. М. История России с древнейших времен, кн. 2. М., 1952, с. 244.

единства. Так же как в XIV веке Тверь будет бороться с Москвой за великое княжение, так при князе Андрее, а затем и при его брате Всеволоде Большое Гнездо (1176—1212) старая столица княжества — город Ростов Великий оспаривал у новой столицы Владимира право на первенство. Ростов, как более древний город, отстаивал свое право на Великокняжеский стол, чему способствовало желание иметь своих местных святых. Так канонизируется ростовский епископ Леонтий (жил в XI веке), один из первых просветителей Ростовской земли. Канонизация этого святого сыграла большую роль в самостоятельной политике владимирских князей, так как, по представлениям средневекового человека, «собственный», «местный» святой поднимал духовный авторитет всего Владимирского княжества, уравнивая его с Киевским, где уже в XI веке были канонизированы князья Борис и Глеб, преподобный Феодосий Печерский.

Песнопения, созданные в честь Леонтия Ростовского в 90-х годах XII века и записанные крюковой нотацией, относятся к древнейшим произведениям русской профессиональной музыки.

Зимой 1237/38 года, при князе Юрии (Георгии), сыне Всеволода, Владимирскую землю постигло общерусское бедствие — Батыево нашествие. В битве с татарами на реке Сити 4 марта 1238 года погибло много русских воинов, в том числе князь Юрий Всеволодович и его сыновья, был взят в плен и замучен князь Василько Ростовский. Владимир, Ростов, Суздаль и многие другие города и села были сожжены и разграблены. Тяжелые годы нашествия, когда, по словам летописца, не осталось места, «где же не воеваша на Суждальской земле», затормозили развитие русской культуры и искусства, но не смогли прервать живую нить преемственности. Убитые татарами князья в разное время были причислены русской церковью к лику святых, что выражало высшую степень преклонения перед их памятью.

В древнерусской литературе большое место занимают «удивительные по своей человечности образы тихих и мудрых женщин»<sup>2</sup>. Одна из таких героинь — княжна Евфросиния Суздальская, ставшая монахиней Суздальского Ризоположенского монастыря, дочь Михаила Черниговского, замученного вместе со своим боярином Федоровым (воспитателем Евфросинии) в 1246 году в Орде. Народная легенда повествует, что во время Батыева нашествия был разграблен и сожжен весь город и окрестные монастыри, уцелел лишь один Ризоположенский монастырь, хотя он и находился возле городской стены. Своим чудесным спасением он обязан юной монахине Евфросинии: по преданию, благодаря ее молитвам на монастырь спустилась мгла, скрывшая его от глаз татар. Возможно, что Евфросиния Суздальская послужила одним из прообразов девы Февронии в опере Римского-Корсакова «Сказание о невидимом

---

<sup>2</sup> Лихачев Д. С. Первые 700 лет русской литературы. — В кн.: Изборник. М., 1969, с. 25.



граде Китеже». Песнопения в ее честь были созданы уже после окончания татаро-монгольского ига.

Народные бедствия усугублялись длительными усобицами князей. Междоусобные войны за расширение своих владений приводили к ослаблению государства. Внутренние войны, с общенародной точки зрения, — это войны, которые были «погибелью земли Русской»; они ослабили обороноспособность Руси по отношению к внешним врагам — половцам, татарам, немцам-крестоносцам. Отрицательно сказалось и все возраставшее дробление княжеств: в середине XII века было 15 княжеств, в начале XIII века, накануне нашествия Батыя, их уже было около 50, а в XIV веке, когда начался процесс объединения русских земель, количество их приближалось к 250. Причиной такой дробности были разделы владений князьями между сыновьями, в результате которых княжества мельчали и слабели.

Период феодальной раздробленности имел четкий рубеж — татаро-монгольское нашествие 1237—1241 годов, после которого резко нарушился естественный ход русского исторического процесса. Драматические события, связанные с татаро-монгольским игом, нашли отражение в произведениях древнерусской литературы, в культовых песнопениях, в народных песнях.

## Новгородская музыкальная культура

Крупным центром, постоянно конкурировавшим со всеми средневековыми русскими столицами (Киевом, Владимиром, Москвой), был Новгород.

«Древняя новгородская земля с ее богатой и славной историей, памятниками средневековой архитектуры и иконописи, знаменитой новгородской школой знаменного хорового пения и колокольными звонами явилась колыбелью музыкального гения С. В. Рахманинова»<sup>3</sup>. Она также вдохновляла творчество М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского.

В период феодальной раздробленности в Новгородском княжестве складываются особые культурные традиции, своеобразие которых во многом определено особенностями жизни новгородцев.

Новгород, как и Киев, был одним из древнейших русских городов, могучим соперником Киева. Летописные упоминания о нем относятся к IX веку. В древнейшее время своего существования под властью киевских князей Новгород почти не отличался от прочих городов, но потом, воспользовавшись непрерывными распрями киевских князей, Новгород перестал послушно принимать к себе правящего князя из Киева и сам начал выбирать себе правителя. Город постепенно приобретает права независимости и становится центром обширнейшей территории от Финского залива до

<sup>3</sup> С. В. Рахманинов: Альбом/Сост. Е. Рудакова; общая ред., вступ. статья и тексты А. Кандинского. М., 1982, с. 14.

Уральских гор с политическим строем, отличавшимся рядом демократических особенностей. Верховная власть в Новгороде принадлежала общему собранию свободных граждан — вече. Власть князя была ограничена («без посадника ты, княже, суда не судити, ни волостей не раздавати, ни грамот даяти»<sup>4</sup>).

Выгодное географическое положение, сделавшее недоступным Новгород татаро-монгольским завоевателям, близость к Западной Европе и непосредственные торговые и культурные контакты с соседними странами способствовали быстрому расцвету Новгорода. «Дух свободы и предприимчивости, политическое сознание „мужей вольных“, поднимаемое идеей могущественной общины „господина Великого Новгорода“, нигде более в древней Руси не соединяло столько материальных и духовных средств, чтобы воспитать в обществе эти качества»<sup>5</sup>.

Важным обстоятельством, обусловившим независимость Новгорода, было и то, что новгородцы сами стали также выбирать главу церкви — архиерея. Традиции «новгородской вольницы» отразились даже на вкусах прихожан, что способствовало созданию яркой и самобытной церковной культуры. В своем стремлении противопоставить себя Москве и доказать свое превосходство Новгород указывал на те традиции давности новгородской церкви, которые делали ее непосредственной преемницей Константинополя и которых не имела Москва.

Большая часть древнейших рукописных музыкальных памятников происходит из Новгорода. Они являются свидетельством высокой музыкальной культуры новгородцев. Так, новгородской по происхождению является первая русская книга — Остромирово евангелие (1056—1057). Оно содержит древние музыкальные знаки экфонетической нотации. Новгородского происхождения и первая музыкальная певческая рукопись — Кондакарь Типографского устава конца XI — XII века, в котором собраны важнейшие песнопения годового цикла, записанные кондакарной и знаменной нотациями.

Свободный дух новгородской жизни благотворно сказался и на развитии народного искусства. Искусство скоморохов в Новгороде ценилось более, чем в других местах. Они селились в деревнях. В Новгородской области эти деревни носили особые названия — Скоморохово, Скоморошиха. Циклы новгородских былин пронизаны бытовыми чертами. В новгородских былинах нередко скоморохи становились главными действующими лицами. Такова былина о Садко — новгородском певце и гусле, или новгородские былины о Василии Буслаеве, Добрыне Никитиче, донесшие память о новгородских музыкантах.

Новгородское искусство сочетает в себе мощь, величие, суровую простоту и праздничную яркость. В Новгороде складываются

<sup>4</sup> Ключевский В. О. Курс русской истории, т. 2. Лекция XXIII. М., 1957, с. 64.

<sup>5</sup> Там же, с. 103.

свои традиции архитектуры — тоже простой и подчас суровой, не терпящей лишних украшений.

Новгородская иконопись, монументальное изобразительное искусство — фрески — отличаются радостным, гармоничным видением мира, ясностью и четкостью рисунка. Новгородские иконы отмечены любовью к открытому яркому цвету — качество, которое можно заметить в искусстве русского Севера и даже в значительно позднее время, например в вышивках Северного края. Особенно выразительна на новгородских иконах киноварь, придающая им радостный ликующий характер. Вершиной развития новгородского изобразительного искусства явилось творчество Феофана Грека, фрески которого поражают силой динамики и драматизма.

Новгородцы были большими любителями инструментальной музыки<sup>6</sup>. Гусельная игра звучала на боярских пирах и княжеских торжественных церемониях, на крестьянских братчинах, на свадьбах и тризнах.

В новгородских былинах красочно описывается игра на гусях и гудках. Богатыри Добрыня Никитич, заморский гость Соловей Будимирович, боярин Ставр Годинович играют на гусях.

Певцом на княжеском пиру, переодетым скоморохом, был Добрыня. Свое пение он сопровождал игрой на гусях, производившей на всех глубокое впечатление:

Учел (Добрыня) по стрункам похаживать,  
Учел он голосом поваживаться...

или:

Зачал (Добрыня) в гусли играть, приговаривать,  
И все на пиру приутихли сидят,  
Сидят на скоморошину посматривают...

или:

Заиграл Добрыня по-уныльнѣму,  
По-уныльнѣму, по-умильнѣму,  
Как все-то ведь уж князи и бояре-ты  
А ты эти русскийские богатыри  
Как вси они тут приослушались.

В былине рассказывается о Добрыне, играющем свои наигрыши (тонцы) из далеких мест:

Тонцы повел от Нова города,  
Другие повел от Царяграда.  
Как начал он гуселок налаживати,  
Струну натягивал, будто от Киева,  
Другу от Царяграда  
И третью с Еросолима,  
Тонцы он повел-то великие,  
Припевки-то он припевал из-за синя моря<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> В Новгороде благодаря археологическим раскопкам были открыты музыкальные инструменты начиная от XI века. Среди них гусли 4, 5, 6 и 9-струнные — щипковые инструменты, гудки, флейты, варганы.

<sup>7</sup> Рыбников П. Н. Песни, т. 1. 1862, с. 136, 144, 166; т. 2, с. 31.

И былинак Новгородского цикла складываются самобытные черты

В отличие от киевских былин, былины Новгородского цикла более лиричны, и них больше бытовых подробностей, нередко их называют былинами-новеллами, так как в них повествуется о героических подвигах, далеких плаваниях, шумных пирах, в которых новгородцы представлены деловыми, предприимчивыми удалцами. Нередко главными действующими лицами в новгородских былинах становятся музыканты — певцы, гуслиры и скоморохи.

С другой стороны, искусство новгородских скоморохов полно юмора, о чем свидетельствуют широко распространенные в Новгороде былины-скоморошины, отличающиеся социально-обличительным характером с грубоватым юмором. Среди наиболее распространенных сюжетов скоморошин выделяется былина «Терентий и скоморохи»:

15

Жил-был Те-ре- нтий муж, у Те- ре- нть-а жо-на мо- ло- да Пра-  
-скофь-я И- ва- нов-на. Да о- на с ут- ра боль-на и тру- дна

Напев этой былины-скоморошины интонационно близок «камаринской». Сами исполнители этих былин называли эти песни перегудками. Такое название иногда дается народными певцами небылицам, песням-пародиям. Возможно, слово «перегудка», «погудка» некогда обозначало пение в сопровождении гудка, поэтому исполнителей этих песен называли гудошниками<sup>8</sup>.

Популярными героями новгородских былин были Садко, Василий Буслаевич, Добрыня Никитич. Так, в былине Новгородского цикла «Садко и морской царь» Садко получает богатства от водяного царя за игру на гуслиях. В былине повествуется о том, как Садко играет на свадьбе дочери морского царя новгородские напевы, «а выигрыш ведет от Царя-града». Не случайно в былине упоминается Царьград (Константинополь). Новгород лежал на Великом водном пути «из варяг в греки». Влияния Востока и Запада оказывали непосредственное воздействие на новгородскую культуру.

Широкое развитие в Новгороде получило искусство колокольного звона. С древнейших времен колокольный звон стал неотъемлемой чертой русской жизни. Колокольным звоном отмечали праздники и торжества, созывали народ на вече, на помощь в случае пожаров и несчастья, звали заблудившегося путника. Колокольный звон сопутствовал всей жизни человека: торжественным колокольным звоном сопровождалась свадьба, траурным — похороны, в

<sup>8</sup> Образы скоморохов-гудошников нашли отражение в русских операх: таковы Скула и Ерощка в опере Бородина «Князь Игорь», Дуда и Сопель в опере Римского-Корсакова «Садко», Торопка в опере Верстовского «Аскольдова могила».

трагические для народа дни призывали на защиту отечества. Звонами колоколов приветствовали победное возвращение полков с поля брани.

Во время бедствий, пожаров раздавался и набатный звук одного наиболее звучного колокола. Этот колокол назывался набатным или всполошным, а в древнем Новгороде — также вечевым, так как он созывал народ на вече. При завоевании городов вечевой колокол увозили, бывали случаи, когда вечевые колокола отправляли в ссылку<sup>9</sup>. Так, Иван III, завоевав Новгород (1456), велел вывезти вечевой колокол и вырвать ему язык в знак лишения Новгорода свободы.

В Новгороде с XVI века разыгрывались средневековые театрализованные представления на библейские темы: «Пещное действо» и «Шествие на осляти». Эти представления были связаны с византийскими и западноевропейскими мистериями — священными представлениями<sup>10</sup>. «Пещное действо» отличалось большой зрелищностью. Несмотря на то что действо разыгрывалось в церкви, в нем принимали участие и персонажи, изображавшие язычников, — халдеи, допрашивавшие трех благочестивых отроков, ввергавшие их в горящую печь. Все эти моменты сближали действо со скоморошными представлениями, однако музыкальная его часть основывалась на традиционных культовых песнопениях.

В XIII — XIV веках Новгород, свободный от ордынского ига, явился не только хранителем традиций художественной культуры Киева, в Новгороде складываются самобытные черты музыкально-творчества.

С середины XVI века начинается заметное обновление в области музыкального искусства русской церкви, которое из Новгорода распространяется повсеместно. Происходит некий сдвиг в творчестве и певческом искусстве, вызванный появлением путевого, местного, большого знаменного распева, создаются новые распевы и формы. Возникает двух- и трехголосное строчное пение, обилие местных распевов. Новгородским теоретиком Иваном Шайдуром совершается перелом и в теоретической области. Систематизация и уточнение Шайдуром знаменной нотации свидетельствуют о его соприкосновении с западной музыкой. Это заметное движение во многом было обусловлено и тем, что с начала XVI века активизируется творчество русских гимнографов и распевщиков. Появляются такие распевы, как тихвинский, опекаловский, псковский, усольский, новгородский.

Еще в XIV — XV веках Новгород славился своими мастерами пения. Среди них называют новгородских клирошан<sup>11</sup> св. Софии, а именно Наума-клирошанина, умершего в 1416 году.

<sup>9</sup> Борис Годунов отправил в ссылку из Углича в Тобольск колокол, возвестивший о смерти царевича Димитрия.

<sup>10</sup> См.: История русской музыки в 10-ти т., т. 1.

<sup>11</sup> Клирошанин — церковный певец. Клиросы — места, где располагаются певцы; находятся в церкви справа и слева от алтаря.

В Москве и Новгороде складываются Московская и Новгородская певческие школы, о которых свидетельствуют упоминания Стоглавого собора (1551): «...прежде сего в российском царствовании на Москве и в Великом Новгороде и по иным городам многия училища бывали грамоте и писати, и пети, и чести учили, и потому тогда грамоте и пети, и чести гораздых много было. Но певцы и чтецы добры и славны были по всей земле и доднесь».

Новгород значительно обогатил русскую музыкальную культуру и в XVI веке, который, судя по богатству и разнообразию новых явлений, явился золотым веком русского певческого искусства. Имена многих распевщиков остались неизвестны, но ряд имен сохранился. В одной рукописи упоминается некто «инок именит Маркелл, слыл Безбородой», который распел псалтырь в Великом Новгороде, Василий Рогов — основоположник многоголосного пения — «муж благовейн, zelo пети был горазд, знаменному и троестрочному и демественному пению был роспевщик и творец». Новгородцами были крупнейшие распевщики XVI века, ученики Саввы Рогова Федор Крестьянин, Иван Нос и Стефан Гольш — создатели нового стиля знаменного пения — большого знаменного распева.

#### Глава 4

### СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЗНАМЕННОГО ПЕНИЯ

#### Основы канона древнерусского певческого искусства

Средневековое певческое искусство на Руси было каноничным<sup>1</sup>. Основой древнерусского музыкального канона послужили канон византийской музыкальной культуры и его эстетика, определившие главные свойства древнерусского певческого искусства. По представлениям ранневизантийских философов, музыка — это глубоко осмысленное искусство, которому свойственна «софийность», то есть премудрость: «Философия, проявляющая себя в мелодии, есть более глубокая тайна, чем об этом думает толпа, — пишет византийский философ IV века. — Наши напевы творятся по иным законам, нежели у тех, кто чужд нашей премудрости... безыскусственный напев сплетается с божественными словами ради того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами»<sup>2</sup>. Это положение, отражающее эстетику визан-

<sup>1</sup> Термин «канон» (от *греч.* — правило) имеет несколько значений. Среди них: а) канон — это определенная характеристика типа культуры древности, система правил средневекового искусства, регламентирующих и направляющих художественное творчество в определенном русле; б) каноном в византийской гимнографии называлась одна из жанровых форм — музыкально-литературная композиция, формы и сюжеты которой были заданными и строго последовательными. Здесь этот термин рассматривается в первом значении.

<sup>2</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья. М., 1966, с. 107, 110.

гийской музыки, впоследствии определило характер древнерусской музыки. Сложившееся в Византии церковное пение имело канон и законы певческого искусства. Его эстетическими критериями становятся осмысленность, красота и порядок. Понятие «ангелогласное пение», привившееся на Руси, непосредственно связано с византийской эстетикой. Это возвышенное, подобное ангельскому пение должно облагораживать, возвышать душу и воспитывать. «Пусть язык твой поет, а ум прилежно размышляет над смыслом песнопения», — пишет византийский писатель IV века Василий Кесарийский<sup>3</sup>.

Древнерусские мастера пения не только использовали византийский канон, но и творчески его переработали. Высокий художественный уровень канона и эталонов византийского искусства способствовали росту творчества русских мастеров — художников, писателей. Осваивая образцы византийского канона, русские художники нередко в рамках этого канона создавали национальные русские произведения непреходящей ценности и красоты. Таким было творчество Андрея Рублева.

Музыкальный канон ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу банальных напевов.

Принципы византийского канона распространялись на все музыкальные произведения средневековья, управляя творчеством древнерусских распевщиков и регламентируя характер исполнительства. Лишь в период позднего средневековья, особенно в XVI веке, начинают преодолеваются жесткие ограничения канона, незыблемость которого прежде не могла быть нарушена.

Бытование древнерусского канона отличается от византийского. Канон на Руси был принят вместе с крещением как нечто священное и нерушимое, в то время как в Византии художественный канон наряду с поэтикой и гимнографией развивались на протяжении многих столетий.

Древнерусский музыкальный канон подчинен четким правилам музыкальной организации. Церковная музыка обладала чертами, типичными для средневековой музыки: она была преимущественно монодична, ей свойственна определенная ладовая организация. Основу древнерусской профессиональной музыки составляли одноголосные распевы, каждый из которых обладал определенной мелодико-ритмической организацией и нотацией, с помощью которой фиксировались древнейшие распевы. Большая часть распевов, использовавшихся на Руси, — знаменный, кондакарный, путевой, киевский, болгарский, греческий (кроме демественного), были подчинены системе осмогласия.

### *Осмогласие*

Основой древнерусского музыкального канона явилась система осмогласия (от славянского «осьмь» — восемь гласов). С помощью

<sup>3</sup> Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья, с. 104.

осмогласия устанавливался строгий порядок музыкального оформления службы. Гласы образовывали так называемый византийский столп — последовательное чередование восьми гласов в течение восьми недель, по истечении которых весь столп повторялся сначала. С этим порядком были связаны напевы и словесные тексты.

Каждый из восьми гласов имел свои тексты и свои напевы с присущими каждому из них мелодическими формулами — попевами, лицами, фитами. Эти своеобразные канонизированные мелодико-ритмические обороты записывались особыми знаками сокращенного невменного письма — графическими формулами.

Система осмогласия распространялась не только на все виды распевов и музыкальных форм, но влияла и на формирование певческих книг<sup>4</sup>.

Каноничной была также и ладовая организация древнерусских песнопений. «Ладовая система древнерусской монодии — одна из трех великих модальных систем европейской музыки (наряду с античной и греческой)»<sup>5</sup>. Невозможно точно сказать, какова была ладовая система в древнейшие времена, например, в Киевской Руси. Теоретические обобщения, связанные с церковной музыкой, возникли в XV веке, а подробная фиксация лада началась лишь на рубеже XVI — XVII веков. Появление этих сведений было обусловлено необходимостью точно фиксировать высоту звуков в крюках с помощью особых знаков — степенных (киноварных или шайдуровых) помет, созданных новгородским теоретиком Иваном Шайдуром в конце XVI — начале XVII века.

Ладовая система древнерусского певческого искусства представляет собой стройную последовательность чередования тонов и полутонов, образующих двенадцатиступенный звукоряд, именуемый обиходным:



Обиходный звукоряд распадается на четыре согласия — протое, мрачное, светлое, тресветлое по три звука в каждом, расположенных по большим секундам. Смежные согласия соединяются малыми секундами<sup>6</sup>. Эти четыре согласия объединяются также в

<sup>4</sup> Все певческие книги связаны с системой осмогласия, но по-разному. В Минеях, например, гласы могут произвольно чередоваться, две книги — Ирмологий и Октоих — строго подчинены осмогласию. Они делятся по числу гласов на восемь частей.

<sup>5</sup> Х о л о п о в Ю. Н. Понятие лада в связи с ладовой спецификой русской монодии. Доклад на I Всесоюзной конференции «Памятники русского хорового искусства». Московская государственная консерватория, апрель 1982.

<sup>6</sup> Однако есть некоторые сведения, полученные на основе записей древнерусских песнопений, сделанных от старообрядцев разных мест, показывающие, что лад древнерусских песнопений до XVII века не ограничивался только двенадцатью ступенями. Допускалось расширение, транспозиция отрезков звукоряда вверх или вниз на секунду. Об этом см.: В л а д ы ш е в с к а я Т. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства. — В кн.: Из истории русской и советской музыки, вып. 2. М., 1976, с. 40—61.



три гексахорда, главный из них гексахорд от ноты *до*, составленный из двух согласий — мрачного и светлого, составляет диапазон наиболее древних песнопений.

В развитых по форме мелодиях знаменного распева нет в нашем понимании тонального центра, пронизывающего насквозь все песнопение. Принципы ладовой организации в знаменном распеве, как, впрочем, и в западной средневековой и восточной монодии, отличаются от европейской мажоро-минорной гармонической системы. Связь звуков определяется в них не сквозным тяготением к основному тону — тонике, а по принципу модальных ладов мелодическим движением по определенному звукоряду.

В древнерусских распевах, основанных на обиходном звукоряде, ладовые устои связываются с концами строк отдельных попевок. Таким образом, лад проявляет себя не во всем целом произведении, а в пределах самих мелодических формул, попевок, в которых различаются звуки опорные, устойчивые и по отношению к ним вспомогательные, проходящие, то есть неустойчивые. Среди них выделяются звуки: доминирующий (по терминологии Д. В. Разумовского, «господствующий») и завершающий все песнопение или его разделы — «конечный» тон.

### *Знаменный распев*

Основным распевом в Древней Руси XI—XVII веков был знаменный распев.

На протяжении семи веков он претерпевал эволюцию, но некоторые его виды оставались неизменными. Знаменным распевом пели тысячи песнопений годового цикла разнообразных праздников. Можно выделить четыре типа знаменного распева, возникших в разное время. Основа знаменного пения — *столповой* знаменный распев. Особой протяженностью и торжественностью отличались песнопения *большого* знаменного распева, созданного распевщиками XVI — начала XVII века. Особенно часто использовались строгие речитативные будничные напевы *малого* знаменного распева и родственное с ним пение «*на подобен*» *старого* знаменного распева, сохранявшееся почти неизменным с XI века (о чем свидетельствуют старинные рукописи). В основу первого и второго типа положен принцип комбинирования, варьирования и соединения попевок, третьего и четвертого — построчное изложение; песнопения членятся на мелодические строки по определенным образцам. В древнерусской монодии, как и в грегорианском пении, различаются три вида распевности: *силлабический* (одному звуку соответствует один слог) — в малом знаменном и подобном; *невматический* (внутрислоговой распев составляют два-три звука — обычное число звуков в невмах) — в столповом; *мелизматический* (распевностью превышающий четыре звука на один слог) — в большом знаменном распеве.

Подобны обычно имеют определенное число строк (от 5 до 11);



нок, число которых в XVI—XVII веках достигает более полутысячи. Богатый фонд попевок и фит (так назывались особые формулы, очень распевные мелодические обороты, в начертании которых обязательно присутствовал знак фиты) давал возможность распевщикам создавать развернутые музыкальные композиции, связывая попевки между собой, учитывая определенные закономерности и систему их связей. Среди них выделяются попевки начального, срединного (развивающего) и конечного типа. За многими попевками закрепились яркие, образные названия, необходимость которых, по-видимому, была обусловлена педагогической практикой (например, паук, колесо, мережа, долинка, хамила, кулизма; фиты — красная, хабува, кобыла). Особая роль отводилась фитам.

Столповой знаменный распев имеет преимущественно невматическое строение, за исключением фит, встречающихся на тех словах, которые требовалось подчеркнуть. Мелодические формулы (попевки) знаменного распева гибко следуют структуре текста, мелодика их точно отражает его строение, динамику, кульминации, концовки. Мелодия песнопения способствует большему осмыслению текста, с которым она тесно спаяна. Попевки объединяются по контрасту — плавные с размеренным ритмом перемежаются с асимметричными и пунктирными, речитативные с распевными. Эти попевки естественно соединяются со словами, соответствуя начальному, срединному и завершающему типу развития. Они то рифмуются, то чередуются по контрасту, то соединяются попарно по принципу нарастания, усиливая эмоциональное воздействие.

К древнейшим песнопениям столпового знаменного распева относятся воскресные стихиры Октоиха. Одна из них — стихира-догматик восьмого гласа «Царь Небесный» — содержит 21 музыкальную строку, в каждой из которых, как правило, одна попевка:

Рукопись 3/4 XVII в. из собр.

Моск. консерватории, № 4, л. 119

18

Ца-рь не-бе-сны-и за че-ло-ве-ко-лю-би-е

на зе-мля-ви-ся и с че-ло-ве-

-ки по-жи-ве от Де-вы бо-чи-сты-я

плоть при-е- мы- и и из не- я

про- шед сво- спи- я- ти - ем

е - дин есть сын -

су - губ е - сте - ством,



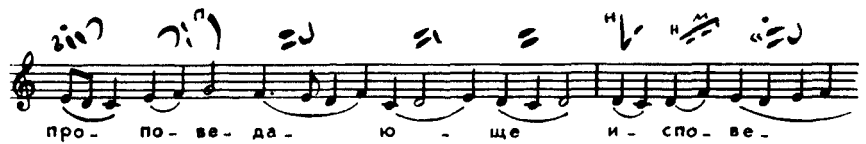
со- ве- рше- нна то- го



Бо- га и со- ве- рше- нна че- ло-



- ве- ка Во- и- сти- ну



про- по- ве- да- ю- ще и- спо- ве-



- да- ем Хри- ста Бо- га



на- ше- го, е- го же мо- ли, Ма- ти



Бе- зне- ве- стна- я, по- ми- ло- ва- ти -



- ся ду- шам на- шим.

Структура песнопения представляет собой двухчастную композицию с небольшим числом попевок, которые, объединяясь в пары, образуют своего рода рифмованность. Основными попевками в этих парах являются поворотка и кулизма. Преобладающие в них синкопированные и пунктирные ритмы придают всему песнопению активный, импульсивный характер. Мелодическое начало господствует в фитах (в 8-й строке — светлая фита, в 11-й — мрачная фита).

Глубокая связь слова и напева характеризует песнопения знаменного распева. Мелодия рождается из слова, несущего в себе содержание, смысл. Она комментирует текст, членит его структуру, выделяя и акцентируя важнейшие слова. Этому же способствует и знаменная нотация, знаки которой гибко отражают не только мелодию, ее ритм, высоту и движение, но и слово, различая ударные и безударные слоги, акценты, начала и концы фраз.

### *Музыкальная поэтика и гимнография*

Каноничность древнерусского профессионального искусства была связана с системой миропонимания, требовала постоянного созерцательного углубления в одни и те же образы, тексты, сюжеты. Византийский канон создал ряд стереотипных уровней, отмечает В. В. Бычков: «Этикетность придворного церемониала, богослужебный канон, народные обряды, каноничность литературы и живописи и т. п. Все они в структуре общей культуры были тесно связаны и оказывали друг на друга постоянное влияние»<sup>8</sup>. Важная роль в этом каноне принадлежала песнопениям, их текстам, заключавшим в себе мировоззренческие идеи.

Источником древнерусской поэтики и гимнографии была византийская поэтика и гимнография, которая складывалась в Византии на протяжении нескольких веков и полностью сформировалась к IX веку. К этому времени в Византии сложились основные певческие жанры и книги, установились их названия, определились разновидности музыкальных форм и типы музыкальных нотаций. Они оказывали огромное влияние на русскую культуру с X века. Будучи наследницей античной и позднеримской культуры, Византия питалась также культурой народов, входивших в состав ее империи, в частности восточных и славянских народов. Отсутствие единого культового языка в Византийской империи способствовало расцвету и росту местных школ. В IV веке на византийскую поэзию и гимнографию оказывает влияние экзотическая гимническая поэзия и музыка Сирии — Ефрема Сирина, Романа Сладкопевца. Необычайный подъем испытывает византийская гимнография в VII—VIII веках. Произведения знаменитых византийских поэтов Андрея Критского, Косьмы Майюмского, Иоанна Дамаскина вошли в сокровищницу мировой культуры и привились в Древней Руси.

---

<sup>8</sup> Бычков В. В. Византийская эстетика. М., 1977, с. 146.

Византийская поэтика и литература оказали сильнейшее влияние на древнерусское поэтическое творчество. Древнерусские песнопения ориентировались на византийские образцы, создавая песнопения русским святым. Однако охранительные тенденции канона на Руси были настолько сильны, что проявились даже в переводах с греческого языка. Переводчик явно стремился не только точно передать смысл текста, но и сохранить форму и грамматическую структуру оригинала. Известный советский византолог В. Н. Лазарев подчеркивает это особое свойство византийского искусства, его синтетичность. Византийский культ был «грандиозным художественным ансамблем, задача которого сводилась к тому, чтобы одновременно давать эстетическое наслаждение и возносить душу верующего к небесам»<sup>9</sup>.

Такой же синтетичностью, ансамблевостью отличалось и древнерусское искусство. Произведения древнерусской архитектуры, ее соборы по замыслу зодчих ассоциировались со Вселенной, макрокосмом, в котором объединились и отражались представления о мироздании, о жизни прошлой, настоящей и будущей. Все виды искусства Древней Руси составляли единую художественную систему, все они объединялись в храме общими для всех идеями, стилем, творческим методом, который можно определить как возвышенно-церемониальный. Основой средневекового искусства было слово. Слово, текст, Священное писание и предание явились основой творчества как музыкального, так и художественного<sup>10</sup>. Классификация жанров древнерусского певческого искусства также связана с разновидностями текстов песнопений.

### *Жанровое своеобразие*

Византийская гимнография вошла в духовную культуру Руси и стала общей частью гимнографии всех славянских народов православного вероисповедания. Новые песнопения, возникшие на русской почве, были связаны с важнейшими событиями истории Руси, с местными церковными праздниками русских святых, которые создавались в традиционных жанрах по типу византийских служб.

Жанровая система древнерусской певческой культуры, унаследованная от византийской, обладает чертами, принципиально отличающими ее от жанров профессиональной музыки XVIII—XX веков. Она приближается к монодическим средневековым культурам Востока и Запада, отчасти и к отечественному фольклору.

Главное отличительное свойство богослужбных или литургических жанров заключается в том, что образуемый ими корпус текстов сохранялся практически без изменений на протяжении всей

<sup>9</sup> Лазарев В. Н. История византийской живописи, т. 1. М., 1947, с. 27.

<sup>10</sup> Изобразительное искусство — иконы, фрески, художественные миниатюры книг, назначение которых было учить, рассказывать, воспитывать, — выполняло ту же функцию, что и литература.

истории средневековой Руси. Обращенная к «вечному» и «неизменному», церковная культура вбирала в свой круг новые явления и события, придавая им уже известную, заданную каноническую форму. Трансформации подвергалась не система жанров, а собственно музыкальная сторона гимнографии, мелодический стиль.

Специфической особенностью всех гимнографических жанров была теснейшая интонационно-ритмическая и структурная связь текста и напева. Как и в древнерусской литературе<sup>11</sup>, основополагающим признаком жанра в гимнографии было его содержание, большую роль при этом играла форма (как поэтическая, так и музыкальная). Важным аспектом жанровой характеристики является последовательность расположения жанров в порядке богослужения, называемом чинопоследованием. При этом порядок расположения песнопений диктовался Уставом, или Типиконом. Наконец, одним из признаков жанровой характеристики является способ исполнения — хоровой, сольный, антифонный (поочередное пение двух хоров), респонсорный (чередование пения солиста и хора или солиста и народа). Таким образом, жанры древнерусского певческого искусства обладают определенным содержанием, музыкальной и поэтической формой, находятся в соподчинении друг с другом, в иерархической зависимости и связаны с различными способами исполнения.

Хронологический порядок возникновения жанров (в такой последовательности — псалмы, тропари, кондаки, стихирь, ирмосы) шел от поэтической лирики древнееврейских псалмов, через средневековую византийскую гимнографию, отразившую эволюцию догматических идей и доктрин, к южнославянской и древнерусской гимнографии, связанной с претворением национальных традиций.

Содержание гимнографических текстов очень разнообразно. Отнюдь не все они, как принято считать, молитвословные; много среди них и повествовательных. В таких жанрах, как тропарь, стихира, обычно повествуется о содержании и главных событиях праздника. В них нередко возникают моменты дидактические, нравственно-религиозные, поучительные, иногда излагаются основополагающие догматы (некоторые из стихир так и называются «догматиками»).

Одно из видных мест в древнерусской музыкальной культуре занимал древнейший жанр гимнографии — псалмы. Велика культурная роль Псалтыри на Руси в эпоху средневековья. Псалтырь была первой книгой, по которой начинали учить детей чтению. С псалмами на устах умирали воины и князья. Псалмами начиналась каждая, даже самая небольшая, служба.

Пение псалмов на Руси было разнообразным. Каждая эпоха создавала свои виды псалмопения. Среди них сохранились и такие формы пения, которые, очевидно, восходят к глубокой древности,

<sup>11</sup> См.: Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Эпохи и стили. Л., 1973, с. 50; Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 55.



судя по тому, что они мало отходят от архаичных интонаций распевной речи, мелодики декламируемого слова. Примером таких устойчивых мелодических моделей может служить чтение и пение псалмов — псалмодия <sup>12</sup>.

Одной из древних мелодических формул чтения псалмов и молитвословий является двустороннее опевание. В этой формуле чтения преобладает один выдержанный тон речитации, окруженный вспомогательными звуками, отстоящими от него на секунду сверху и снизу (см. пример 13).

Псалмы пели целиком или частями (стихами); группы псалмов образовывали своеобразные циклы — кафизмы (кафизма — одна из двадцати частей Псалтыри). Наиболее яркие и выразительные стихи из псалмов выделялись в самостоятельные песнопения: они служили основой прокимнов, причастных стихов, запевов перед стихирами, канонарших возгласов <sup>13</sup>. Из отдельных стихов псалмов в XVII — XIX веках складывались тексты духовных концертов.

Различные виды древнерусского псалмопения помещались в левческой книге Обиход (ранее частично содержались в Кондакарях), составлявшей основную неизменную часть всякого праздничного, воскресного или будничного богослужения. В Обиходе псалмы располагались согласно порядку следования Всенощного бдения и Литургии. Большая часть Всенощного бдения заполнена пением и чтением псалмов. Они занимают значительное место и в Литургии.

Поскольку многие псалмы звучали ежедневно, для украшения богослужения возникла с течением времени потребность в разнообразии, создавались новые напевы на один и тот же текст псалма. Так, в XVII веке многие псалмы, наряду со знаменным, пели греческим, киевским, болгарским распевами <sup>14</sup>.

Особой красотой и выразительностью отличается 103-й, «предначинательный» псалом <sup>15</sup>, посвященный космогонической теме. Полные величия поэтические образы этого псалма древнерусские распевщики воплотили в великолепной мелодии, богато украшенной и орнаментированной <sup>16</sup>:

---

<sup>12</sup> Псалмодия — исполнение псалмов на основе ладовых мелодических моделей, так называемых псалмовых тонов, с определенной начальной формулой, речитацией на заданном тоне, фиксированными средним и заключительным каденционным оборотами. В широком смысле — речитативный характер пения.

<sup>13</sup> Канонарх (от греч. канонархейн — управляющий с помощью палки, видимо, дирижер) еще в IX веке в Студийском монастыре в Константинополе возглавлял пение хора, о чем есть свидетельство в ямбах Федора Студита. Пение с канонархом сохранилось и в наше время как монастырская традиция, согласно которой канонарх в пении стихир возглашает строфы, а хор за ним их пропевает.

<sup>14</sup> Издание Обихода Синодальной типографии 1772 года в значительной мере отразило то разнообразие распевов, которыми пели псалмы.

<sup>15</sup> Свое название «предначинательного» 103-й псалом получил не только потому, что им начиналась служба — Всенощное бдение, но и потому, что в этом псалме повествуется о начале мироздания.

<sup>16</sup> Существует несколько распевов этого псалма — знаменный, киевский, болгарский, греческий. Последний был положен в основу соответствующей части «Всенощной» С. В. Рахманиновым.

19 Соло Запев высшим гласом



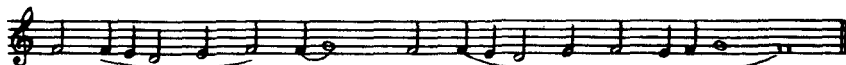
Бла - го - сло - ви ду - ше мо - я Го - спо - да

*Привет*

1-й хор



Бла - го - сло - вен



е - си Го - спо - ди

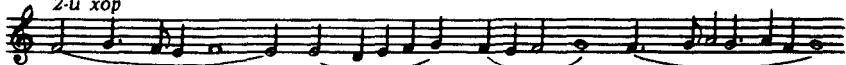
*Соло*



Го - спо - ди, Бо - же мой, воз - ве - ли - чил - ся е - си зе - ло.

*Привет*

2-й хор



Бла - го - сло - вен



е - си Го - спо - ди.

103-й псалом начинается торжественным распевным вступлением солиста. Такое начало Всенощной является очень старой традицией. Типикон (Устав богослужения) предписывает начинать петь главному певцу псалом «Благослови душе моя Господа» «высшим гласом, не скоро, со сладкопением». «Сладкопение» — это исполнительская эстетическая категория древнерусского пения, она соответствует выразительному, сладкозвучному сольному пению. О пении солиста второго хора, который начинает свой запев словами «Господи Боже мой, возвеличился еси зело», сказано, что он должен петь «легко со гласом согласующим и прочим братьям с ним». Таким образом, из комментария Типикона к 103-му псалму видно, что псалмы исполняли легко и сладкогласно, согласным, стройным ансамблем солиста и хора. В третьем, заключительном кульминационном разделе псалма звучит аненайка<sup>17</sup> — древний вид пения, сходный с кондакарным пением XI—XIV веков. Аненайками украшали пение кондаков, киноников (причастных стихов) — наиболее торжественных жанров литургического пения.

Одним из наиболее распространенных как в восточных, так и в

<sup>17</sup> В Типиконе указывается, что в этом месте псалма священник читает семь святильных молитв «втай», про себя; хор заполняет необходимое для чтения время пением аненайки — глоссолатической вставки, не связанной с текстом и имеющей самостоятельное музыкальное значение. В Успенском кондакаре есть несколько вариантов формул глоссолатий аненаек, соответствующих, видимо, их разным мелодическим вариантам.

мадных службах является жанр тропаря<sup>18</sup>. Толкование этого термина многозначно. Марк Эфесский выводил этимологию этого слова от *греч.* *трепо* — поворачиваю, обращаю; другое его объяснение связано с *греч.* *тропайон* — памятник победы, трофей. Действительно, в тропаре вспоминаются события праздника, он относится к наиболее мелким жанровым единицам гимнографии. Характерная особенность текстов тропарей, помимо их краткости, — частое использование сравнений, аллегорий; иногда они просто повествовательны (например, воскресные тропари)<sup>19</sup>.

Содержание тропарей целиком связано с новозаветной догматикой, прославлением празднуемых событий, воспеванием подвигов мучеников и святых.

Большое распространение на Руси получил традиционный византийский жанр — стихиры (*греч.* стихера — многостишие). Стихирам обычно предшествуют стихи из псалмов, возглашаемые канонархом. Многие исследователи подчеркивают сходство жанров тропаря и стихиры (в типиконах стихиры нередко называются тропарями). Стихиры различны по величине (обычно 8—12 строк).

Стихиры составляли певческую книгу Стихирарь. Они наполнили наряду с другими жанрами разные певческие книги — Праздники, Трезвонь, Триодь постную и Триодь цветную, Октоих. В связи с канонизацией новых русских святых на Московских соборах 1547 и 1549 годов и установлением служб чтимым русским иконам в XVI веке Стихирари месячные (так называемые Миней) существенно разрослись и распались на две певческие книги — Праздники (циклы песнопений в честь двенадцати главных общехристианских праздников, двенадцатых) и Трезвонь (песнопения в честь наиболее почитаемых святых)<sup>20</sup>.

В певческих циклах, посвященных русским святым, отражаются многие важные исторические события, связанные с героической борьбой русских против иноземных захватчиков, духовным развитием русского народа.

Важнейшими жанрами византийской гимнографии, нашедшими широкое применение в древнерусском гимнографическом творчестве, были кондак и канон.

Кондак — одна из наиболее поэтических форм гимнографии — сложился в V—VI веках в Византии как масштабная циклическая композиция<sup>21</sup>. Способ его исполнения был респонсор-

<sup>18</sup> См.: М о м и н а М. А. Песнопения древних славяно-русских рукописей. — В кн.: Методические рекомендации по описанию славяно-русских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР, вып. 2, ч. 2. М., 1976.

<sup>19</sup> Тропари имеют множество разновидностей, связанных с их значением и ролью: тропари отпустительные (заключительные), воскресные, праздничные, постные; эти названия указывают на их содержание. К этим основным тропарям примыкают несколько видов песнопений тропарного характера, которые неопределенны по жанру.

<sup>20</sup> Одним из наиболее полных Стихирарей XVII века, отразившим все праздники русским святым, является четырехтомный Стихирарь из Государственной библиотеки им. В. И. Ленина. Ф. 379 (Разумовского), № 63, 64, 65, 66.

<sup>21</sup> См.: А в е р и н ц е в С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977, с. 103, 108.

ным. Сложный и развитой напев солиста, исполнявшего основной текст, чередовался в нем с хоровыми рефренами<sup>22</sup>. На Руси существовала иная форма пения кондаков. В полном виде со всеми строфами византийский кондак сохранился на Руси лишь в архаичном обряде погребения священников. В других чинопоследованиях от обширных композиций кондаков сохранился лишь так называемый кукулий — зачин кондака и первая строфа, называемая йкосом, объединенным с кондаком единым рефреном.

В Древней Руси в XI—XIV веках существовал мелизматический стиль пения кондаков; кондакарные мелодии записывались особой кондакарной нотацией, а их собрание на год составило певческую книгу Кондакарь<sup>23</sup>.

Сохранившиеся от древних кондаков кукулии стали сочетаться с более поздним по происхождению жанром — каноном; их исполняли после третьей оды канона в качестве песнопений, в которых наиболее концентрированно и поэтично отражается содержание празднуемого события. Позднее кондакарные напевы кондаков были заменены знаменным распевом. Погребальный кондак «Святыми упокой» знаменного распева получил развитие в творчестве русских композиторов. Он связан с темой смерти, погребения, рока (в разработке Шестой симфонии Чайковского, кантате Танеева «Иоанн Дамаскин»):

20



Со свя-ты-ми у-по-кой Хри-сте, ду-шу ра-ба тво-е-го, и-де-же несть



бо-лезньи пе-чальи, воз-ды-ха-ни-е, но жизнь бес-ко-не-чна-я.

Канон, сложившийся в Византии к VIII веку и вытеснивший кондак, отличался, по характеристике С. С. Аверинцева, торжественной статичностью, медлительной витиеватостью. Темы канона основываются на переосмыслении библейских песен<sup>24</sup>.

Каждая из десяти «песней» (од) канона содержит зачин — ирмос (от греч. ирмос — связь) и ряд тропарей (два-три, реже больше), связанных с ним общим напевом, исполняемых «на подобен» ирмоса. Ирмосы были собраны в певческой книге Ирмологий и расположены по гласам, а внутри гласов — по «песням».

<sup>22</sup> В древнейшей русской певческой рукописи «Типографский устав с кондакарем» (хранится в Государственной Третьяковской галерее) среди нотированных кондаков также есть указание на способ пения словами «певец» и «людие»: сольное пение кондаков заключалось припевом народа.

<sup>23</sup> До нас дошло пять кондакарей XI—XIV веков.

<sup>24</sup> «Структура канона предполагает, что каждая из девяти „песней“ по своему словесно-образному составу соотносена с одним из библейских моментов (первая — с переходом через Красное море, вторая — с грозной проповедью Моисея в пустыне, третья — с благодарением Анны, родившей Самуила, четвертая — с пророчеством Аввакума и т. д.) без всякого отступления» (Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы, с. 103—104).

Каждая песнь канона благодаря способу ее исполнения приобретала динамическую трехчастную структуру: начальный ирмос, повторяющийся после тропарей, звучал уже в исполнении двух хоров. Повторение ирмоса называется катавасией (от *греч.* катавасия — сошествие, сходжение), так как хоры при пении заключительного ирмоса сходились вместе в центре. Ирмосы были краткими и выразительными песнопениями. Таковы рождественские ирмосы, которые вместе с колядками входили в народный обряд колядования:

21

Хри-стос ро-жда-ет-ся, сла-ви-те:  
 Хри-стос с не-бе-си, сря-щи-те:  
 Хри-стос на зем-ли, воз-но-си-те-ся.  
 Пой-те Го-спа-де-ви, вся зем-ля, и ве-се-ли-ем  
 вос-пой-те, лю-ди-е, я-ко про-сла-ви-ся.

Особое место в русской гимнографии принадлежит песнопениям, сопровождавшим литургические действия, связанные с ритуалом. Как правило, эти песнопения являются центром музыкального развития певческого цикла. Таковы аллилурии, исполняемые во время выноса Евангелия, киноники, или причастные стихи, «Херувимская песнь», исполняемая во время торжественной процессии Великого входа на Литургии. На текст «Херувимской песни» создавались различные напевы.

Большой выразительностью отличается «Херувимская» знаменного распева, ее медленная, певучая мелодия парит и льется непрерывным, плавным потоком:

22

И-же Хе-ру-ви-  
 -мы тай-но

К наиболее торжественным песнопениям относятся славословия (малое и великое), занимающие кульминационные места в начале и конце вечерни и утрени. Величания — краткие песнопения, славления святого, праздника — звучали в торжественный момент перед чтением Евангелия на утрени.

Цикличность и ансамблевость<sup>25</sup> — важнейшие принципы организации древнерусского певческого искусства. Отдельное песнопение входило в малый цикл, из малых циклов складывались крупные части, которые создавали целое последование. Так, малыми циклами являются: кондак — тропарь, кондак — икос; большими — канон, кафизма, цикл стихир, перемежающихся с псалмодическими запевами. В динамике последования певческих циклов немалая роль принадлежит темпу, в котором исполнялись те или иные песнопения. Жанр песнопения обычно связывался с определенным характером исполнения и темпом: ирмосы и тропари пели быстрее, чем стихиры; медленным было пение гимнов, аллилуариев, херувимской, кинонников — тех жанров, которые связаны с медлительной ритуальной церемонией.

Цикличность, пронизывающая древнерусское церковно-певческое искусство, прослеживается на всех уровнях. Существует годовой цикл, песнопения которого повторяются через год; он отражен в таких певческих книгах, как Стихирари месячные, или служебные Минеи, Праздники, Трезвонь. Другой певческий цикл был связан с лунным календарем и празднованием Пасхи, которое передвигалось согласно с днем первого весеннего полнолуния. Такой цикл назывался триодным, ему соответствовали две древнейшие певческие книги — Триодь постная и Триодь цветная, охватывающие в общей сложности 100 дней, связанных с Великим постом и Пасхой. Если песнопения Триоди постной пронизаны духом аскетизма, то в цветной Триоди они связаны с торжественно-приподнятым настроением, соответствующим празднованию Пасхи.

Большую часть года звучат песнопения, связанные с осмогласным кругом. Осмогласный восьминедельный круг, в рамках которого еженедельно менялся глас — то есть тексты целого ряда песнопений и их мелодии, — отражен в двух певческих книгах — Ирмологии и Октоихе. Существует также недельный цикл, в котором каждый день недели отмечен специальным песнопением, прокимном, киноником, особым чтением, присущим тому или иному дню; специальной певческой книги этот цикл, однако, не получил. Песнопения недельного круга находятся в разных служебных книгах — Шестоднев служебном, частично в Обиходе, а также в Часослове. Важнейшую роль в гимнографии играет суточный цикл — песнопения, исполняемые постоянно, ежедневно. Этот цикл отражен в певческой книге Обиход, само название которой свидетельствует о регулярном ее использовании и поэтому центральном положении. Обиход является наиболее богатой в музыкальном отношении

<sup>25</sup> Об «ансамблевости» древнерусской литературы и изобразительного искусства см.: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971, с. 50.

певческой книгой. Он содержит песнопения всех древнерусских распевов XVI — XVII веков. Некоторые песнопения Обихода имеют десятки музыкальных вариантов. Расположение песнопений и служб суточного, седмичного и годового циклов опирается на древнееврейскую временную систему. Сутки в ней начинаются с вечера, а не с полуночи. Поэтому суточный служебный круг начинается Вечерней, затем следуют Полунощница, Заутреня, «час первый», «час третий», «час шестой», «час девятый», Литургия (Обедня)<sup>26</sup>.

В древнерусском певческом искусстве все — и чтение, и пение (хоровое и сольное) — связано единым смыслом, общей идеей, динамикой развития. Отдельные гимны, стихиры, псалмы складываются в циклы, циклы соединяются в чинопоследования, из них образуются целые службы. Основными службами являются Всенощное бдение и Литургия.

Все пять кругов богослужения — годовой, триодный, осмоглас-

<sup>26</sup> Всенощная в Древней Руси была самым продолжительным чинопоследованием. Название «Всенощное бдение» происходит от словосочетания «бодрствование (бдение) всю ночь», то есть в течение всей ночи. Во времена первохристианства это богослужение происходило в ночное время.

Всенощная состоит из двух частей — Вечерни и Утрени. В них входят псалмы, тропари, стихиры, гимны — все основные музыкально-поэтические жанры православного богослужения. Во Всенощной сочетаются песнопения «на каждый день», ежедневно повторяющиеся, помещенные в певческой книге Обиход, с песнопениями, меняющимися каждый день в соответствии с праздничным календарем. Музыка играет во Всенощной очень значительную роль.

Литургия (от греч. общественное, всенародное дело) — главная, кульминационная служба среди равных чинопоследований, во время которой совершалось таинство Причащения (Евхаристии). Литургия также называется Обедней, так как совершается в первой половине дня, в предобеденное время. Чин Литургии соответствует западноевропейской мессе.

К древнейшей относится Литургия апостола Иакова. В IV в. н. э. возникли два чина Литургии: пространный — Василия Великого и более краткий — Иоанна Златоуста, совершаемый в православной церкви на протяжении всего года, кроме Великого поста.

Литургия делится на тайную и явную. Явная в свою очередь на Литургию оглашенных и Литургию верных.

Само слово «литургия» имеет два значения: более широкое — собственно культовое действие, богослужение, где хоровые песнопения, молитвы, чтения книг Священного писания чередуются в строго установленном порядке, и Литургия как музыкальный цикл, имеющий авторство (например, «Литургия св. Иоанна Златоуста» П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова).

В музыкальный цикл Литургии входят все основные жанры православной музыки: псалмы, тропари, кондаки, гимны, молитвы «Отче наш» и «Верую» (Credo), причастные стихи и концерт (появляется с середины XVII века, не обязателен). Основу Литургии составляют песнопения, связанные с евхаристическим канонном, — гимны хваления, благодарения, образующие неизменную часть службы — Литургию верных. Это песнопения: «Херувимская песнь», «Верую», «Милость мира», «Достоинство есть», «Отче наш», «Причастный стих». Им предшествует более вариантная часть — Литургия оглашенных, куда входит пение псалмов (антифоны), чтение священных книг — Деяния апостолов и Евангелие. Крупные музыкальные разделы соединяются друг с другом краткими стихами и так называемыми ектиньями (возглас дьякона и речитативный ответ хора, чаще всего на слова «Господи, помилуй»).

В целом Литургия представляет собой грандиозное действие, где музыка выступает лишь одним из элементов художественного языка наряду с иконописью, архитектурой и др.

ный, недельный и суточный — совмещались; их последовательность и взаимосвязь регламентировались Типиконом, или Уставом богослужения<sup>27</sup>.

Песнопения Обихода, исполнявшиеся ежедневно, объединялись с переменными песнопениями, связанными с календарем (Минеями), осмогласием (Октоихом, Ирмологом), Триодным циклом. Тысячи песнопений из этих книг, сочетаясь с неизменной основой песнопений Обихода, образовывали весьма разнообразные в музыкальном отношении варианты служб.

## Музыкальная письменность Древней Руси

Древнерусскую профессиональную музыку записывали знаками безлинейной невменной нотации. Это знаковое, или знаменное (от славянского «знамя» — «знак») письмо имело немало разновидностей. На протяжении XI—XVII веков возникали и исчезали нотации, сменяя друг друга, и лишь одна из них — столбовая знаменная нотация — неизменно развивалась на протяжении всего древнерусского периода с XI до XVII века<sup>28</sup>. С изучением разнообразных форм средневековой музыкальной письменности связана особая наука, называемая «семиографией»<sup>29</sup>.

Ни восточная, ни западноевропейская музыкальные культуры не знали такого разнообразия форм безлинейных нотаций — знаменная, кондакарная, экфонетическая, демественная, путевая (есть и другие, менее важные), каждая из которых для того или иного распева была самодостаточна и связывалась с определенным музыкальным стилем. Среди средневековых безлинейных нотаций

<sup>27</sup> Существовала специальная церковная должность — уставщик — руководитель клироса, который обязан был следить за порядком богослужения и указывать последовательность чтений и песнопений. Уставщик должен был уметь использовать все певческие и служебные книги, согласно Типикону учитывать при этом солнечный (минейный) и лунный (триодный) календарь, час и день недели, в который происходит данное богослужение.

<sup>28</sup> У старообрядцев эта нотация используется и в настоящее время.

<sup>29</sup> Термин «семиография» (другие транскрипции — симиография, семейография) происходит от греческого «семейо графос» — «записывающийся скорописными знаками». Семиография — это наука о средневековой музыкальной знаковой письменности. Об этом см.: Металлов В. М. Русская семиография. М., 1912; Металлов В. М. Азбука крюкового пения. М., 1899; Смоленский Ст. Азбука знаменного пения старца Александра Мезенца. Казань, 1888; Smolenskij St. Paläographischer Atlas der altrussischen linienlosen Gesangsnotation. Bayerische Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse. Abhandlungen. Neue Folge. Heft 80. München, 1976.

Термин «семиография» употребляется и по отношению к стенографии (по-гречески тоже семиография), которая также оперирует сокращенными скорописными знаками. Как в стенографии, так и в семиографии используются сходные приемы сочетания принципов буквенного (знакового) и иероглифического письма. В обоих случаях применение иероглифического принципа обусловлено частотностью и неизменностью сочетаний, которые шифруются одним или несколькими знаками, — этот прием употребляется в целях экономии места в рукописи.



сть и такие, которые еще не прочитаны. Расшифровка памятников средневековья до сих пор остается одной из наиболее важных и сложных задач русской музыкальной медиевистики. Каждой нотации соответствовал определенный тип пения. Не все они получили распространение и развитие в древнерусской певческой практике: одни играли ведущую роль, другие — второстепенную. Возникновение каждой новой нотации было обусловлено появлением нового распева, отличавшегося от прежних новыми характерными признаками, с новыми ритмами, новыми мелодическими оборотами.

Русские певческие нотации, появившиеся в Киевской Руси, ведут свое происхождение от нотаций Византии, но они не просто копировали их. На византийской основе русские распевщики создали нечто национально-своеобразное. В этом процессе Ю. В. Келдыш<sup>30</sup> не без основания увидел аналогию тому, как создавалась древнеславянская азбука — кириллица. В основу ее, как известно, было положено греко-византийское торжественное уставное письмо (унциал) с частичными изменениями и дополнениями, соответствующими фонетическим особенностям славянского языка. В таком же приблизительно отношении находится, например, знаменное письмо к палеовизантийской нотации. Сохранив основную систему ее знаков, русские мастера отказались от некоторых из них и вместе с тем ввели такие знаки и комбинации знаков, которых не было в византийской музыкальной письменности.

Особенностью развития древнерусской музыкальной письменности явилось изначальное сочетание трех различных видов нотаций: экфонетической, знаменной и кондакарной.

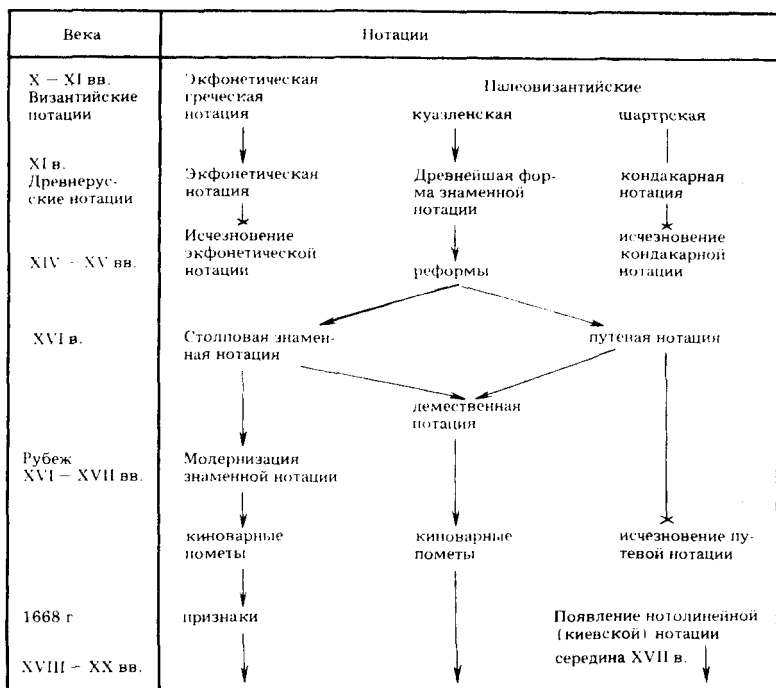
Одновременное существование в Киевской Руси трех видов нотаций соответствовало богатой музыкальной практике того времени. Древнерусские нотации имели византийские прототипы — экфонетическую нотацию для чтения нараспев и две певческие палеовизантийские нотации — куазленскую и шартрскую.

В XV—XVI веках процесс развития приводит ко многим изменениям в знаменной нотации и к появлению в XVI веке новых распевов с новыми нотациями — путевой и демественной. Этот процесс развития музыкальной письменности на Руси может быть выражен в виде следующей схемы (см. с. 66).

Каждая из этих безлинейных нотаций, существовавших с XI до XVII века, отражала лишь один музыкальный стиль, один из распевов древнерусской монодии. Средствами одной невменной системы выражалась интонационная и ритмическая сфера только одного распева. Выходя за пределы определенного музыкального стиля, прежняя нотация переставала удовлетворять нормы нового музыкального языка; формирование нового распева влекло за собой создание новых форм записи, новых знаков и переосмысление старых.

---

<sup>30</sup> См.: Келдыш Ю. В. К проблеме происхождения знаменного пения. — В кн.: Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978.



Любая древнерусская нотация обладала определенным алфавитом музыкальных знаков, набором простых музыкальных знаков, аналогично буквам алфавита. Связь этих знаков образует мелодию, фразу, подобно тому как буквы складываются в слова, а слова в предложения. Средневековые нотации имеют идеографический характер — знак заключает в себе идею, он наполнен содержанием: им может быть выражена попевка, музыкальный оборот или один звук; связь знаков образует определенные музыкальные формулы.

К наиболее простым относится экфонетическая нотация, предназначенная для псалмодического чтения нараспев священных книг — Евангелия, Апостола, Пророчеств. Она была вне-тоновой. Ее знаки лишь приблизительно фиксировали мелодическую линию псалмодии, указывая на повышение или понижение голоса (например, оксейя и барейя), фигурацию типа группетто (сирматике), мелодическое кадансирование и остановку (те-лейя)<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> В рукописях употреблялось три вида экфонетических знаков: строчные, надстрочные и подстрочные. Акцентные знаки ставились под строкой, возле того слова, которое необходимо было подчеркнуть. Первой рукописью, снабженной знаками экфонетической нотации, является Остромирово евангелие (1056—1057), на примере которого видно, что в русских рукописях знаки экфонетической нотации использовались не так систематически, как в рукописях византийских.

### Некоторые знаки экфонетической нотации

Русское название	Начертание	Греческое название
Стрела		Оксея
Палка		Барейя
—		Сирматике
Крест (крыж)		Телейя
Запятая		Апостроф
Змица		Гипокризис
Параклит		Параклитике
Крюк		Кремасте

Эпоха раннего средневековья с X по XIV век связана с двумя главными распевами — знаменным и кондакарным, по своему характеру и значению противопоставленными друг другу. Знаменный распев определил строгий и эпически-величественный характер русской профессиональной музыки средневековья. Судя по сохранившимся древнейшим рукописям, в нем преобладали речитативные распевы.

Кондакарный распев был связан с торжественным пением наиболее важных и торжественных песнопений и отличался украшенностью, распевностью мелодики. Кондакарное пение исчезло в XIV веке. В XV—XVI веках формируются новые распевы — путевой и демественный.

Столповая знаменная нотация представляет собой совокупность знаков трех категорий: основные знаки знаменной нотации — алфавит — это простые знаки: одно-, двух- и многоступенные; другая разновидность — попевки — относительно краткие мелодические формулы, записанные теми же простыми знаками, но часто с элементами тайнописи (тайнозамкненности); в попевках часто простые знаки приобретают новое значение; наиболее сложной разновидностью знаков являются фиты и лица — обширные мелодические построения, целиком зашифрованные. Азбуки их называют «строки мудрые», «тайнозамкненные»:

## Знаки знаменной нотации

### Одноступенные знамена

Равные целой		Равные половинной	
Крюк с оттяжкой		Крюк	
Параклит с оттяжкой		Параклит	
Статья простая		Стопица	
Статья мрачная		Палка	
Статья светлая		Запятая	
Крыж		Равные четвертной	
Статья с запятой		Крюк с отсечкой	
Запятая с крыжом		Параклит с отсечкой	
Стрела простая		Стопица с отсечкой	
Статья с крыжом		Палка с отсечкой	
Рог		Запятая с отсечкой	
Челюстка			
Статья с запятой и крыжом			

### Двуступенные знамена нисходящие

Сложития		Статья закрытая малая	
Стопица с очком		Статья мрачная с облачком	
Чашка		Стрела простая с облачком	
Подчашие		Статья закрытая средняя	
Параклит с подверткой		Статья светлая с облачком	
Крюк с подверткой			
Палка с подверткой			
Параклит с подчашием		Статья закрытая средняя с тихой пометой	
Крюк с подчашием			
Статья простая с подверткой			

Двухступенные знамена восходящие

Голубчик борзый		Голубчик тихий	
Скамеица		Скамеица тихая	
Переводка		Переводка тихая	
Статья светлая с сорочьей ножкой и зевком		Стрела крыжевая с борзой пометой	
Стрела простая с сорочьей ножкой и зевком			

Многоступенные знамена

Два в челну			Статья со змеицей		
Сложития с запятою			Палка воздернутая		
Стрела поводная			Стрела поездная		
Стрела громная			Дербица		
Стрела тихая					
Хамило					

ПОПЕВКИ

Название	Начертание	Развод
Мережа средний		
Перевязки или кавычки 2-го и 6-го гласа		
Кулизма 8-го гласа		
Хамида 1-го гласа		
Паук 1-го гласа		
Колесо 8-го гласа		
Дербица 1-го гласа		

ЛИЦА

Царский конец 5, 8-го гласов

Лицо 6-го гласа

## ФИТА

Красная (2, 5-й глас)



Чтобы освоить знаменную нотацию, певцам приходилось проходить выучку в специальных певческих школах под руководством опытных учителей. О существовании таких школ упоминают древнерусские летописи; число их увеличилось в XVI веке под воздействием Стоглавого собора (1551), что в свою очередь вызвало необходимость систематизации знаков, написания учебных пособий, способствовавших более быстрому освоению знаменной нотации.

Вместо примитивных азбук-перечислений XV века в XVI веке создаются обширные азбуки со сводами всех попевок и фит, являющиеся своего рода словарем осмогласия знаменного распева и справочниками по его нотированию.

Столповая знаменная нотация в XVI веке дала жизнь другим нотациям — путевой и демественной. С помощью этих нотаций записывали песнопения путевого и демественного распевов. Песнопения знаменной нотации от XI вплоть до первой половины XVII века не расшифрованы. Знаменная нотация поддается точной расшифровке лишь с середины XVII века, там, где есть киноварные, или шайдуровы пометы, изобретенные новгородским распевщиком Иваном Шайдуром для уточнения высоты крюков. В 1668 году была создана вторая система, уточнявшая звуковысотность крюков,— признаки Александра Мезенца, дублировавшая шайдуровы пометы. (Впоследствии обе эти системы внедрились в рукописную практику.)

Большой оригинальностью отличается кондакарная нотация. Судя по записям в кондакарных рукописях XI—XIV веков, пение кондаков было очень распевным. На один слог в нем приходится до десяти и более знаков. Музыкальная стихия в кондакарном пении преобладала над словесным текстом, обладала самостоятельной художественной значимостью.

В кондаках сохранялась греческая традиция буквенных вставок. На растянутых слогах применялись добавочные слоговые вставки, которые назывались аненайками и хабувами. Слоги *не, на, ни, хе, ху, хи, ха* добавляли в текст. Эти слоги акцентировали ритмику в распевных разделах песнопения. Кондакарная нотация необычайно сложна. Загадочна ее конструкция: над текстом располагаются не один, а сразу два ряда знаков, в нижнем ряду мелкие знаки, отчасти сходные с экфонетической и с палеовизантийской нотацией, а в верхнем ряду большие, крупные знаки.

Пение кондаков было сольным. Народ или хор подпевал окончания кондаков — рефрены. Такой тип пения называется респонсорным, в отличие от антифонного, где противопоставлялись два хора. Он нашел прекрасное художественное воплощение в иконографии Покрова Богородицы.

### Особенности текстов в древнерусских песнопениях

Древнерусские песнопения записывали на церковно-славянском языке, едином для восточных и южных славян. Церковно-славянский язык в ранний период с XI по XIV век на Руси претерпевает большую эволюцию.

Возникновение раздельноречия, или хомонии (наонного пения)<sup>32</sup>, было следствием исторической эволюции звучания русского языка, которое в XIV веке претерпевает большие изменения. Этот фонетический процесс замены редуцированных звуков полными был постепенным, он начался уже в XII веке. Исчезли в русском языке полугласные звуки *ѣ* и *ь* (падение редуцированных). В певческих текстах они всегда рассматривались как полноценные гласные и над ними проставлялись музыкальные знаки. В результате этой эволюции возникли специальные певческие тексты. Певческие книги стали отличаться от норм обычного произношения текста.

Д. В. Разумовский выделил на основании этого три вида певческих текстов — древнее истинноречие (с XI по начало XV века), раздельноречие, или хомония (с начала XV до середины XVII века) и новое истинноречие (от середины XVII века). Вот как это проявляется в текстах, например в стихире «Четвероконачный мир днесь освящается» в трех певческих рукописях разного времени:

Древнее истинноречие XI — XIV вв.	Раздельноречие XV — середина XVII в.	Новое истинноречие с середины XVII в.
Четвероконачный миръ днесь освящается	Четвероконачный миро денесе освящается	Четвероконачный миръ днесь освящается

Термины «старое истинноречие» и «новое истинноречие» указывают на то, что текст в пении произносится так же, как в чтении, то есть соответствующим реальному произношению, как в чтении, в речи (на речь), чем оно отличается от раздельноречия.

Раздельноречие, хомония, или наонное пение — это особый вид древнерусских певческих текстов, при котором полугласные, реду-

<sup>32</sup> Хомония — слово, которое происходит от частого употребления глагольных форм прошедшего времени, оканчивающихся на *хомъ* (победихомъ, посрамихомъ и т. п.). Термин «наонное пение» означает пение на *о*, с буквой *о* в церковно-славянской азбуке, называемой «он».



пированные звуки — «еры», обозначавшиеся буквами *ъ* и *ь*, были заменены буквами *о* и *е*. К XV веку полностью сформировалась специфика книг сугубо певческих, так называемых раздельноречных. Певческие тексты стали отличаться от текстов для чтения: читали *Спасъ* — пели *Спасо*, *днесъ* — *денесе*, *согрешихомъ* — *согрешихомо*, *приидомъ* — *приидомо*.

Певческая специфика средневековых раздельноречных текстов имела вокальную ориентацию не только в церковных песнопениях. В народных песнях существуют аналогичные явления, например «Во лугах, во зеленых во лугах». В XVII веке раздельноречие подверглось критике и исправлению. По велению царя Алексея Михайловича в 1655 году была созвана комиссия дидаскалов, цель которой «предел учинити пению», сделать его истинноречным, «равночинным, доброгласным»<sup>33</sup>. Это привело к созданию новой редакции певческих текстов, так называемого нового истинноречия.

## Глава 5

### МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА В ПЕРИОД ОБРАЗОВАНИЯ РУССКОГО ЦЕНТРАЛИЗОВАННОГО ГОСУДАРСТВА

Процесс объединения разрозненных феодальных княжеств, начавшийся в середине XIV века, привел к постепенному укреплению Русского государства. Во главе русских княжеств встала Москва. Постепенно присоединяя к себе удельные княжества, Москва крепла экономически, набирала военную мощь. Русские люди понимали необходимость сплочения в борьбе за освобождение русских земель от татаро-монгольского ига. В 1380 году московский князь Дмитрий Донской объединил под своим знаменем русскую рать на поле Куликовом, где произошло историческое сражение и был нанесен сокрушительный удар ордынским полчищам. Эта первая победа положила начало уничтожению татаро-монгольского ига. С этого времени Русь постепенно набирает силы, растет ее международный авторитет. Процесс объединения земель вокруг Москвы в основном был закончен к началу XVI века, во время княжения Ивана III. Территория Московского государства к этому времени охватывала большое пространство: на Западе оно граничило с Прибалтикой и Литовским княжеством, на юге — с Причерноморской степью, на севере достигало берегов Белого моря, на востоке — Приуралья. Иван III умело и решительно пользовался теми силами и средствами, которые были до него накоплены и которые он сам создал. Начав свое правление как удельный князь, Иван III превратился в национального государя, называя себя государем «всая Руси», повел новую государственную политику. Он сбросил

---

<sup>33</sup> Раздельноречие сохранилось лишь у старообрядцев некоторых самых строгих беспоповских толков по сей день.

последние остатки зависимости от золотоордынского хана и повел наступательные действия против Литвы, от которой Москва до тех пор только оборонялась. Иван IV Грозный — внук Ивана III — расширил пределы Русского государства новыми землями, присоединив к нему Западную Сибирь, Приуралье, Поволжье.

Москва становится не только центром политического единства, но и культурным центром. Она питается культурными достижениями удельных княжеств, вольных городов, вошедших в состав Московской Руси. «В XVI в. во всех областях культуры замечается стремление объединить и собрать накопленные ранее ценности, подчинить создаваемое на окраинах надзору из центра, добиться единообразия в творчестве»<sup>1</sup>.

В Москве скапливаются многие ценности из Владимира, Ростова, Новгорода, Пскова. Все, что ранее было местным, Москвой оценивается и усваивается как общерусское. Одновременно с процессом образования Русского государства начинают различаться уже с XIV века три Руси — «Великая Русь», «Малая Русь» и «Белая Русь», и в языковом отношении выделяются ясно выраженные формы русского, украинского и белорусского языков.

В период образования централизованного государства складывается обширная литература. В ней нашла отражение тема борьбы за независимость, патриотизм. Эти произведения, связанные с Куликовской битвой, составляют цикл патриотических древнерусских произведений. «То не буря соколов понесет из земли Залеской в поле Половецкое! Кони ржут на Москве, звенит слава по всей земле Русской. Трубы трубят на Коломне, а бубны бьют в Серпухове, раззвываются стяги на берегу великого Дона» — так описываются сборы русских войск на Куликовское поле в «Задонщине». «И вот уже словно орлы слетелись со всей северной стороны. То не орлы слетелись — съехались все князья русские к великому князю Дмитрию Ивановичу и брату его Владимиру Андреевичу»<sup>2</sup>. Освобождение от татарского ига вызвало небывалый рост творческих сил русского народа, возродило и укрепило национальное самосознание.

Постепенный рост Москвы привел к расцвету ее экономики и культуры. Москва превратилась в блистательный центр, считая себя полной преемницей Византии<sup>3</sup>, которая в это время теряет свою независимость и бывшее политическое значение.

С женитьбой Ивана III на греческой принцессе Софье Палео-

---

<sup>1</sup> Алпатов М. Всеобщая история искусств, т. 3. М.—Л., 1949, с. 254.

<sup>2</sup> Адрианова-Перетц В. П. Воинские повести Древней Руси. М., 1949.

<sup>3</sup> Надеясь на военную помощь Запада, Византия вступает с Римом в союз, подписав в 1439 году во Флоренции унию. Это объединение Византии с католическим Римом вызвало осуждение русских иерархов и не спасло Византию от гибели. В 1453 году турки взяли Константинополь, с гибелью которого окончился огромный период развития одной из великих культур. Блистательная византийская цивилизация, сыгравшая свою роль в мировой культуре, умерла вместе с гибелью Константинополя.

лог (1472) изменился быт московского двора. Завязались отношения с Западом, в особенности с Италией. Вместе с Софьей прибыли в Москву греческие и фряжские (итальянские) мастера. Приезжали они и впоследствии. Иван III держал их у себя как «мастеров», поручая им строение крепостей, церквей и палат, литье пушек, чеканку монет. Особой известностью пользовался итальянский архитектор Аристотель Фиораванти, построивший в Московском Кремле Успенский собор и Грановитую палату.

Наряду с этим в Россию проникают с Запада европейские формы музицирования. Летописи донесли сведения об органисте Джованни Сальваторе, прибывшем в 1490 году.

Об инструментальной музыке этого времени нам известно не много. С конца XVI века в придворный круг развлечений прочно входит инструментальная, и особенно органная музыка. В 1568 году в дар царице Ирине Федоровне (жене царя Федора Иоанновича) английской королевой были присланы орган и клавикорд.

Английский посол Джером Горсей сообщает о различных товарах, привезенных в 1586 году царице Ирине Федоровне из Англии. В своих «Записках» Горсей пишет, что царица «особенно удивлялась органам и клавикордам, позолоченным и разукрашенным финифтью, чего она никогда прежде не видывала»; Горсей выполнял в Англии задание московского двора: «В Лондоне я сделал заказанные мне покупки: достал органы, клавикорды, музыкантов». Прибывшие с Горсеем музыканты и среди них органисты были «щедро награждены и допущены в присутствие таких лиц, к которым даже я не всегда имел доступ»<sup>4</sup>.

В начале XVI века, во времена правления Василия III, когда Русь становится едва ли не единственной православной страной, свободной от иноземного владычества, в Московии распространяется теократическая доктрина: «Москва — третий Рим, а четвертому не бывать». Цель ее была обосновать особую историческую роль Руси в судьбах человечества.

Как отмечает английский историк С. Рансимен, «то, что русские оказались теперь главными поборниками православия, а Москва возвысилась до роли третьего Рима, тоже не было чем-то совершенно неожиданным. Самосознание русских давно активно развивалось в этом направлении»<sup>5</sup>.

С XVI века в России укрепляется царское самовластие. Иван IV Грозный был первым царем, венчавшимся на царство по византийскому обряду, для чего составляются специальные чины венчания на царство. С этого времени изменяются отношения между церковью и государством, так как происходит признание царской власти священной, монарх становится как бы священной особой, он все больше вмешивается в дела церкви. В дальнейшем царь

---

<sup>4</sup> Цит. по кн.: Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979, с. 31.

<sup>5</sup> Рансимен С. Падение Константинополя в 1453 году. М., 1983, с. 166.

именуется главой церкви и церковь постепенно теряет свою автономию. Все это создает предпосылки секуляризации, обмирщения церковного искусства, усиления в нем светского начала.

В эпоху Ивана Грозного происходят значительные культурные события, немалая роль в которых принадлежит воспитателю Ивана IV митрополиту Макарию, составителю знаменитого двенадцатитомного сборника житий, макарьевских Великих Четий-Миней. Внушив Ивану IV понятие о Москве как о «третьем Риме», он способствовал осуществлению глобальных замыслов, реформ и целой системы «обобщающих мероприятий». Под наблюдением Ивана IV начиная с 1550 года предпринимаются важные реформы: издается новый свод законов — Царский судебник; в 1551 году созывается Стоглавый собор. Среди вопросов, поставленных на соборе, большое место занимают и вопросы, связанные с обучением детей церковному пению и чтению, в «училищах книжных по всем градам». Собор предписывал священнослужителям в своих домах устраивать училища для детей и преподавать им «учение книжного письма и церковного пения псалтырного, и чтения наложного, и те бы священники и дьяконы и дьяки избранные учили своих учеников страху Божию и грамоте, и писати, и пети, и чести»<sup>6</sup>. Это постановление собора заставило обратить внимание на музыкальное образование детей, создавать и совершенствовать учебные пособия — Азбуки знаменного пения.

Результаты не замедлили сказаться. Расцвет музыкального искусства XVI века в значительной мере был обусловлен развитием певческих школ. Певческое дело в это время переживает большой подъем. В XVI веке окончательно складываются и распеваются две важнейшие певческие книги — Обиход и Октоих.

Подъем русского искусства XV—XVI веков по времени совпадает с Ренессансом на Западе, противопоставившим аскетизму средневековья гуманизм, свободу мысли, раскрепощенность чувств.

Если в России и не было Возрождения в полном смысле этого слова, то черты «возрожденчества» в XVI веке проявляются в значительной степени. Это возрождение творческих сил во многом было обусловлено национальным подъемом, вызванным освобождением Русского государства от татаро-монгольского ига и образованием Русского централизованного государства. Начало этих тенденций относится к XIV веку.

Важной особенностью культуры XVI века является усиление роли народной крестьянской культуры, связь с которой можно отметить в разных областях — архитектуре, иконописи, музыке. Как указал М. В. Алпатов, «это заметно в русской каменной архитектуре, которая во многом следует за архитектурой деревянной, сельской, и в русской миниатюре того времени. В отдельных

---

<sup>6</sup> Макарьевский Стоглавник. — В кн.: Труды Новгородской ученой архивной комиссии, вып. I. Новгород, 1912, с. 61.

случаях мастера XVI века сознательно подражали проявлениям народного творчества, вдохновленные его лучшими образцами, — отмечает М. В. Алпатов. — Народные элементы чувствуются в храме Василия Блаженного, в шатровом стиле архитектуры»<sup>7</sup>.

В музыкальном искусстве конца XV—XVI века зарождаются новые явления, возникновение которых связывается с влиянием протяжной народной песни. Так появляется путевой, а вслед за ним демественный распев. На основе демественного распева возникают первые образцы демественного многоголосия.

В середине XVI века появляются хоровые авторские произведения. В рукописях XVI века нередко бывают отмечены имена создателей песнопений — Федора Крестьянина, Ивана Лукошко и др. Осознание авторства — это новая стадия, связанная с началом индивидуализации творчества. Композиторы XVI века создают новые песнопения в стиле большого знаменного распева и начинают осознавать себя композиторами, распевщиками, авторами новых распевов.

На протяжении XVI—XVII столетий в русском искусстве постепенно дают себя знать отдельные возрожденческие явления: развитие индивидуального начала в творчестве, постепенное освобождение личности из-под власти средневековой корпоративности. Конечно, в такой мере, как в Западной Европе, возрожденческие тенденции в России не проявились. Д. С. Лихачев в культуре XVI века усматривает как бы «замедленное Возрождение», справедливо считая, что без возрожденческих явлений не может совершиться переход от средневековья к новому времени, но на Руси благодаря заторможенности Возрождения все возрожденческие явления приобретали особенную актуальность. «Личность человека стала центром литературного процесса»<sup>8</sup>.

В музыкальной культуре эти тенденции начинают проявляться лишь в XVI веке. В Москве, Новгороде, Усолье постепенно складываются певческие школы, появляется ряд крупных музыкантов, певцов, теоретиков и распевщиков.

Распевщики распевали новые, не нотированные еще песнопения русским святым, создавали новые распевы на старые служебные тексты Стихирарей, Октоиха и других певческих книг. Эти новые распевы назывались переводами<sup>9</sup>. Создавая новый напев (интерпретация), они использовали наряду со старыми попевками и мелодическими формулами кокизника, фитника новые попевки, свой музыкальный вариант — «перевод» того или иного песнопения.

О пляеде композиторов-распевщиков XVI — начала XVII века известно из одного трактата, написанного неизвестным москов-

<sup>7</sup> Алпатов М. В. Всеобщая история искусств, т. 3, с. 138.

<sup>8</sup> История русской литературы/Под ред. Д. С. Лихачева, т. 1. Л., 1980, с. 16.

<sup>9</sup> Подобно переводу текста на другой язык, или как у иконописцев, где термин «перевод» обозначал новую иконографическую композицию.

ским автором в 60—70-х годах XVII века<sup>10</sup>, обладавшим широкими и разносторонними знаниями. Автор старается дать объяснение происхождению церковного пения и места его возникновения. Интересно, что он ставит под сомнение официальную точку зрения на теорию византийского происхождения древнерусского церковного пения на том основании, что напев русского осмогласия отличается от современного греческого, что и в других православных странах «своя погласица», то есть свои напевы, «и речи своя и глаголы». Как оно распространилось из Греции, «об этом нигде не сказано и не написано ни в каких старых историях». Автор старается осмыслить историю русского церковного пения, отмечая главные ее вехи и центры — Киев, Великий Новгород, Москву, из которых пение распространилось по всей Русской земле. С его точки зрения, церковное пение — плод творчества многих распевщиков: «...не единому человеку даровал Бог разум и смысл, но всякому человеку естеству». Он повествует о всех известных ему старых мастерах XVI века, прославившихся своими переводами в Новгороде, Москве и Усолье, создавших большой знаменный распев, произведения многоголосного склада — демественные и троестрочные, распевные песнопения русским святым.

Старшими среди известных нам мастеров пения были новгородские мастера — братья Василий и Савва Роговы. Василий (в иночестве Варлаам) считался искусным певцом. Василий Рогов был сочинителем троестрочных и демественных песнопений — первых образцов многоголосного церковного пения, Савва Рогов — выдающимся педагогом. Его ученики — Федор Крестьянин, Иван Нос и Стефан, прозванный Голышом, прославились как крупные мастера пения и распевщики, сочинения которых распространились по всей Руси. Московский распевщик Федор Крестьянин, долгое время живший в Александровской слободе у царя Ивана Васильевича, был одним из создателей большого знаменного распева. Он распел евангельские стихиры и другие. Иван Нос, который находился там же, распел стихиры многим святым, величания, стихиры кресто-богородичны и богородичны минейные. Со второй половины XVI века выделяется усольская школа мастеров пения<sup>11</sup>. Ее основателем был Стефан Голыш, распевший многие песнопения. Стефан ходил по городам и учил в Усольской (Пермской) земле. Среди его учеников выделился Иван (сын Трофимов) по прозвищу Лукошко, который «значительно распространил знаменное

<sup>10</sup> См.: Откуда и от коего времени начася быти в нашей Рустей земли осмогласное пение.— В кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков/Сост. А. И. Рогов. М., 1973, с. 40—44.

<sup>11</sup> Недавно удалось установить место возникновения усольской школы. Она находилась при Благовещенском соборе, построенном в 1560—1584 годах в Сольвычегодске-Прикамском купцами-вотчинниками Строгановыми. См.: Парфентьев Н. П. Усольская школа в древнерусском певческом искусстве XVI—XVII веков и произведения ее мастеров в памятниках письменности.— В кн.: Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985, с. 52—69.

ение и усовершенствовал его». Сочинения Ивана Лукошко, встречающиеся во многих рукописях XVI—XVII веков, отразили стиль большого знаменного распева.

Крупнейший музыкальный центр был в Москве. Здесь помещалась главная митрополичья кафедра, происходили пышные церемонии. Церковное пение становится предметом государственной заботы, сам царь Иван IV принимает участие в его устройении. Иван IV сочинял и собственные песнопения в честь московских святых — Владимирской Богоматери и митрополита Петра.

В XVI веке формируется большой знаменный распев. Наиболее яркими его образцами являются сочинения московского распевщика Федора Крестьянина<sup>12</sup>. Евангельские стихиры, написанные им на тексты византийского гимнографа Льва Премудрого, свидетельствуют о новом этапе в развитии мелоса русского культового искусства. Мелизматичность, бывшая лишь вкраплением в виде фитных строк, в столповом знаменном распеве становится нормой мелодического развития большого знаменного распева. Нередко появляются новые интонационные обороты, скачки на большие интервалы. Мелодии большого знаменного распева основаны на развитии распевных попевок. Широкая, протяжная мелодическая линия большого распева, кажется, тянется нескончаемо, как бесконечная мелодия — вот где таится один из источников вдохновения русских композиторов-мелодистов:

23 **Ф. Крестьянин. Стихира евангельская большого распева**

На го-ру у-че-ни-ко-мо и-ду-щи мо-зе-ме-но-е

Наряду с большим знаменным распевом в XVI веке формируются путевой и демественный распевы. Эти распевы, несмотря на то что они связаны со знаменным распевом и являются как бы его вариантом, обладают и такими новыми музыкальными особенностями, которые потребовали создания новых нотаций — путевой и демественной. Сравним одно песнопение —

<sup>12</sup> Стихиры Федора Крестьянина (по другой транскрипции — Христианина) были обнаружены В. И. Малышевым в рукописи, найденной им в археографической экспедиции в селе Усть-Цильма на Печоре в 1955 году. Спустя 21 год рукопись была издана. См.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 1. Федор Крестьянин. Стихиры/Публикация, расшифровка и исследование М. В. Бражникова. М., 1974.

застойник<sup>14</sup> в трех музыкальных вариантах — большом, демественном и путевом распевах:

Застойник Пасхе

Моск. консерватория. Рукопись 1651 г.

24 путевого распева

Све-ти-ся, све-ти-ся, но-вы-и

Е-ро-са-ли-ме, сла-ва

демественного распева

Све-ти-ся, све-ти-ся, но-

-вий Е-ро-са-ли-ме, з сла-ва.

большого знаменного распева

Све-ти-

све-ти-ся, но-вый

Е-ро-са-ли-ме, сла-ва.

Новыми музыкальными характеристиками отмечены пышный, с экспрессивной ритмикой демественный распев и торжественно-парадный, орнаментальный путевой распев.

На основе демественного пения в XVI веке появляются первые виды многоголосия. Один из них — демественное многоголосие. Его голоса, каждый из которых ведет свою линию, обладая разной функцией, сплетаются вместе и создают подчас очень диссонантную гармоническую основу. Другой вид церковного многоголосия, появившийся вслед демественному, — так называемое строчное пение. При записи древнейшего многоголосия пользовались крюками демественными и знамен-

<sup>14</sup> Застойник — ирмос 9-й песни праздничного канона, который исполняется на Литургии вместо «Достойно». Расшифровка Т. Ф. Владышевской сделана по рукописи XVII века из собрания Московской консерватории (№ 16).



ными. Голоса записывались по строкам разными цветами один над другим и складывались в разноцветную партитуру. Наиболее распространенным видом строчного пения было трехголосное — троестрочное — пение. Оно складывалось из трех голосов, главным среди которых был «путь», над ним располагался «верх», дублирующий его, а под ним «низ». Характерной чертой строчного пения является трехголосный гетерофонный полифонический склад, близкий к народной протяжной подголосочной песне. Строчное и демественное пение в XVII веке вызвало горячую полемику и осуждение со стороны приверженцев западного гармонического партесного пения.

XVI век явился расцветом, эпохой высшего достижения музыки средневековья. Обилие певческих рукописей XVI века свидетельствует о большом подъеме творчества.

Одной из главных особенностей музыкального искусства XVI века была многораспевность. На один текст в XVI—XVII веках часто создается множество напевов. Кроме распевов, принадлежащих определенным авторам, были и такие, которые отразили музыкальные особенности определенных местностей, городов, монастырей — Московского, Кириллово-Белозерского, Троицкого, Соловецкого, Тихвинского. Иногда одно песнопение излагалось в рукописи в разных вариантах: большой распев, а вслед за ним малый, или «ино знамя», «ин распев», «ин перевод», — указывающих на различие музыкальной интерпретации текста.

Творческий расцвет хорового искусства того времени вызвал расцвет хорового исполнительства. На рубеже XV—XVI веков появляется особый придворный хор «Государевых певчих дьяков», состоящий из отборных, наилучших певцов. Хор принимал участие во всех государственных событиях — официальных народных выездах, приемах, службах. Со временем этот хор стал, по выражению Ю. В. Келдыша, своего рода «общерусской академией церковного пения»<sup>14</sup>. Подобно тому как в иконописи с XV века московские мастера задавали тон всем остальным, так и в певческом деле искусство этого знаменитого столичного коллектива служило образцом и нормой для церковных хоров.

В певческом искусстве XVI века появляется, однако, и немало своих проблем; к их числу относится многогласие<sup>15</sup> — служба в несколько голосов, одновременное чтение и пение во время службы. Непомерное разрастание служб на практике приводило к сокращению их путем простого соединения разных частей. Искаженные раздельноречные (хомонийные, см. об этом на с. 72—73) тексты песнопений также не способствовали их ясности. Большие споры вызывало и явление многораспевности, особенно бурное

---

<sup>14</sup> История русской музыки в 10-ти т., т. 1, с. 131.

<sup>15</sup> Многогласие — это ускоренное богослужение. Путем одновременного «многогласного» исполнения разных текстов — чтения и пения — продолжительность службы сокращалась в два-три раза. Надо иметь в виду, что средневековые богослужения продолжались около шести часов.

развитие авторского творчества, которое было связано с отступлением от средневекового певческого канона. Новые тенденции искусства XVI века проявились в осознании распевщиками своей творческой индивидуальности, в фиксации имен распевщиков, названий местных школ. Допустимость личного творчества оспаривалась не только в XVI, но и в XVII веке. Свобода творчества несовместима со средневековым канонам, так как авторское творчество разрушает традиции англогласного канонического пения. Автор Валаамской беседы осуждает «своеволие» распевщиков, утверждая, что и «не об одном переводе их с небеси свидетельства не было, да и не будет»<sup>16</sup>, а Ефросин осуждает заносчивых певцов, хвастающихся своим пением: «„Аз есмь Шайдуров ученик“. А ин хвалится: „Лукошково учение“, и ин же: „Баскаков перевод“, а ин: „Дуткино пение“, а ин: „Усольской“, а ин: „Крестьянинов“, а прочии — прочих... Неведомо, по чьему велению таковое пение замыслили»<sup>17</sup>. Все эти факты свидетельствуют о том, что в XVI веке зарождаются такие явления, которые приводят к кризису средневекового искусства и средневековой канонической культуры. Многораспевность, возникновение новых распевов, новых переводов явились той первой стадией на пути расшатывания основ канонического средневекового искусства, которые привели к его разрушению.

## Глава 6

### ОТРАЖЕНИЕ РУССКОЙ ИСТОРИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ДРЕВНЕРУССКИХ РАСПЕВЩИКОВ

В средневековом профессиональном певческом искусстве нашли отражение многие события русской истории. Древнерусские распевщики в своем творчестве использовали канонические византийские жанры — стихиры, каноны, кондаки, тропари. Облекая их в привычные формы, древнерусские распевщики создали множество музыкальных произведений, посвященных русским историческим деятелям, сыгравшим свою роль не только в важнейших событиях — в борьбе с иноземными захватчиками, победах и поражениях, но и в духовном и нравственном развитии русского народа. Эти произведения настолько разнообразны и многочисленны, что могут быть названы «музыкальной летописью России»<sup>1</sup>.

Каждый период русской истории отмечен целым рядом певческих циклов, посвященных важнейшим событиям эпохи. В круг праздников, пришедших из Византии, включаются новые праздники в честь русских святых, отмечающие важнейшие события

<sup>16</sup> Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков, с. 58.

<sup>17</sup> Там же, с. 71.

<sup>1</sup> Серегина Н. Музыкальная летопись России.— Сов. музыка, 1984, № 1, с. 87—90.

русской истории. Создается новый календарный круг, посвященный русским святым, значение которого постепенно настолько усиливается, что к XVI веку в Стихирарях службы и песнопения русского происхождения становятся господствующими. Факты русской истории нашли в них более точное отражение, чем в былинах, исторических песнях.

Историческое сознание народа немислимо без исторической памяти, потому-то канонизации русских святых имели не только духовное, но и общегосударственное и политическое значение; они также обладали огромным морально-этическим смыслом. Песнопения эти имели духовно-патриотическое значение. Их пели не только в церквах, с этими песнопениями на устах русские воины шли на битвы за родину, они вселяли надежду в дни тревоги «междоусобных браней» и «нашествий иноплеменных», воспевали славные победы, рассказывали о печальных поражениях и врагах. В стихирах, канонах, кондаках спокойным, эпическим тоном, строгим распевом излагались порой очень драматичные истории.

В ранний период (XI—XIII века) было написано более десятка служб собственно русского творчества, тогда лишь начинал создаваться календарь памяти русских святых, но творчество это было приостановлено ордынским нашествием, подорвавшим значение Киева как центра Руси. Вслед за ним Новгород, лежавший в недосягаемых для татар местах, принял роль такого центра. В XV веке в Новгород приезжают из крупного центра православия — Афона учителя и писатели. — южные славяне, которые своим творчеством дают новый толчок развитию русской гимнографии<sup>2</sup>.

В XVI веке расцветает творчество русских распевщиков, создаются многочисленные песнопения в честь русских святых, которые не только количественно, но и качественно изменяются. Предшествующие ему этапы развития самостоятельного творчества русских писателей и распевщиков хорошо подготовили этот рост.

Обилие певческих текстов привело к активизации творчества русских распевщиков; в XVI веке возникают новые распевы, развиваются старые, окончательно складываются певческие книги, формируются новые (Обиход, Октоих, Праздники, Трезвонь).

Певческие циклы, посвященные истории Киевской Руси, связаны с именами князей Ольги и Владимира, названными равноапостольными за то, что они способствовали распространению христианства на Руси. Песнопения в честь Бориса и Глеба, убитых их братом Святополком Окаянным в 1015 году, воспевают их высокий нравственно-этический подвиг. Отказавшись от междоусоб-

---

<sup>2</sup> Южные славяне, жившие на Руси, — Пахомий Логофет, серб по происхождению, а также болгары — Киприан и Григорий Цамблак в XV веке прибавили около двух десятков новых служб русским святым. Работа южнославянских деятелей в XV веке на Руси вызвала особый всплеск культуры, который исследователи-литературоведы определяют как второе южнославянское влияние (первое было в Киевской Руси и пришло вместе с христианизацией).

ной борьбы, они погибли, но были прославлены народом как русские мученики.

Цикл песнопений был создан основателю Киево-Печерского монастыря Феодосию Печерскому (ум. 1108), которого чтили за его просветительскую деятельность. Особый певческий цикл Георгию Победоносцу был написан в честь победы русских в битве с половцами. Героический образ Георгия в красном плаще и на белом коне, побившего лютого змия, врага, стал символом непобедимого русского воинства и вошел впоследствии в герб Москвы.

В эпоху феодальной раздробленности, когда каждое княжество претендовало на самостоятельность, стремилось обладать духовным авторитетом, конкурировать с Киевом, с соседними княжествами, создать собственные духовные и художественные ценности, происходят канонизации местных святых — новгородских, владимирских, ростовских, черниговских, тверских, муромских. В трагические годы татаро-монгольского нашествия и ига многие русские воины и князья были причислены к лику святых. Их смерть за Веру и Отечество, мужество и патриотизм приравнивали их к славе мучеников. Им складывались песнопения, в их честь писали службы, создавались духовные стихи. Воинские духовные стихи напоминают стихирь мученикам, они полны героизма и презрения к смерти. Призыв к воинам постоять за Русь до самой смерти звучит в воинском духовном стихе:

Стих воинский

25 Глас 6

О во-и-ни! Пой-дем  
на со-про-ти-вны-я и без-бож-ны-я а-  
-га-ря-ны,ра-зо-ря-ю-щих пра-во-сла-вну-  
-ю ве-ру. Се ны-не вре-мя.  
Глас 7  
Смер-ти-ю жи-вот ку-пим.

Певческие циклы были созданы в память о владимирском князе Юрии Всеволодовиче, погибшем в бою с татарами; Михаилу Черниговскому и его боярину Федорову, геройски погибшим

и Орде; Михаилу Тверскому и другим. В этих песнопениях не только прославляются подвиги героев, возносятся им молитвы, в них отражен весь драматизм борьбы. Ненавистный хан назван богомерзким и лживым.

Огромный интерес представляют певческие циклы, созданные древнерусскими распевщиками в честь различных икон Богородицы. С культом Богоматери на Руси связана тема заступничества, защиты, в эпоху средневековья Богородица выступает как покровительница русского народа. Иконы Богородицы брали с собой в поход, им создавали службы, писали разнообразные иконографии, число которых постепенно увеличивалось и достигло двух сотен. Одна из наиболее оригинальных композиций в русской иконографии — икона Покрова. Этот праздник отмечался на Руси с XII века. Гениальное творение русских зодчих храм Покрова на Нерли, построенный при Андрее Боголюбском в 1168 году, видимо, положил начало широкому празднованию Покрова и созданию певческого цикла.

Упорная борьба против татаро-монгольского ига нашла отражение в целом ряде певческих циклов. Решающее сражение на Куликовом поле в 1380 году все же не было окончательным. Татары продолжали беспокоить русских еще на протяжении ста лет. 1480 год считается окончательным годом свержения татаро-монгольского ига, но даже и после этого они совершали отдельные набеги с целью грабежа или мести. Среди певческих циклов, непосредственно отражающих эту борьбу, главное место занимают циклы Владимирской Богородицы, на протяжении столетий являвшейся патрональной святыней Русского государства<sup>3</sup>.

В заступничество иконы чистосердечно верили князья. Андрей Боголюбский, перевезший икону из Киева во Владимир, сочинил «Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери»<sup>4</sup> (XII век), а Иван Грозный сочинил и распел стихиры в честь Владимирской — главной, теперь уже московской святыни. В стихирах этого цикла определенно выражена надежда и уверенность в победе. Так, в стихире 8-го гласа «Приидите, рустии лю-

---

<sup>3</sup> Икона Владимирская экспонируется в Третьяковской галерее. Эта древняя икона была привезена из Константинополя около 1136 года. С ней были связаны многие важные моменты русской истории, не раз русские войска брали ее в поход, во многих сказаниях она выступает как избавительница от нападения лихих татар. Перенесение ее в новый город неизменно делало его столицей (Киев, Владимир, Москва), перед ней происходило избрание русских патриархов и митрополитов. О Владимирской иконе создавались сказания, ей складывались службы, которые затем распевались на разные распевы.

<sup>4</sup> Известный литературный памятник XII века — «Сказание о чудесах Владимирской иконы Божией Матери», изданный В. О. Ключевским (Общество любителей древней письменности, т. 30. Спб., 1878). Это сказание вполне обоснованно приписывается исследователями Андрею Боголюбскому. Им же была установлена первая служба Владимирской Богоматери и написана молитва, как полагает И. И. Забелин, не ранее 1168 года (см.: Забелин И. И. Следы литературного труда Андрея Боголюбского. Археологические известия и заметки. М., 1895, № 2, 3).

дие»<sup>5</sup> звучит призыв к русскому народу сплотиться против внешних врагов, против грозного Темир-Аксака, со своим несметным войском хотевшего разорить и уничтожить Москву в 1395 году. Эти песнопения пронизаны одновременно решимостью бороться и надеждой на заступничество свыше. В них выражена сила духа русского народа, противостоящего грозным испытаниям:

Стихира сретению Владимирской Богородице

26 Глас 8

При-и-ди-те, ру-сти-и со-бо-ри,  
 при-и-ди-те ве-рных со-во-ку-пле-ни-я  
 во сре-те-ни-е ца-ри-цы  
 Бо-го-от-ро-ко-ви-цы.

Тема борьбы с ордынским игом нашла широкое развитие в певческих циклах, посвященных государственным деятелям XIV века — митрополиту Петру и митрополиту Алексию, своей деятельностью способствовавшим облегчению ига, единению, централизации и укреплению Русского государства, возвышению Москвы.

Митрополит Петр, основав свою митрополию в Москве, переселившись в 1327 году из Владимира, сделал ее духовным центром задолго до того, как Москва стала столицей, и, как повествуют некоторые тексты песнопений, предрек Москве будущее величие.

Концепция «Москва — третий Рим», возникшая в конце XV века, способствовала усиленной канонизации московских святых.

<sup>5</sup> Расшифровка этой стихиры сделана Т. Ф. Владышевской по рукописи XVII века из собрания Московской консерватории (№ 16, л. 180 об.— 182).

В создании песнопений новым московским святым принимают участие многие гимнографы, среди которых даже царь Иван IV Грозный, написавший в честь митрополита Петра стихиры «Кыми похвальными венцы», «Придете собори рустии», а также стихирю «Отче преблаженне святителю Петре», в которых отразились факты истории XIV века в новой концепции Московского государства.

В новом контексте осознается национальная история, разрозненные летописные сказания сводятся воедино, создается общий летописный свод, созываются соборы (1547 и 1549 годов), на которых осуществляется общерусская канонизация святых, значительно расширившая и усложнившая круг русских праздников, существовавших до того. В них находят отражение многие факты, ранее не упоминаемые, еще более ярко звучит ордынская тема, Куликовская битва, упоминаются князья, принимавшие в ней участие. В этом смысле особенно значителен певческий цикл в честь Сергия Радонежского — основателя одного из ярких центров культуры Московской Руси — Троице-Сергиева монастыря, вдохновившего русских воинов на героическую Куликовскую битву. Песнопения русским воинам, героям, духовным руководителям, таким, как Александр Невский, Сергей Радонежский, Алексей митрополит Московский, являлись и воспоминанием о них, и молитвой к ним, а главное — в них сохранялась память, которая укрепляла дух русского народа, ободряла, вселяла надежду в русских людей и русское воинство. И после освобождения от ордынского ига тема борьбы была актуальна для Руси, теснимой нашествиями врагов с юга и с запада.

Певческие циклы складывались и в XVII веке. В эпоху Смутного времени был канонизирован царевич Димитрий. Имевшая политическое значение канонизация должна была дискредитировать Самозванца и восславить погибшего царевича. Текст стихиры содержит гневное осуждение Григория Отрепьева, названного Гришкой-расстригой и еретиком, «царство аки волк восхитища».

XVI век был расцветом русской гимнографии, творчества русских гимнографов, поэтов и музыкантов. Певческие рукописи к XVII веку включают более ста пятидесяти певческих циклов русским святым. Эти творения древнерусских распевщиков являются ценнейшими памятниками отечественной истории и музыки эпохи средневековья.

### **Песенный фольклор позднего средневековья**

В эпоху позднего средневековья XV—XVII веков сосуществуют различные жанры фольклора, возникшие в разные исторические периоды: древнейшие календарные песни языческих времен, исполнявшиеся в дни праздников земледельческого календаря; семейно-бытовые, сопровождавшие жизнь и быт человека (колыбельные,

трудовые, свадебные, плачи); былины, исполнявшиеся в долгие зимние вечера. Эти песни обладали особыми музыкальными свойствами. Они основаны на характерных для каждого из этих жанров, обычно довольно кратких попевах, обладающих определенной ладово-интонационной и ритмической структурой.

В эпоху позднего средневековья рождается новый тип мелодики народных песен. Он основан на значительно более широкой распевности, широком дыхании, певучести. Этот песенный стиль нашел свое выражение в лирических и исторических песнях. Его появлению сопутствовало развитие многоголосия. Интересно, что русский песенный фольклор имел динамику развития общую с древнерусским церковным певческим искусством. Кульминация и того и другого приходится на XVI—XVII века.

Музыковедение часто не дает возможности установления абсолютной хронологии и точной датировки возникновения тех или иных песенных жанров, можно строить предположения только об относительной хронологии, но все же на основании ряда стилистических признаков — анализа форм попевок, их распространении — можно предположить, что начиная с XVI века одним из ведущих жанров русского фольклора становятся песни лирического содержания — прот я ж н ы е. Само название свидетельствует о характере их исполнения: распевная протяжность, широта, выразительность и задушевная мелодика — главные свойства этих песен.

В лирических песнях развиваются новые художественные образы. В них впервые так глубоко и прочувствованно повествуется об интимной стороне жизни, о любви, часто неразделенной и горестной, о разлуке и неволе, о тяжелой женской доле. Протяжные песни полны тонких поэтических образов, эпитетов, метафор, которые усугубляются прочувствованными восклицаниями, обращенными к природе: «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», «Уж вы, горы, вы мои Воробьевские», «Уж ты, поле мое, поле чистое», «Ой да ты взойди, взойди, красно солнышко».

В лирической песне проявились важные черты русского национального характера. В них ярко и правдиво отразился душевный мир русского народа. Именно поэтому протяжные песни вдохновляли многих писателей, поэтов. Особенное значение протяжные песни имели в формировании музыкального языка русских композиторов от XVIII до XX века.

Диапазон мелодики протяжных песен достигает полутора октав, а размашистые выразительные ходы на сексту, малую септиму, октаву придают им особую широту, простор и открытость. Склад этих песен многоголосный, полифонический, вариационно-подголосочный.

Многоголосную протяжную песню обычно начинает запевала, нередко за ним вступает второй запевала с подголоском контрастного типа, а затем уже весь хор или ансамбль исполнителей. Их партии — это подголоски (мелодические варианты основного напева мелодии певца-солиста). Один из голосов, нижний, создает фундамент, другой, верхний — голосит. Все голоса свободно



варьируют основную мелодическую линию песни, но подголоски различаются характером изложения: одни лишь частично варьируют основную мелодию, затем сливаются в унисон, другие представляют собой самостоятельную партию, это преимущественно верхний голос. Верхний подголосок нередко оказывается более выразительным, чем основной, ведущий голос. Это развитое голосоведение нередко приводит к образованию гармонических последований, в которых преобладают параллельные, секундовые соединения аккордов, как, например, в женской трехголосной лирической песне «Не бела-то березанька». Все три голоса этой песни образуют мягкие параллельные и плагальные аккордовые сочетания, сливающиеся в унисон в концах фраз:

27

Одна  
Не бе-ла-то бе-ре-зань-ка

Все  
при-кло-нясь к зем-ле сто-ит, не шел-ко-ва-я

тра-вуш-ка рас-сти-ла-ет-ся под ней.

Протяжные песни оказали непосредственное воздействие на развитие церковной музыки XVI—XVII веков, на творчество распевщиков этого времени. В большом знаменном, путевом и демественном распевах, в песнопениях Федора Крестьянина проявилась ранее невиданная распевность, широта мелодического дыхания, свойственные протяжным песням, но без тех широких интервалов в мелодических ходах, которые типичны для народных песен этого жанра.

Если время возникновения многоголосия в песенном фольклоре точно установить невозможно, поскольку записи народных песен не производились, то о первых записях церковных многоголосных песнопений известно, что они были сделаны на рубеже XVI—XVII веков, это было демественное и строчное многоголосие. Многого-

лосное изложение церковных напевов, несомненно, связано с развитием многоголосной протяжной песни, которая не могла не воздействовать на церковную певческую культуру. Пример тому — протяжная песня «Не бела-то березанька», основанная на линейном движении голосов, аккордовом параллелизме, плавности движения подголосков, что характерно и для ранних образцов церковного многоголосия, особенно строчного пения.

С XVI веком связывается возникновение исторических песен. Исторические песни явились продолжением героико-эпической темы, выраженной в былинном эпосе Киевского и Новгородского циклов, в служебных певческих циклах, посвященных героической истории русского народа.

Среди исторических песен есть песни о татаро-монгольском нашествии. Одна из наиболее известных песен этого цикла — «Как за речкою да за Дарьею». Популярны в XVI веке были песни о грозном царе Иване Васильевиче, о предводителе казаков Ермаке. В исторических песнях XVII века нашли отражения события, связанные с народными волнениями. Немало песен посвящено крестьянскому вождю Степану Разину, Петру I и его победам, а также Гришке Отрепьеву — «нечестивому царю». Жанр исторических песен имеет два песенных стиля — северный и южный. Северный примыкает к былинам, северной речитативной, сказительной традиции. Это эпический вид сольного пения. Такова заонежская историческая песня «Грозный царь Иван Васильевич», посвященная взятию Казани, в которой повествуется о славных пушкарях, сумевших взорвать толстые стены, и о грозном царе, карающем измену:

28

1. Гроз- ный царь И- ван Ва- силь- е- вич, под-  
 2. Сто- я- ло вой- ско под Ка- зань- го- ро- дом, не  
 - вел- то он вой- ско под Ка- зань- го- род. 3. Спро-  
 мно- го, не ма- ло, ров- но семь го- дов.  
 го- во- рит пу- ши- карь та- ко- во сло- во:

Напев этой песни, так же как былинный, — волнообразный, речитативно-повествовательный.

Южный тип исторических песен связан с казацкой песенной традицией. Он примыкает к лирической протяжной многоголосной песне. Создателями этих песен, очевидно, были служилые, военные люди, свидетели этих событий.

В среде казаков были популярны песни о походах, одна из наиболее известных — песня о походе Ермака в Сибирь «Как

на вольных степях Саратовских», изложенная в распевном контрастном многоголосном стиле, близком к протяжной песне с верхним солирующим подголоском («голосником» или «дышкантом»):

29 *Один*

Как на вольных сте- пях, сте- пях на Са- ра...

The first system of music for 'Один' consists of a vocal line and a basso continuo line. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '29'. The lyrics are 'Как на вольных сте- пях, сте- пях на Са- ра...'. The basso continuo line is in a lower register, providing harmonic support.

Ай, на Са- ра-тов.ских, ай да, на сте-

The second system continues the vocal line and basso continuo. The lyrics are 'Ай, на Са- ра-тов.ских, ай да, на сте-'. The musical notation shows a continuation of the melodic and harmonic patterns.

29 *Все*

- пях, да бы- ло Са- ра- то- ва, там жи- ли

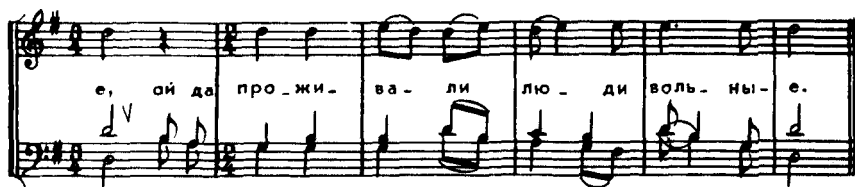
The third system is the first system for 'Все'. It features a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are '- пях, да бы- ло Са- ра- то- ва, там жи- ли'. The tempo is marked '29'.

да про- жи- ва... жи- ли - про- жи- ва-

The second system of 'Все' continues the vocal line and basso continuo. The lyrics are 'да про- жи- ва... жи- ли - про- жи- ва-'. The musical notation shows a continuation of the melodic and harmonic patterns.

- ли да лю- ди, лю- ди да воль- ны-

The third system of 'Все' continues the vocal line and basso continuo. The lyrics are '- ли да лю- ди, лю- ди да воль- ны-'. The musical notation shows a continuation of the melodic and harmonic patterns.



Такого типа исторические песни и по сей день звучат в казачьих станицах. Традиция исторических песен не умерла, перекочевав из древности в XVIII—XIX века и в наше время. Немало песен было сложено о Емельяне Пугачеве, о войне с французами 1812 года, о русско-турецкой войне на Балканах. Песни, отражающие важнейшие события современной истории, создаются до наших дней.

\* \* \*

Своеобразие развития древнерусской музыки заключается в параллельном развитии и взаимодействии двух культур — народной и церковной. Они существовали раздельно и подчас были антагонистичны по отношению друг к другу, но все же это были глубоко родственные культуры, соприкасавшиеся друг с другом, имевшие общее музыкальное мышление, интонационный язык, родственную ритмику. Исторический анализ произведений древнерусской народной и церковной музыки вызывает нередко большие затруднения, так как народные песни сохранились в народной памяти до наших дней во всей своей совокупности. Возникли они не сразу, а создавались поэтапно, каждый исторический период отмечен появлением новых жанров, музыкальных форм, нового интонационного пласта. Профессиональное искусство, бывшее в эпоху средневековья только церковным, записывалось в рукописях. Вплоть до первой половины XVII века русские певческие рукописи не расшифрованы, хотя древнейшие образцы дошли до нас в виде позднейших записей благодаря самоотверженному труду древнерусских переписчиков.

Изучение русского музыкального искусства древнего периода важно и необходимо. Древнерусская музыка — это одна из оригинальнейших страниц истории отечественной музыки. Как могучее древо, корнящееся в древней славянской языческой культуре, оно возросло, питаясь культурными воздействиями Византии, южных славян и Западной Европы. В середине XVII века лежит главный водораздел истории русской культуры. В это время одни жанры заканчивают свою жизнь, другие начинают, набирают силу. Понимание процессов развития древнерусской культуры в большой мере способствует пониманию процессов развития, обогащению и углублению наших знаний о современной и всей русской культуре в целом.

## РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVII ВЕКА

## Особенности исторического развития

XVII век выделяется как один из важнейших этапов развития истории Русского государства. В XVII веке происходят крупные перемены и преобразования в русской общественной жизни и культуре. Эти преобразования были обусловлены концом развития средневековой Руси и началом новой эпохи, связанной с западно-европейской культурой, что привело к столкновению двух различных систем мышления и последовавшим затем конфликтам. Изменения коснулись всех сторон жизни России XVII века, в том числе культуры и искусства. Путь развития русской культуры в XVII веке пересекся с западноевропейским. В русском искусстве, развивавшемся изолированно на протяжении всего средневековья до второй половины XVII века, появляются новые формы западно-европейского искусства. Постепенно меняется уклад русской жизни.

Процессы исторического развития в XVII веке характеризуются социальными конфликтами. В середине XVII века Русское государство укрепляется и расширяется, но одновременно с этим постепенно происходит закрепощение крестьян, в результате которого утверждается крепостное право, на долгие годы легшее тяжелым бременем на русское крестьянство. Это вызвало недовольство, бунты, крестьянские войны.

XVII век стал одной из наиболее драматических страниц русской истории. Его началу сопутствовали неблагоприятные внешне-политические события<sup>1</sup> — «смутное время» — годы лихолетья, которые сопровождались непрерывными войнами, приведшими страну к разорению. Голод и неурожай, внутренние противоречия, восстания городских низов, крестьянская война под предводительством Ивана Болотникова (1606), борьба с польской интервенцией характеризуют начало века.

Не менее драматичные события связаны и со второй половиной XVII века, ознаменованной расколом русской церкви и движением раскольников, крестьянской войной под предводительством Степана Разина, бунтами стрельцов.

---

<sup>1</sup> После смерти Бориса Годунова на русском престоле появляется ставленник польских магнатов Лжедмитрий I, затем «боярский царь» Василий Шуйский; вскоре польская верхушка выдвинула Лжедмитрия II, прозванного в народе «тушинским вором». После его разгрома в 1609 году русским полководцем Скопиным-Шуйским поляки перешли в открытое наступление, захватив Новгород. Власть перешла к боярам, ведшим предательскую политику. В это «смутное время» борьбу и патриотическое движение возглавили Кузьма Минин и Дмитрий Пожарский.

Реформы Петра I внесли в привычный уклад русской жизни самые крупные изменения. Успешные войны укрепили Русское государство, способствовали подъему национального самосознания русского народа и привели в середине XVII века к укреплению мощи России. В это время в состав России влились Украина, Поволжье, значительная часть Сибири и Дальнего Востока. Многие из драматических событий XVII века нашли отражение в народном творчестве, в исторических песнях — песнях вольницы, сложенных в память о крестьянском вожде Степане Разине, немало песен было о Ермаке, Гришке Отрепьеве и убиенном царевиче Димитрии, о Петре I.

Россия XVII века переживала длительные войны, разруху и серьезные государственные преобразования. Подобная ситуация складывается в это время повсюду. В XVII веке идет борьба за контрреформацией, во многих европейских странах в борьбе за национальное освобождение разрастается народное движение. Особый размах оно приобрело на Украине, завершившись воссоединением Украины с Россией в 1654 году.

### Музыкальная жизнь в XVII веке

Музыкальная жизнь этого времени многогранна и противоречива. В ней сплетаются и борются новые и старые явления, средневековые догматические представления — с новыми европейскими. Так, в 1648 году царь Алексей Михайлович издает указ об изгнании скоморохов и даже уничтожении их музыкальных инструментов: «Гудебные сосуды сжечь!» (Такого указания не давали князья даже в глубоком средневековье.) Но вскоре по повелению того же Алексея Михайловича в Москве открывается первый придворный театр, просуществовавший четыре года (1672—1676).

С Запада в Россию привозят музыкальные инструменты. Уже не только при дворе, но и бояре заводят у себя музыку на «немецкий лад», у просвещенных западников появляются орган, клавикорды, флейты, виолончели. В XVII веке в Московской Руси начинают развиваться внекультовые формы домашнего музицирования — псалмы и канты.

С начала XVII века активизируется творчество русских распевщиков, появляется немало авторских распевов, песнопений местной традиции, распространяются северные напевы: соловецкий, тихвинский, новгородский, усольский и южные — киевский, болгарский, греческий. Дальнейшее развитие в XVII веке находит теория знаменной нотации, приведшая к реформам, предпринятым сначала Иваном Шайдуром, а затем Александром Мезенцем. Оба они работали над уточнением звуковысотного уровня знаков: Шайдур ввел киноварные пометы, Мезенец — признаки, благодаря которым стало возможным расшифровать знаменную нотацию в наше время.

В XVII веке активно развивается многоголосие, сначала на основе национальных русских традиций, а во второй половине века под влиянием западноевропейского многоголосия.

История музыки XVII века делится на две половины; первая еще связана с традициями средневековья, но в это время уже внедряются элементы, соответствующие новому духу времени. Со второй половины XVII века (с появления в Москве в 1652 году украинских певцов) начинается новый этап развития русской музыки, отмеченный появлением пятилинейной (киевской) нотации и многоголосия гармонического европейского типа.

Во второй половине XVII века русские музыканты знакомятся с западноевропейской музыкальной культурой, с ее теорией и практикой, техникой композиции, новыми музыкальными жанрами. В жарких спорах формируется новая эстетика искусства. Рождаются полемические трактаты приверженцев старого и нового искусства.

Становление нового стиля на Руси происходило прежде всего в рамках церковной музыки. Его утверждение оказалось непосредственно связанным с реформами патриарха Никона. Новое искусство западного образца для сторонников старых обрядов было чуждой, инородной культурой, оно противоречило исконному древнерусскому канону.

XVII век — это переломная эпоха; как и все переломные эпохи, она конфликтна. Новая эстетика искусства в XVII веке противопоставляется старой. Этот конфликт выражен в искусстве и даже в языке. Проблемы богословские, языковые, лингвистические — споры по поводу новых переводов священных книг, сделанных при патриархе Никоне, — лежали в основе конфликта сторонников старого (староверов, старообрядцев) и нового обряда. К ним примыкал конфликт, вызванный столкновением старого и нового искусства. Поборники старого обряда, утверждавшие старые идеалы, видели в партесной музыке экспансию идеологического противника — католицизма — новое католическое влияние<sup>2</sup>. Сторонники нового искусства утверждают новый эстетический эталон. Западное искусство становится ориентиром и для русских художников конца XVII века, «переоценивших» старые ценности. Запад начинает осознаваться по-разному: для поборников нового искусства (Н. Дилецкий, И. Коренев, С. Полоцкий, И. Владимиров) западная культура становится эталоном. Лучшие западные

---

<sup>2</sup> Обращаясь со своими вопросами к новообрядческому епископу Питириму, старообрядцы упрекали его за музыкальные нововведения — введение новых распевов и «усугубление речей» (произвольное повторение слов текста в концертах). «Ныне в церквах поют партесное пение презельными возгласами и усугублении речей, многажды бо едину речь поют... И многие напевы от себя издают вново, а не из древних греческих и Российских от восточные церкви распевов. Ты же повеждь нам от святого писания, от кого такое пение издано, его же прежде в России не бысть, и нет ли на такое пение от святых отец запрещения?» (Пращица духовная. Ответы еп. Питирима. М., 1915, л. 266, об.).

образцы они стремятся использовать, повторять, копировать. Для сторонников старой культуры, «ревнителей древнего благочестия», все западное чуждо, оно становится объектом отрицания и неприятия (протопоп Аввакум, Александр Мезенец и др.).

В эстетике и системе взглядов музыкантов и теоретиков западного направления развиваются принципы стиля барокко. Обличая своих противников в невежестве, отвергая знаменное пение, его теорию и нотацию как «неразумные», Дилецкий и Коренев утверждают новый ценностный ориентир.

Принципиально новым по сравнению со средневековым было понятие музыки (мусикии), которое употреблялось одинаково в отношении как инструментальной, так и вокальной музыки. Дилецкий и Коренев признают необходимость использования органа в обучении музыканта, особенно композитора.

Противопоставление этих культур и их открытое столкновение вызвало непримиримый конфликт, который последовал в скором времени. Этот конфликт эпохи, отраженный в старообрядчестве, потряс всю русскую культуру второй половины XVII века. Разрыв, произошедший в ней, проявил себя в музыке так же, как и в литературе, изобразительном искусстве, литургике и многом другом.

Новая музыка была символом нового религиозного сознания, но борьба происходила не только в сфере идеологии, теологических споров, она предметно выражалась в спорах о художественном творчестве, в музыкальной полемике. Партесная музыка ассоциировалась с западной, католической культурой. В этом свете вполне понятны слова протопопа Аввакума: «На Москве поют песни, а не божественное пение, по латыни, и законы и уставы у них латинские: руками машут и главами кивают, и ногами топчут, как обыкло у латинников по органам»<sup>3</sup> — так обличает протопоп Аввакум новое пение латинского, западного образца, распространившееся в московских церквях XVII века. «Послушать нечего — по латыне поют плясавицы скоморошьи», — сетует он<sup>4</sup>.

Стремление сохранить и консервировать культуру старого времени вообще характерно для многих деятелей XVII века, придерживавшихся консервативно-охранительных тенденций. Д. С. Лихачев усматривает в такого рода «реставраторской» деятельности признак нового времени. К этому типу «реставраторских» явлений относится и новая систематизация знаков знаменной нотации в Азбуках. Например, в «Извещении о согласнейших пометах» старца Мезенца введены уже не только пометы, но и признаки, упрощающие чтение крюков. Исправление книг и певческих текстов «на речь» и борьба с многогласием тоже относятся к тому же типу явлений.

Особенность развития русского искусства XVII века и заключается именно в диалогичности развития культуры. Старое, не умирая,

---

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Ф и н д е й з е н Н. Очерки по истории музыки в России, т. 1. М.— Л., 1928, примеч. 353.

<sup>4</sup> Памятники истории старообрядчества XVII в., кн. 1, вып. 1. Л., 1927, с. 292.



существует с новым. Со стабилизацией художественно-исторических процессов оно в дальнейшем продолжает развиваться по двум путям: один — путь широких контактов с западноевропейской культурой, идущий синхронно с развитием стилей европейского искусства, другой — путь консервации древней традиции в общинах старообрядцев, ограждавших свое искусство и старые традиции от внешних воздействий на протяжении трех столетий<sup>5</sup>. В это время они оказались в исключительном положении, будучи носителями старой веры и старой культуры, в окружении бурно развивающегося нового искусства они явились хранителями древности.

Ситуация второй половины XVII века близка к ситуации XI века. Так же как в Киевской Руси X—XI веков пришли в столкновение две разные культуры — языческая и византийская, в XVII веке старая русская средневековая культура приходит в столкновение с западноевропейской. В XVII веке противоречия этих двух культур обнажаются, возникает оппозиция — «старое» и «новое». Со «старым» связана древняя, благословенная веками средневековая каноническая музыкальная традиция, с «новым» — стиль барокко, партесное многоголосие западного типа. Старое монодическое, знаменное пение, подобно древней иконописи — как бы плоскостное, одномерное, противопоставлялось новому, объемному, полному энергии и новых сил искусству барокко. В нем возникает новое ощущение пространства. Его фактура, пышная, многослойная, воздушная, передает ощущение движения и света, типичное для всего искусства эпохи барокко.

Под влиянием всех потрясений и перемен в XVII веке начинают расширяться устои средневекового мировоззрения. В полемике сторонников старого и нового искусства постепенно формируется новая эстетика. Замена одного стилевого направления другим происходила в острой борьбе, вызванной серьезной перестройкой в мировоззрении. Переход от искусства средневековья к искусству барокко связывался с усилением светского начала, активным развитием новых музыкальных жанров и форм, новым типом музыкального мышления.

Путь развития русской многоголосной музыки в эпоху барокко (с середины XVII до середины XVIII века) поражает стремительностью. То, что западное искусство прошло за 700 лет, Россия осваивает за 100 лет. В России сразу прививаются традиции западноевропейского барокко, но в местном, московском варианте. Молодое, энергичное, свежее искусство барокко увлекает

---

<sup>5</sup> Фольклорные, этнографические и археографические экспедиции, предпринятые в старообрядческие районы различными учреждениями, в том числе Кабинетом народной музыки Московской консерватории, показали научную ценность собранной информации. Старообрядцами до сих пор не утрачена традиция пения по крюкам (столповой и демественной нотации), во многих общинах сохраняются особенности древнерусского произношения, старинная архаическая система интонирования. В этих районах археографическими экспедициями было найдено немало ценных древних рукописей.

своей красотой, богатством, полнокровностью красок. Многохорные концерты, распространившиеся сначала на Украине, а затем и в Московской Руси, поразили слушателей небывалым великолепием.

Искусство барокко конца XVII — первой половины XVIII века связывается с появлением партесных концертов (от *лат.* *partis* — партия), названных так потому, что в отличие от унисонного русского пения их пели по партиям. Эпоха барокко в России была связана с бурным расцветом многоголосия. После столь долгого господства монодии, продолжавшегося почти 700 лет, начинается полоса господства многоголосия. Создаются партесные многоголосные композиции на 4, 8, 12 — до 48 голосов, причем нормой становятся произведения на 12 голосов. Вырабатываются приемы гармонического и полифонического письма. С середины XVII века утверждается новый стиль партесного пения, соответствующий эпохе барокко, который нашел свое воплощение в партесных гармонизациях песнопений древних распевов, авторских композициях, в кантах, псалмах и концертах.

Концертное пение, завезенное в Московскую Русь с Украины, было порождением европейской культуры. Из Германии и Италии, через Польшу оно проникает на Украину, а затем в Москву. Такой путь был естественным для того периода в XVII веке, когда многие западные влияния в искусстве попадали в Россию главным образом из Польши. На Украине партесное пение появилось уже в конце XVI — начале XVII века.

### **Юго-западное влияние в Московской Руси**

В середине XVII века значительно усиливаются непосредственные связи России с Западной Европой<sup>6</sup>, но особенно важным в это время оказалось влияние украинско-белорусского просветительства, усилившееся с момента присоединения Украины к России (в 1654 году).

Объединение Украины с Россией оказало сильное воздействие, способствовавшее преобразованию русской культуры. Являясь частью Речи Посполитой, Украина освоила многие особенности католической польской культуры. В начале XVII века на Украине под воздействием польской культуры формируются новые формы художественного мышления, которые непосредственно связаны с западноевропейским влиянием, особенно итальянским. Польская культура через украинских музыкантов с середины XVII века начинает активно воздействовать на культуру Московской Руси.

---

<sup>6</sup> Россия в XVII веке начинает играть важную роль в европейских делах, часто русские посольства ездят за границу с дипломатическими миссиями и иностранцы — специалисты разных профессий, знатоки военного дела, торговцы, дипломаты — поселяются в особом месте для иностранцев, именовавшемся Немецкой слободой.

В середине XVII века в Москву переселяются украинские и белорусские ученые, певцы, книжники. Среди них были украинский филолог, переводчик, педагог, автор словарей Епифаний Славинецкий, белорусский поэт и драматург Симеон Полоцкий, занявший видное положение при московском дворе, будучи воспитателем царских детей.

Благодаря деятельности этих просветителей открываются новые учебные заведения — школы, училища<sup>7</sup>. Одним из таких заведений была Славяно-греко-латинская академия (1687), выполнявшая роль высшего учебного заведения, в котором большое внимание уделялось филологии, языкам, поэзии. Крупнейшим культурным центром был основанный патриархом Никоном Воскресенский Новоиерусалимский монастырь. Как отмечает Ю. В. Келдыш, роль этого монастыря была весьма значительна, здесь «зарождались и находили поддержку новые течения в области поэзии и церковного пения, новые музыкально-поэтические жанры»<sup>8</sup>.

Пению на Украине всегда уделяли главное место. По природе очень музыкальный, украинский народ в XVI—XVII веках быстро усовершенствовал свое певческое дело, чему способствовала борьба православия и католицизма. Огромное влияние украинская музыка испытала со стороны польской музыкальной культуры. Уния<sup>9</sup> 1596 года облегчила латинскому пению путь на клирос. С особой силой это сказалось в Юго-Западной части Украины, где политическое господство Польши, религиозная зависимость униатов от Рима и культурные связи с Польшей обеспечили путь распространения западноевропейской музыки.

Проникновению польского влияния немало способствовали многочисленные южнорусские братства, которые соперничали и с католическим влиянием и между собой. Борьба с польским католическим влиянием вынудила украинских певцов учиться новому пению и пользоваться оружием своих противников. Известно, например, что Львовское братство в середине XVI века отправляло дьяков в Молдавию для обучения греческому и сербскому распевам, а галицийские города посылали дьяков учиться церковному пению в Румынию.

В Москве отношение к этой новой культуре было неоднородным. Приверженцы старой культуры встретили ее враждебно. На фоне старого уклада допетровской Руси и древнего знаменного

---

<sup>7</sup> Одним из главных центров культуры и просвещения в Москве стал Печатный двор. В нем была собрана обширная библиотека рукописей и книг. Здесь проходила работа по переводам — пересмотру и редактированию старых русских церковных служебных книг, начатая по инициативе патриарха Никона. Возросший объем печатных изданий включал теперь не только литературу религиозного содержания. В XVII веке большую часть печатной литературы составляли книги, имеющие практическое значение — по медицине, военному делу, техническим вопросам, а также охватывающие широкие научные вопросы — исторические и естественнонаучные трактаты, книги беллетристического содержания.

<sup>8</sup> История русской музыки в 10-ти т., т. 1, с. 224—250.

<sup>9</sup> Уния — объединение православной церкви с католической под властью папы римского, происшедшее в западных районах Украины в XVI веке.

пения новое многоголосное «органогласное», то есть подражающее звучанию органа, пение воспринималось как «латинская ересь», соблазн<sup>10</sup>. Вместо прежних духовных стихов запели псалмы и канты, часто на польском языке. Изменилась исполнительская эстетика. На смену сурово-сдержанным мелодиям знаменного распева пришли выразительные «сладкозвучные» мелодии. Лучше всего разницу стиля украинского и московского пения показал арабский писатель Павел Алеппский, побывавший на Украине и в Москве в 1654—1656 годах: «Пение казаков радует душу и исцеляет от печалей, ибо их напев приятен, идет от сердца и исполняется как бы из одних уст; они страстно любят нотное пение, нежные сладостные мелодии». В московском же «ирмолойном» — унисонном пении П. Алеппского удивило пристрастие русских к низким мужским голосам: «Лучший голос у них — грубый, густой, басистый, который не доставляет удовольствия слушателю. Как у нас он считается недостатком, так у них наш высокий напев считается неприличным. Они насмеяются над казаками за их напевы, говоря, что это напевы франков и ляхов»<sup>11</sup>.

На Украине в XVII веке складывается новая манера выразительного пения, создаются новые типы монодических распевов. Украинские певческие рукописи XVII века, Ирмологионы, полны песнопениями местных распевов. Их названия чаще всего связаны с местом их возникновения и распространения на Украине — волынский, львовский, острожский, слущкий, кременецкий, подгорский. Иногда эти распевы связаны с местной монастырской традицией пения, чаще всего с крупными монастырями — супрасльский, киево-печерский, межигорский, кутеинский. Но самыми распространенными, ставшими широко известными в Москве были три — киевский, болгарский и греческий. Их, по-видимому, привезли с собой украинские певцы, приезжавшие в Москву в 50-е годы XVII века, и в частности из певческой школы Киево-братского монастыря, основателем которого был известный украинский просветитель и политический деятель Лазарь Баранович.

Киевский, болгарский и греческий распевы записывали киевской нотацией, они были связаны с системой осмогласия и обладали некоторыми общими стилевыми признаками, отличающими их от знаменного распева. Это были строфичные распевы, основанные на многократном повторении мелодий строф с разным текстом. В новых распевах появились строго определенный метр, ритмическая периодичность, которая сблизила их с кантами и псалмами, имевшими черты европейской мелодики, лирической песенности и даже танцевальности. Так постепенно меняется эстетика древнерусской певческой культуры. Взамен строгого знаменного распева

<sup>10</sup> См. об этом статью А. Преображенского «Латинская ересь в русском пении XVII в.» («Орфей», кн. 1. Пг., 1922).

<sup>11</sup> Алеппский Павел. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII в., вып. 2. М., 1897, с. 165—166.

с бесконечно развивающейся, как бы парящей мелодикой приходят новые, песенные, мелодичные, более простые и удобные для запоминания напевы.

Выразительностью и мелодичностью отличаются песнопения болгарского распева<sup>12</sup>. Его ритмика симметрична, обычно он укладывается в четырехдольный размер, текст распевается умеренно, хотя нередко встречается и большой внутрислоговой распев:

30

Бла-го-об-раз-ный И-о-  
- сиф сдре-ва с нем пре-  
- чи-сто-е те-ло тво-е.

Для греческого распева<sup>13</sup> характерна лаконичность, простота. Мелодии греческого распева напевно-речитативные, с симметричным ритмом. Они соединяются в музыкальные композиции на основе варьированного повторения строк:

31

О те-бе ра-ду-ет-ся бла-го-да-тна-я вся-ка-я тварь,  
а-нгель-ский со-бор и че-ло-ве-че-ский род

Происхождение распевов точно не выяснено, оно вызывает немало споров; очевидно, киевский распев представляет собой южнорусскую ветвь знаменного распева. В его основе — стро-

<sup>12</sup> О происхождении болгарского распева существует несколько версий. Русские ученые-медиевисты XIX и начала XX века полагали, что болгарский распев был заимствован от придунайских славян; видимо, это распев болгарский по происхождению.

<sup>13</sup> Появление греческого распева многие исследователи связывают с приглашением для обучения царских и патриарших певчих константинопольского дьяка, грека по происхождению, Мелетия «со товарищи» в 1656 году, однако, как не без основания утверждает Н. Д. Успенский, греческий распев мог получить свое название в связи с искусственно возрождавшимся в Москве во второй половине XVII века «византийским началом» (см.: Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. Л., 1973).

фичность, построчное распевание текста. В мелодике киевского распева есть и речитативные и распевные построения, часто встречаются повторы отдельных слов и фраз текста, что не допускалось в знаменном пении. Киевский распев особенно широко распространился в Москве после объединения Украины с Россией. Известны две разновидности киевского распева — большой и малый (сокращенный вариант большого):

32

Ны-не от-пу-ща-е-ши ра-ба тво-е-го вла-ды-ко, по гла-го-лу  
 тво-е-му с ми-ром: я-ко ви-де-ста о-чи мо-и  
 спа-се-ни-е тво-е, е-же е-си у-го-то-ва  
 пред ли-цем всех лю-дей, свет во от-краев-ни-е я-зы-ков,  
 и сла-ву лю-дей тво-их Из-ра-и-ля.

С внедрением партесного пения во второй половине XVII века появились партесные многоголосные гармонизации киевского, болгарского и греческого распевов. Киевским и греческим распевами наряду со знаменным были распеты наиболее важные тексты Обихода, повседневные песнопения Всенощного бдения и Литургии. Немало их и в южнорусском Ирмологионе.

## Ранние формы русского многоголосия

### *Строчное и демественное многоголосие*

В XVII веке активно развивается многоголосная хоровая культура. Можно выделить два типа хорового многоголосия: один — национальный русский — троестрочное (строчное) и демественное пение, другой — западноевропейский — партесные четырехголосные гармонизации древнерусских распевов. Оба они обладали своими средствами выразительности.

Строчное и демественное многоголосие явилось результатом естественной эволюции знаменного пения. Основу его составляет линейное контрапунктическое движение трех голосов.

Троестрочное пение составляли три голоса — «низ», «путь» и «верх». «Путь» содержал в себе основную мелодию знаменного распева. Певец, исполнявший «путь», назывался «путником».

Строчное многоголосие широко распространилось на Руси (в середине XVII века), когда было создано большое количество строчных и демественных песнопений<sup>14</sup>.

Несомненно, певческая культура была в XVII веке на очень высоком уровне, если сам царь Алексей Михайлович проходил в десятилетнем возрасте обучение строчному и демественному пению и, как указывает Забелин, на своей свадьбе Алексей Михайлович приказал вместо труб и органов и всяких свадебных потех «пети своим государевым певчим дьякам, всем станицам, переменясь, строчные и демественные и большие стихи из праздников и триодей»<sup>15</sup>.

Таким образом, к середине XVII века большинство богослужебных песнопений, особенно праздничные, были уже распеты троестрочно или демественно, причем существовали и местные троестрочные напевы. В Новгородском чиновнике (описании богослужения Новгородской Софии) можно встретить: «а обедню поют певцы строчную московскую на оба лика», в другом месте: «а певцы на оба лика поют литургию строчную Новгородскую»<sup>16</sup>.

Среди музыкальных памятников этого стиля сохранились замечательные образцы; такова, например, троестрочная «Херувимская», из рукописи Собрания Синодального певческого училища, хранящейся в Историческом музее в Москве (№ 182).



<sup>14</sup> Из показаний архиерейских певчих, данных в 1666 году, известно, «чому учены они из церковного троестрочного пения». Дьяк Иван Ананиев, например, назвал несколько десятков песнопений, а певец Тимофей Евстриониев знал почти все песнопения, употреблявшиеся на службах всего года, причем не один голос, а два, подчас и все три строки. Из этого можно сделать вывод, что певцы должны были знать все партии трехстрочной партитуры. См. об этом в рукописи фонда В. Ф. Одоевского. ГБЛ, ф. 210, № 31, л. 51—54.

<sup>15</sup> Забелин Н. Домашний быт русских цариц, 1869, с. 258.

<sup>16</sup> Голубцов А. Чиновник новгородского Софийского собора, с. 46, 131.



В ней много типичного для этого стиля пения: своеобразие его рождается из сочетания культовой мелодики и народного гетерофонного, подголосочного голосоведения, столь свойственного протяжным многоголосным русским лирическим песням. Начало, как это часто в ранних многоголосных песнопениях, в унисон, а далее голоса расходятся, образуя разного рода случайные аккордовые сочетания, зачастую диссонансного характера. В строчном многоголосии не было той стройности и соподчиненности аккордов друг другу, какая была в партесной музыке того же времени, потому что горизонтальная линия в нем господствовала над вертикалью. Само название «строчное пение» свидетельствует об этом. Строка, мелодическая линия, а не гармония создает основу музыкального развития этих песнопений. Основной и наименее подвижный голос — «путь» — выполняет роль *cantus firmus*'а, он находится посередине, а крайние голоса — «верх» и «низ» — подголоски, рисующие узоры вокруг него. В результате такого плавного движения голосов образуются ходы параллелизмов — кварт, квинт, консонансных и диссонансных аккордов.

Линейная природа строчного многоголосия, столь близкая народной многоголосной песне, придала ему особое своеобразие и русский национальный колорит. Однако нередко в троестрочном и особенно демественном многоголосии возникают резкие, диссонирующие созвучия, которые вызвали острую полемику. Многие проблемы в этой полемике могут быть выяснены из высказываний современников. Особенно пространны высказывания сторонника партесного пения Иоаникия Коренева, изложившего свои музыкально-эстетические воззрения в предисловии к «Грамматике» Николая Дилецкого. Корнев полагает, что троестрочное и демественное пение было составлено «мужем, не ведущим грамматики», а его голоса — «низ», «путь» и «верх» «в едино несогласующиися» и «не мусикийские», то есть не гармоничные. Своих противников он называет несведущими, в их пении «ничтоже есть согласия, токмо негласная тригласия шум и звук издающая; несведущим же благо мнится, сведущим же неисправно положено разумеается»<sup>17</sup>.

<sup>17</sup> Дилецкий Николай. Мусикийская грамматика. Изд. Ст. Смоленского, 1910, с. 35—37.



Демественное и строчное пение, едва появившись в конце XVI — начале XVII века и не успев окончательно оформиться, столкнулось с новым явлением — партесным пением. Не исключено, что именно партесное пение стимулировало развитие строчного многоголосия.

### *Партесные гармонизации*

Другой тип раннего русского многоголосия тоже основан на знаменном распеве, но это уже были его четырехголосные гармонизации партесного типа. В партесном пении существуют два главных направления: гармонизации распевов и свободные композиции — концерты, впервые допущенные к исполнению в православной богослужебной практике именно в это время. Партесные гармонизации, наряду со строчным многоголосием, стали связующим звеном, объединившим старую монодическую русскую музыкальную культуру с творчеством композиторов партесного стиля.

Партесные гармонизации знаменного, болгарского, киевского распевов представляют собой особую ветвь, близкую пока еще к строчному многоголосию<sup>18</sup>. Вообще же ранние формы партесных гармонизаций по духу сродни древнерусской певческой практике. Они как бы еще только намечают тот тип яркого, красочного партесного стиля, который появится в партесных концертах. Эта промежуточная форма, предвосхищающая стиль барочных концертов, сопоставима с архитектурой того же времени в стиле «московского барокко»<sup>19</sup>.

Типичным образцом партесных обработок знаменного распева на четыре голоса является евангельская стихира первого гласа<sup>20</sup>. Мелодия знаменного распева, помещенная в партии тенора, гармонизована своеобразно и красочно. Обращает на себя внимание бас — отличающийся высокой тесситурой и подвижностью. Он назывался эксцеллентованным басом (от *лат.* *excellens* — превосходный, высокий). В нем были подвижные пассажи, которые часто перекрещивались с тенором, и это придавало всей партитуре особую подвижность и динамику.

---

<sup>18</sup> Иногда эти два типа многоголосия оказывали взаимное влияние. Известна, например, в рукописи конца XVII века «Херувимская» Дилецкого, переложенная на демественную нотацию (см. об этом: Памятники русского музыкального искусства, вып. 2. М., 1973, с. 235).

<sup>19</sup> Московское барокко объединило древнерусские принципы архитектуры с элементами европейского барокко. В живописи к этому же роду явлений относится портретное искусство XVII века — парсуны, изображающие конкретных персонажей средствами и техникой, присущими иконописи. Соответствующие аналогии можно найти в литературе, в поэзии Симеона Полоцкого и других писателей того же времени.

<sup>20</sup> Рукопись хранится в Государственном Историческом музее. Синодальное певческое собрание, № 757 (конца XVII в.).

34

На го - ру у - че - ни - ком и -

- ду - щим за зем - но - е

Гармония стихирь насыщена неожиданными гармоническими оборотами, побочными аккордами и созвучиями. В партесных обработках знаменного распева было особое отношение к гармонии. В ней преобладала по преимуществу красочно-колористическая сторона, поэтому «эффект от сопоставления двух соседних созвучий был более важным, нежели единство и связь целого»<sup>21</sup>. Септаккорды носили случайный характер, образовывались в результате проходящих и вспомогательных звуков. Разнообразно гармонизовались в стихире повторяющиеся попевок.

В партесных гармонизациях строго определены функции каждой голосовой партии. Значение их в строчном и партесном многоголосии иногда совпадает. Так, в известной рукописи № 757 (из Государственного Исторического музея) конца XVII века, представляющей собой комплект из четырех голосовых партий — бас, тенор, альт, дискант, каждому из голосов предпослан стих, содержание которого не только говорит певцу о его роли в ансамбле, но попутно приоткрывает и эстетические взгляды того времени, иногда в форме полемики вокруг главных вопросов

<sup>21</sup> Келдыш Ю. Русская музыка XVIII века. М., 1965, с. 58.

музыкальной жизни. Иногда указывается на прямую связь партесных гармонизаций с троестрочием. Например, в теноре, содержащем основную мелодию знаменного распева, подобно «пути» в троестрочии:

Имя мое есть тенор, содержу бо в себе путь.  
Выпоешь ли мя, будет в тебе истинный путь.  
А выпевай мя сладким и преблагим гласом,  
А не кривляясь дурно кулезмацким басом.  
Подобает бо пети, мало же кричати  
И во всяком пении нотам меру знати.

Обращает на себя внимание требование петь «сладким и преблагим гласом». В новой исполнительской манере проявляется изменение певческой эстетики, входит в моду «сладкозвучное» пение. Автор советует певцам не кричать, а петь, сохраняя «меру нотам» — размеренность. Вместе с тем автор критикует старое пение, называя его кривляньем, кричанием, «кулезмацким басом» (кулизма — одна из попевок знаменного распева).

Если тенор был ведущим голосом, исполнявшим основную цитированную мелодию, то бас был наиболее мелодизированным и украшал песнопения. Недаром он назывался эксцелентованным. В стихе, помещенном в партии баса, мы узнаем об авторе композиции этой рукописи — известном украинском теоретике и композиторе Николае Дилецком:

Знайте мя нижайшего пети гласом гласа,  
Тем же разумеите всегда пети баса.  
Познавши же моя вся согласныя ноты,  
Начнете всегда пети день и ноцно с охоты.  
Пойте Богу нашему со сладкопением,  
Хвалу Ему воздайте во всяком пении.  
Канпоновал сия гласы человек грешный,  
Иноземец же и пан Николай Дилецкий.

Два остальных голоса — дискант и альт были дополняющими. Дискант приравнивается к партии верха в троестрочии: «Имя мое есть дискант, зовут меня все верхом, прехожду бо октавою тенору».

Альт, голос дополняющий гармонию, часто дублирует тенор:

И аз всем тенору и басу помогаю,  
Скамейке, немке и дуде всем сопротивляю.  
Не имеют степеней и не согласуют,  
Фитами кобылами вси разногласуют.  
Но мы, братие, крикнем вси Бога согласно.  
Кобылам и фитам всем было бы ужасно:  
Ми, ля, соль, фа, ми, ре, ут —  
Благи есте пени,  
За сие будем Богом и людми почтени.

Полемика с приверженцами знаменного пения в этом стихе звучит с особой силой: знамена и попевки — «скамейку», «немку», «дуду» и фиту «кобылу» он называет несогласными, разногласующими, а партесное пение — согласным и почтенным перед Богом и людьми.

В XVII веке рождаются новые жанры и новые формы искусства, среди которых особое место занимают канты и псалмы, получившие широкое распространение в народной среде. Этот народный стиль получил в литературоведении определение «низового» или «народного барокко». Жанр кантов, начав свою жизнь как род духовной лирики, очень скоро вышел за рамки домашнего духовного музицирования и приобрел новые черты. Появились канты светские, причем содержание их было разнообразным — викториальные, воспевающие победы (с припевом «Виват! Виват!»), морализующие, философские, любовные.

Канты пришли в Россию обычным для того времени путем — из Польши, через Украину и Белоруссию. Польские и украинские канты (кантычки) и псалмы были тем «соблазном», который особенно быстро привлек русских людей. Этому способствовало также и то, что канты были значительно проще, чем древнерусские духовные стихи, принадлежавшие тоже к роду внекультовых жанров. Напев их, ясный, закругленный, был близок к народным песням; поэтический текст этих силлабических вершей — четкий. В кантах XVII века встречаются народные польские мотивы, польские слова и выражения — свидетельства связи русских кантов с польскими. Известна «Рифмотворная псалтырь» Симеона Полоцкого, положенная на музыку в конце XVII века Василием Титовым. Написанная в 1682—1686 годах, она была создана не без влияния польской стихотворной псалтыри Микола Гомулки на тексты известного польского поэта Яна Кохановского и адресована «простым полякам».

Польские ритмы и мелодии до сих пор звучат во многих рождественских украинских колядках. Значение кантов в русской музыке XVII века очень велико, так как новое гармоническое пение осваивалось прежде всего в кантах — духовных и светских, получивших широкое распространение в быту. Многие лучшие образцы кантов тесно связаны с народной музыкой и потому так устойчиво сохраняются в устной традиции и по сей день. Так, известный кант «Щиголь тугу мает» интонационно близок к народной песне детского репертуара «Маки, маки, маковочки»:

35

Щи- голь ту- гу ма- €, по- ро- ду зби- ра- €,



## Музыка для театра

В XVII веке в Москве появляется первый театр — придворный театр Алексея Михайловича. Наряду со школьной драмой он подготовил почву для драматургии следующего исторического этапа — русского классицизма XVIII века. Год рождения русского театра — 1672 — отмечен постановкой пьесы «Артаксерксово действо» на библейский сюжет о красавице Эсфири. Спектакль состоялся в специально построенном здании «Комедийной хоромины» в подмосковной царской резиденции — селе Преображенском. Это был театр «для одного зрителя» — самого царя и узкого круга лиц. Среди первых его пьес — «Иудифь», «Жалобная комедия об Адаме и Еве» на библейские сюжеты, первая пьеса на историческую тему «Темир-Аксаково действо», балет «Орфей». Крупнейшим драматургом первого периода существования русского театра был Симеон Полоцкий, автор пьес «Комедия притчи о блудном сыне», «О Навуходоносоре царе, о теле злате и о трех отроцах, в печи не сожженных» (1670-е годы).

Спектакли отличались большой пышностью, типичной для стиля барокко; декорации, костюмы, оформление сцены готовились для каждого из них в отдельности.

Существенное место в оформлении спектаклей занимала музыка. Кроме оркестрового сопровождения использовались пение, танцы, звучание органа, трубные фанфары. Сохранившиеся ремарки в текстах свидетельствуют, что музыка была непременно элементом постановки всех вышеупомянутых пьес, но в большинстве своем она не сохранилась. Так, не осталось ни строчки из музыки балета «Орфей», где она играла важнейшую роль.

Среди дошедших до нас отрывков — жалобная песнь Эсфири из «Артаксерксова действия», песнь царя Амарфала из пьесы «Иудифь»<sup>22</sup>. Мелодика этих образцов представляет собой единение черт знаменного пения с «новейшими» гармоническими оборотами (VII высокая в миноре) из псалмов и кантов:



<sup>22</sup> См.: Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938, с. 180, 182.



Полководца Олоферна в «Иудифи» встречали музыкой и пением, с вербами, венками и свечами «воспевающие и веселящиеся в тимпанах и в свирелях»<sup>23</sup>, пели многие действующие лица, в том числе веселящиеся солдаты (очевидно, это был один из первых образцов светской песни). В финале пьесы звучал хор, прославляющий победу израильтян над Олоферном, который сопровождался трубными фанфарами. Но музыка всех этих отрывков не сохранилась.

Еще большую роль играла музыка в постановке школьных драм<sup>24</sup> XVII века, например на широко распространенный житийный сюжет «Алексей — Божий человек».

### Развитие теории музыки в XVII веке

Развитие теории музыки шло параллельно с развитием музыкальной практики. Так же как практика, теория XVII века была разнообразна и неоднородна. Во второй половине XVII века появляется большое количество теоретических трактатов, отражающих и древнерусскую монодическую культуру, и партесное пение, и промежуточные формы в виде двоезнаменников. В музыкальных архивах нашей страны можно встретить множество азбук XVII века знаменной, путевой и демественной нотаций. В азбуках этого времени помещаются подробные сборники попевок, лиц, фит, которые служили справочниками для певцов.

К началу XVII века относится создание Азбуки инок Христофора — монаха Кириллово-Белозерского монастыря, датируемая 1604 годом, которая, как справедливо отмечает М. В. Бражников, обобщила певческую практику XVI столетия<sup>25</sup>. В первой половине XVII века с помощью степенных, киноварных или шайдуровых помет осуществляется фиксация звукоряда церковных песнопений (обиходный звукоряд). Среди создателей степенных помет — новгородские распевщики и теоретики начала XVII века Иван Шайдур, Семен Баскаков, Тихон Корел, Лев Зуб<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> См.: Ранняя русская драматургия. XVII — первая половина XVIII в. Первые пьесы русского театра. М., 1972, с. 35.

<sup>24</sup> Школьная драма была создана для школы как средство изучения латинского языка и воспитания молодежи. В ней преобладали библейские, мифологические, исторические сюжеты. Школьная драма перешла в Россию из Западной Европы через Польшу и Украину и стала одной из предпосылок формирования драматургии классицизма.

<sup>25</sup> См.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 9. М., 1983.

<sup>26</sup> См.: Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. Л., 1972, с. 311.

В 1668 году система помет была дополнена признаками Александра Мезенца. Это был последний всплеск развития средневековой музыкальной теории. В своей «Азбуке, или Извещении о согласнейших пометах» Александр Мезенец старается упростить, реставрировать и систематизировать средневековую музыкальную письменность, он предлагает новые пути ее совершенствования (тушевые признаки), которые упростили бы процесс полиграфической работы при перепечатке крюковых книг. Но эти труды оказались запоздалыми. Азбука появилась уже слишком поздно (в 1668 году), проект издания певческих служебных книг не был осуществлен. Развитие русской музыкальной культуры, а вместе с ней и теории, устремилось по новому пути, общему с западноевропейским.

XVII век — это период переломный и одновременно переходный. Перелом связан с освоением принципов новой музыкальной культуры барокко и ее теории. К явлениям переходного характера в теории музыки относится, наряду с внедрением шайдуровых, киноварных помет и признаков Александра Мезенца, появление двоезначных рукописей, в которых знаменный распев записан двумя нотациями друг над другом — крюковой и нотолинейной, киевской нотацией.

Знаменная нотация была наполнена особой семантикой и даже символическим смыслом, «тайнозамкненностью» знаков. Например, знак греческой буквы фита — это и музыкальный знак, и символ Бога (Феос) и Троицы, параклит (в переводе с греческого — утешитель) начинает песнопение, символизирует Святой Дух, а крыж, крест — главный христианский символ — знак покоя и завершения. На пятилинейном стане ноты индифферентны, безразличны по отношению к записываемой мелодии. Киевская нотация была быстро освоена, и с ее помощью русские певцы и композиторы с легкостью начинают записывать мелодии и гармонизации знаменного распева, многоголосные авторские композиции.

Проблемы, связанные с появлением пятилинейной нотации, касаются не только семиографии, они распространяются значительно шире. Если в эпоху средневековья для каждого распева изобретались особые виды нотаций, фиксирующие специфику их мелодико-ритмических формул, то пятилинейная нотация была всеобъемлющей: с помощью пятилинейной нотации записывали все новые распевы.

Первые «переводы» песнопений знаменного распева с крюковой на киевскую нотацию были осуществлены трудами Тихона Макарьевского<sup>27</sup>. Его «Ключ разумения» и «Сказание о нотном гласобежании» объяснили певцам новую систему нотации, подготовив почву к дальнейшему развитию русской музыкальной теории.

---

<sup>27</sup> Тихон Макарьевский занимал высокое положение при дворе царя Федора Алексеевича (1676—1682). К этому времени и относится создание им «Ключа», призванного объяснить знаменную нотацию с помощью нотолинейной и наоборот. Двоезначные рукописи обладают особой ценностью как первые расшифровки знаменного пения, созданные в XVII веке носителями этой культуры.

«Ключ разумения» Тихона Макарьевского начинается изображением ключа, символизирующего познание премудрости.

Силлабические вирши, размещенные вокруг ключа, предваряют этот труд:

Ключ сей разумения  
Отъемлет джерь затмения,  
Отверзает смысл ищущим,  
Утверждает ум пишущим:  
Ивно творит закрытая,  
Все черплите об фитая.

«Ключ», отверзая «смысл ищущим», открывает «тайносокровенные» знания средневековой мудрости. Именно о строках мудрых, закрытых, о фитах, составляющих часть средневековой музыкальной науки, предназначенной только для посвященных, идет речь в виршах. Ключ разъясняет смысл фитного пения, делая тайные знания явными.

Следующим этапом развития теории XVII века были работы, связанные с элементарной теорией музыки нового времени, — «Букварь» Николая Дилецкого, «Наука всяя мусикии».

Центральное место среди музыкально-теоретических трактатов XVII века занимает «Мусикийская грамматика», или «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого<sup>28</sup>. Ее содержание чрезвычайно обширно. «Мусикийская грамматика» предназначалась для широкого круга читателей: для певцов в ней даны самые необходимые, элементарные сведения по теории музыки; для учителей, руководителей хоров — методические указания — способ обучения детей пению; но основу «Грамматики» составляют разделы, предназначавшиеся для композиторов, которым предлагаются правила композиции, гармонии, контрапункта. «Мусикийская грамматика» Дилецкого представляет собой род пособия по обучению музыкальной грамоте, столь необходимого в России XVII века, и практического руководства по композиции. Предпосланная ему вступительная часть — трактат Иоанникия Коренева — имеет музыкально-эстетическую направленность. Обе части друг друга дополняют.

Мысль о роли музыки среди прочих наук и искусств была новой для Руси XVII века. В работах обоих теоретиков, и Дилецкого, и Коренева, уже определяется взгляд на музыку как на искусство возвышенное, философское. «Мусикия — вторая философия и грамматика» — в этом высказывании Коренева находит отклик средневековая западноевропейская теория семи свободных искусств, которая получила большое распространение в России во второй половине XVII века. В ней музыка стояла в одном ряду

---

<sup>28</sup> Выделяются три редакции «Мусикийской грамматики»: первая написана в Вильно на польском языке, вторая, разработанная в Смоленске в 1677 году, написана на русском языке, третья редакция, созданная в Москве, дошла до нас в двух вариантах — 1679 и 1681 годов. Третьей редакции «Грамматики» обычно предшествует трактат И. Коренева.



с грамматикой, диалектикой, риторикой, арифметикой, геометрией и астрономией.

«Муסיкийская грамматика» Дилецкого — это замечательный музыкально-теоретический трактат XVII века, совершивший наиболее решительный поворот в музыкальном сознании современников. Он дал массу принципиально новых сведений, касающихся вопросов элементарной теории: понятия о тональности, метре, ритме, ладах, ключах и ключевых знаках, сольмизационной системе. В трактате есть правила гармонии, контрапункта и композиции. В нем находят отклик самые передовые для этой эпохи теории. Дилецкий знаком с системой темперированного строя и хроматическим звукорядом, он вводит в практику квинтовый круг, который в славянском переводе у него значится как «коло муסיкийское», а в связи с этим затрагивает и понятие энгармонизма. Правда, многие сведения здесь излагаются в очень сложной, запутанной форме из-за смешанного украинско-русского языка и сольмизационной трактовки нот.

«Муסיкийская грамматика» Дилецкого, как отмечает С. С. Скребков, поражен высотой теоретического уровня, замечательным соответствием теоретических положений практике молодого формирующегося жанра партесного концерта<sup>29</sup>.

Музыкально-теоретическое мышление в XVII веке прошло сложный путь развития от средневековой музыкальной теории, через различные переходные стадии к теории нового времени, отражающей стиль барокко<sup>30</sup>.

## Стиль барокко в русской архитектуре, искусстве, литературе и музыке

Древнерусская музыка в своем развитии на протяжении XI—XVII веков была монолитна. Она вся находилась в рамках единого стиля, выработанного в эпоху средневековья. То новое, что возникало в процессе ее развития, не вносило существенных изменений, отличавших ее от существовавшей системы. Новые распевы в XVI—XVII веках — демественный, путевой, даже авторские распевы были всего лишь ветвями на стволе этого гигантского дерева. Они подчинялись общим нормам, выработанным средневековым канонам. Сам факт появления многоголосия на Руси после

---

<sup>29</sup> Скребков С. Русская хоровая музыка XVII — начала XVIII века. М., 1969, с. 69—70.

<sup>30</sup> В рукописях конца XVII века можно встретить совмещения сразу всех теорий. Такие рукописи являются прекрасной иллюстрацией процесса постепенного перехода от одной системы мышления к другой. Например, в рукописи из Государственной библиотеки им. В. И. Ленина Музейного собрания № 3893 конца XVII века помещены «Ключ» Тихона Макарьевского, «Извещение о согласнейших пометах» или «Азбука Александра Мезенца», «Имена столпового знамени», «Двоезнаменник» и труд, близкий «Муסיкийской грамматике» Н. Дилецкого, под названием «Наука всяя музики».

более чем полутысячелетнего господства унисона стал гигантской вехой в развитии русской музыки.

Минуя стадию разработки полифонического контрапунктического многоголосия, подобную итальянскому и нидерландскому мотетному стилю эпохи Возрождения, русское музыкальное искусство конца XVII века осваивает формы, типичные для западноевропейского барокко, но применительно к своим, местным условиям. С развитием партесного концерта формируется первое новое стилевое направление в русском музыкальном искусстве — стиль барокко.

Барокко как стилевое направление охватило русскую культуру конца XVII — первой половины XVIII века и параллельно развивалось в литературе и в искусстве. Д. С. Лихачев отмечает, что литература в Древней Руси была однородна, она подчинялась стилю эпохи того времени, но в XVII веке она уже не так едина и стройна, как в древности: «Древнерусская литература не знает литературных направлений вплоть до XVII века. Первое литературное направление, сказавшееся в русской литературе, — барокко»<sup>31</sup>.

Существенной особенностью развития русского барокко надо признать историческое совмещение стилей. Как отмечает А. А. Морозов, «в России, в силу ускоренного развития страны, вызванного петровскими преобразованиями, на одном историческом этапе как бы совместились несколько исторических периодов художественного развития, наслаившихся друг на друга... в тесном взаимодействии с особенностями национальной культуры страны»<sup>32</sup>. В изобразительном искусстве, как и в литературе и в музыке, расцвет стиля барокко относится к концу XVII — началу XVIII века, но период, предшествующий ему (XVII век), был временем подготовки классических форм барокко, отмеченным взаимодействием западных и древнерусских традиций. В результате такого взаимодействия рождались оригинальные формы национального русского барокко: в архитектуре — нарышкинское барокко, очень яркое в цветовом отношении; с затейливыми формами; в иконописи — школа царских мастеров, ушаковская школа; в литературе — придворная поэзия Симеона Полоцкого, Кариона Истомина, Сильвестра Медведева; в музыке — троестрочное пение и партесные четырехголосные гармонизации песнопений знаменного, киевского, греческого, болгарского распевов. Эти ранние формы барокко имели большое значение в развитии русского искусства, выполняя до известной степени роль Возрождения, которое в силу исторических особенностей развития отсутствовало в русском искусстве.

Барокко как широкое историко-культурное понятие охватывает значительный круг явлений, связанных общностью эстетических воззрений. Развитие средств выражения, выработанных в одних родах искусства, порождает своеобразные соответствия в других.

<sup>31</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967, с. 18.

<sup>32</sup> Морозов А. А. Проблемы барокко в русской литературе. — Русская литература. Л., 1962, № 3, с. 36.

Если сопоставить характер развития литературы, музыки и разных видов изобразительного искусства в России конца XVII — начала XVIII века, то можно заметить определенную синхронность их развития, в котором наиболее яркой гранью является рубеж XVII—XVIII веков. Начало века открывает новую эру в искусстве. Изменившаяся социальная и политическая атмосфера XVIII века повлияла на характер развития искусства. Меняется язык литературы, музыки, архитектуры, живописи. Особенно отчетливо эта грань прослеживается в музыке. Развитие музыки стиля барокко складывается из двух этапов: раннего, второй половины XVII века, когда закладывались основы, происходило формирование новых жанров, еще связанных с древнерусской певческой культурой, и позднего барокко — с развитыми концертными формами многоголосия, яркими контрастами концертного стиля, расцветшего в начале XVIII века.

Очень сходна картина развития архитектуры эпохи барокко. Период московского зодчества с его декоративными убранствами — карнизами, кокошниками — в 1670-х годах сменяет заключительный аккорд древнерусской архитектуры — нарышкинское барокко, представляющее собой переходную ступень от древнерусской культуры к европейскому стилю барокко. Нарышкинское барокко совмещает в себе декоративные черты древнерусского московского зодчества с планировкой, свойственной западноевропейской барочной архитектуре. В начале XVIII века Петр I специально выписывает итальянских мастеров для застройки Петербурга, русская архитектура XVIII века подражает западной архитектуре.

В истории русского изобразительного искусства общепризнанным фактом является переход на рубеже XVII—XVIII веков от иконописи к живописному началу. Элементы барокко в иконописи также проявлялись на протяжении второй половины XVII века, когда под влиянием попавших в Россию гравюр Библии Пискатора — памятника западного барокко рождались прекрасные ярославские фрески. «В XVII веке на Руси атмосфера так насыщена западными мотивами, что даже чудесные видения облакаются в западноевропейскую форму. Рождается новая порода людей. Внешней подвижностью и беспокойством проникнуты их позы и жесты, повороты и наклоны голов... Святые словно бегут мелкими шажками, подчиненные ритму какого-то своеобразного менуэта. Одновременно и жесты становятся более разнообразными и выразительными. Вместо спокойно протянутых рук начинает чувствоваться пафос»<sup>33</sup>. Это характеризует и школу царских мастеров, и ушаковскую школу, а в начале XVIII века процесс быстрого движения навстречу западноевропейской культуре ускоряется<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> Алпатов М. В. Проблема барокко в русской иконописи.— В кн.: Барокко в России. М., 1926, с. 81, 85.

<sup>34</sup> В России появляется портретная живопись на манер голландских и немецких портретистов Кнеллера, К. Моора, Гельдера, иконопись начинает подражать портрету.

Литературу XVII века характеризует процесс, аналогичный развитию музыкальной культуры. Она отличается необыкновенным разнообразием и пестротой жанров и стиля. Зарождается светская лирическая поэзия любовного содержания — виршевая поэзия с характерным силлабическим ритмом, появляются повести и даже романы авантюрного содержания. Постепенно она сближается с западноевропейской литературой. «Никогда еще ни до XVII века, ни после русская литература не была столь пестра в жанровом отношении. Здесь столкнулись две литературные системы: одна отмиравшая, средневековая, другая зарождающаяся — нового времени... — пишет Д. С. Лихачев. — Литературная система русского XVIII века ничем уже не отличается от литературной системы передовых западноевропейских стран... образование новой литературной системы не было простым результатом Петровских реформ. Эта система подготовлялась в русской литературе, и ее появление не явилось неожиданностью»<sup>35</sup>.

Нетрудно заметить параллелизм развития во всех видах искусства эпохи барокко. В конце XVII века, последнем этапе, завершающем древнерусские традиции, уже активно сказывается западное влияние, которое проглядывает через оболочку древнерусских форм. Безусловно, веяния с Запада были и раньше (взаимодействие Руси с Европой началось уже в XVI веке), но с такой рельефностью они отразились лишь в XVII веке, зерно упало на плодородную почву и дало пышные всходы. В XVIII веке «струя европеизма захлестнула старую культуру... произошел некий перерыв непрерывности»<sup>36</sup>. Происходит качественный скачок, в искусстве открывается новая эпоха, обусловленная сменой мировоззрения, мироощущения, изменением художественных принципов.

В таком же состоянии находилось и музыкальное искусство во второй половине XVII века. Новые западные веяния вступили в борьбу со старыми, еще очень крепкими традициями. Угасание древнерусского искусства не было результатом его внутреннего оскудевания. Конец ему положили общие исторические условия, сделавшие невозможным дальнейшее изолированное развитие русской культуры в русле старой традиции.

На русской почве барокко приобрело своеобразные национальные черты, отличающие его от западноевропейских барочных форм. Хотя барокко явилось в Россию из Европы через Польшу, Украину, здесь оно приобрело иное значение, чем на Западе.

---

<sup>35</sup> Лихачев Д. С. XVIII век в русской литературе. — В кн.: XVIII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 326, 328. Как результат этого явилось творчество Кантемира, а за ним Тредиаковского, давшего первые произведения тонического стихосложения. XVII век в литературе, как и в искусстве, отмечен влиянием польской литературы, чему способствовали переводы польской поэзии, шуточных рассказов — фавстий, песен, кантов. Под влиянием польской поэзии сложилась своеобразная школа песенной поэзии с отчетливыми мотивами и поэтикой барокко.

<sup>36</sup> Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938, с. 91.

Национальное своеобразие стиля барокко проявляется в литературе — так же как и в изобразительном искусстве.

Барокко в России более жизнерадостно и декоративно, чем на Западе. Праздничность и стремление к украшениям порой доходят здесь до пестроты. Орнаментальность достигает пределов возможного, она проникает даже в стихосложение. «Орнамент курчавится по поверхности, не столько выражает существо предмета, сколько украшает его. Литературные сюжеты многопредметны», — отмечает Д. С. Лихачев. Даже внешний вид стихов приобретает барочные формы, они строятся в виде орнамента или фигур в виде креста, ромба, орла, звезды и т. д. «Стихи напоминают строгановские или царские письма в иконописи — та же орнаментальность, та же мелкопись, драгоценность, украшенность. Содержание в значительной мере заслонено драгоценным окладом формы. В целом орнамент барокко динамичен, но без свойственного западному барокко борения масс»<sup>37</sup>.

В литературу также входит авторское начало, усиливается личная точка зрения автора. «Рост самосознания автора был одним из симптомов осознания в литературе человеческой личности»<sup>38</sup>.

Музыке эпохи барокко свойственна орнаментальность, декоративность письма, изукрашенность мелодики и фактуры; однако при всей динамичности сопоставления хоровых массивов, концерты не достигают той силы напряжения образных контрастов, которая характеризует музыку А. Габриели, Шютца.

### *Партесные концерты в эпоху барокко*

В эпоху барокко впервые в России появляются профессиональные композиторы. Усилившееся чувство авторской принадлежности свидетельствовало о том, что происходит процесс индивидуализации авторского стиля. В партесных рукописях встречаются десятки имен композиторов. В сочинениях лучших из них можно заметить стремление к индивидуальной, самостоятельной выразительности. И когда композитор называет свое произведение «творением» («творение Василия Титова», «творение Николая Калащникова», «творение Федора Редрикова» — читаем мы в партесных рукописях), это означает новое осознание значения и роли композитора, автора, творца, которое принципиально отличается от канонического творчества средневекового распевщика, пишущего по средневековым канонам. Это также отмечает один из рубежных этапов развития русского искусства — начало развития русской композиторской школы эпохи барокко.

Эпоха барокко дала русской музыке огромную музыкальную литературу. В России появилась целая плеяда русских композиторов — создателей духовных концертов, кантов, служб, обрабо-

---

<sup>37</sup> Лихачев Д. С. XVII век в русской литературе, с. 328.

<sup>38</sup> Там же, с. 311.

ток. По подсчетам С. В. Смоленского, число их доходит до 36 имен<sup>39</sup>. В. В. Протопопову удалось расширить этот список до 46 имен<sup>40</sup>. Это свидетельствует об огромной активизации творчества русских музыкантов. Среди них можно выделить имена Николая Дилецкого, Василия Титова, Николая Калашникова, Николая Бавыкина, Степана Беляева. И все же большая часть концертов в партесных рукописях анонимна. Очевидно, слишком крепка еще была средневековая традиция скрывать авторскую принадлежность.

В текстах партесных концертов преобладают сюжеты духовного содержания, но встречаются иногда и концерты на светские тексты, а также посвященные царственным или духовным особам. Выделяются концерты, прославляющие победы Петра, а в 40-е годы XVIII века появляются концерты светского, даже пародийного характера<sup>41</sup>.

Мелодии песен и кантов часто звучали в партесных концертах В. Титова, Н. Бавыкина. Так, Дилецкий советует композиторам в концертах использовать известные канты и светские мелодии «мирских песен». Он пишет: «И сие есть не последнее художество ко слаганию, егда песнь мирскую, или ини превращаю на гимны церковныя». Он рекомендует использовать русские, украинские, польские напевы. В качестве примера Дилецкий приводит известный кант «Радуйся, радость твою воспеваю», который перекладывает на богослужебный текст:

37

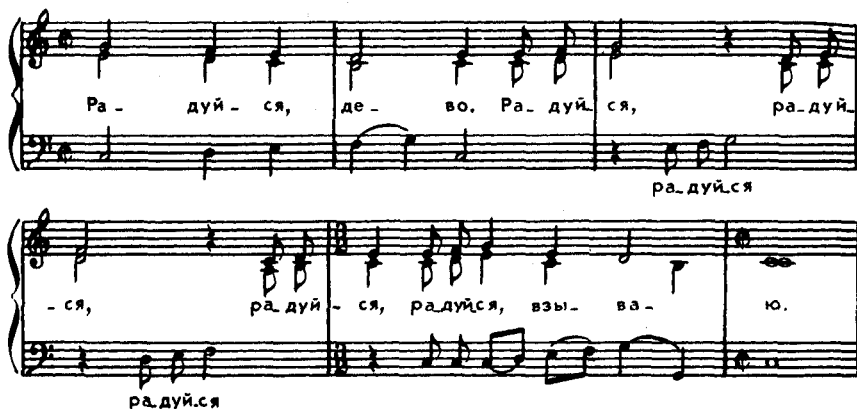
Ра- дуй- ся, ра- дость тво- ю вос- пе- ва- ю.

Сим бо печаль мо- ю всю у- сла- жда- ю.

<sup>39</sup> См.: Смоленский С. В. О собрании русских древне-певческих рукописей. — Русская музыкальная газета, 1899, № 5, с. 146.

<sup>40</sup> См.: Памятники русского музыкального искусства, вып. 2. Музыка на Полтавскую победу. М., 1973, с. 234.

<sup>41</sup> См.: Герасимова-Персидская Н. А. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983.



Большую роль в развитии искусства эпохи барокко сыграло учение об аффектах, проникшее в Россию в конце XVII века <sup>42</sup>. Возбуждение аффектов было основной целью, которую видели западноевропейские теоретики в искусстве эпохи барокко, способом передавать движение человеческих страстей с помощью движения голоса, динамики мелодии, гармонии, лада и ритма. В противовес самоуглубленности искусства средневековья искусство эпохи барокко направлено на восприятие, эстетика барокко определяется коммуникацией человека с человеком. Суть ее довольно точно выражена Дилецким: «Музыка — иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости» <sup>43</sup>. В эпоху барокко музыка осознается как средство воздействия на сердца человеческие, она становится способной вызывать разнообразные чувства, глубокие эмоции — жалость, печаль, радость. Средневековое искусство не знало такого богатства оттенков выражения чувств. Оно обладало единой направленностью на общение человека с Богом, что создавало его монолитность, внутреннюю замкнутость и особую созерцательность. Этим оно принципиально отличалось от музыкальной эстетики барокко, воздействующего на слушателя и всегда учитывающего его восприятие.

Эта направленность отразилась и в практике, и в теории эпохи барокко. Многие идеи «Музыкальной грамматики» Дилецкого заимствованы из западноевропейских трактатов. Главные среди них — теория подражания, названная «естественным» правилом композиции, учение об аффектах.

Музыкальное воплощение различных аффектов было связано с определенными универсальными средствами, испытанными приемами, активно воздействовавшими на слушателей, — так называемыми музыкально-риторическими фигурами.

<sup>42</sup> Немецкий теоретик музыки XVII века А. Кирхер считал, что музыкальное искусство должно вызывать три главные страсти — радость, прощение и милосердие, из которых образуются аффекты — радость, страсть, гнев, страх, надежда, отвага и сострадание, каждое из которых выражалось определенными выразительными средствами (см.: Шестаков В. П. От этоса к аффекту. М., 1975, с. 318).

<sup>43</sup> Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной, с. 60.

Mo-re vi-de i po-be-je i po-be-

Mo-re vi-de i po-be-

Mo-re vi-de i

Mo-re vi-de i po-be-je i po-be-

Mo-re vi-de i po-be-

Mo-re vi-de i

Mo-re vi-de i po-be-je i po-be-

Mo-re vi-de i po-be-

Mo-re vi-de i

Mo-re vi-de i po-be-je i po-be-

Mo-re vi-de i po-be-

Mo-re vi-de i



- же мо-ре ви-де и по-бе-

- же и по-бе-же мо-ре ви-де

по-бе-же и по-бе-

- же мо-ре ви-де и по-бе-

- же и по-бе-же мо-ре ви-де

по-бе-же и по-бе-

- же мо-ре ви-де и по-бе-

- же и по-бе-же мо-ре ви-де

по-бе-же и по-бе-

- же мо-ре ви-де и по-бе-

- же и по-бе-же мо-ре ви-де

по-бе-же и по-бе-

В партесных концертах вырабатывается определенная система признаков, воплощавшая разные эмоциональные состояния. Наиболее яркие музыкально-риторические фигуры концертов связаны с имитацией движения на таких словах, как «побежé», «скакаше», «играя», изображающие бег. Например, на словах «Море виде и побежé, Иордан возвратися вспять» в концерте Василия Титова «Днесь Христос» волнение моря и обращение реки вспять переданы сложнейшими полифоническими приемами — двенадцатиголосной канонической имитацией (называемой в XVII веке фугой), постепенными нарастаниями звучностей путем присоединения одного за другим трех хоров. Эти нарастания звучности создают ощущение движения, волнения, беспокойства (см. пример 38).

Радостные чувства передаются плясовыми мотивами и ритмами, «трубными» оборотами. В этих эпизодах в партесных концертах преобладают светлые мажорные тональности, господствуют консонансы, обычно быстрый темп, метрическая четкость.

Черты гимна характеризуют праздничный партесный концерт «Веселися, Ижерская земле», написанный в честь завоевания Петром I Ижорской земли в 1702 году. Характерно использование в басовых партиях мелодических формул, называемых «тиратами»:

39

The image shows a musical score for a piece titled "39". It consists of two main parts, A and B, with lyrics in Russian. Part A is a vocal line with lyrics "Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,". Part B is a basso continuo line with lyrics "Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,". The score is written on multiple staves, with the vocal parts in treble clef and the basso continuo in bass clef. The music is in a major key and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

А. Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,

Т. Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,

Б. Ве - се - ли - ся, ве - се - ли - ся,

Музыкальный фрагмент с шестью нотными системами. Три верхние системы — вокальные партии (сопрано, альт, тенор/бас). Три нижние системы — фортепиано (правая и левая руки). Под нотами на каждой системе указаны русские слова: «ве-се-ли-ся, И- жер-ска-я зем-ле».

Чувства печали, горести, страдания передавались минорным ладом, медленным темпом, интонациями вздоха, как, например, в концерте «Плачу и рыдаю»:

Музыкальный фрагмент с двумя нотными системами. Верхняя система — вокальная партия, нижняя — фортепиано. Под нотами на верхней системе указаны русские слова: «Пла-чу, пла-чу, пла-чу, пла-чу, пла-чу».

Музыкальный фрагмент с двумя нотными системами. Верхняя система — вокальная партия, нижняя — фортепиано. Под нотами на верхней системе указаны русские слова: «и ры-да-ю, ры-да-ю».



Нередко музыкально-риторические фигуры носят звукоподражательный характер, особенно в тех случаях, когда в тексте говорится о трубном гласе, златокованой трубе, используется «золотой ход» валторн.

В партесных концертах выработался новый особый музыкальный язык типизированных формул, изображающих определенные чувства, действия, выразившиеся определенными музыкальными формулами, эпитетами, которые повторялись в сходных смысловых и текстовых ситуациях в соответствии с риторикой.

Несмотря на то что риторика не имеет непосредственного отношения к музыке, будучи связанной с литературой, с проповедью, красноречием, законы, на которых она основывается, отражаются и в музыкальном творчестве, тем более что все жанры XVII—XVIII веков были вокальными и определялись словом. С риторикой связаны важнейшие стадии сочинения музыки, к которым относятся *inventio* — изобретение, *dispositio* — расположение и *decoratio* — украшение. Все они нашли конкретное воплощение в «Музыкальной грамматике» Дилецкого и широко применялись в практике.

Мелодическая изобретательность, согласно учению Дилецкого, связана с теорией музыкально-риторических фигур восхождения, нисхождения, а также вопроса, вздоха, восклицания. В этих музыкально-риторических фигурах «полнее всего отражались стремления музыки XVII — первой половины XVIII века к образной конкретности и повышенной экспрессии»<sup>44</sup>. В партесных концертах можно встретить многочисленные примеры использования подобных музыкально-риторических фигур. Наиболее распространены среди них фигуры мелодического восхождения

<sup>44</sup> См.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М., 1983, с. 25.

и нисхождения — *anabasis* и *cantabasis*. У Дилецкого эти правила «восшествия и нисшествия» вылились в своеобразное учение о мелодии. Он предлагает около десятка типов мелодического движения. Свое положение он иллюстрирует на простейших музыкально-риторических фигурах восходящего движения на словах «Взыде на небеса» и нисходящего движения на словах «Сниде на землю». В концертах Дилецкого отражается это правило. Тексты о воскресении и восхождении иллюстрируются восходящей мелодией, как, например, в его «Воскресном каноне»:

41

Музыкальный фрагмент из «Воскресного канона» Дилецкого. Он состоит из девяти стaves: верхние пять — для голоса, нижние четыре — для баса. Музыкальная запись включает ноты, ритмические знаки и текст. Текст в голосной части: «взы- де, взы- де, Бог». Текст в басовой части: «Взы- де, взы- де, взы- де, взы- де, взы- де, Бог». Музыкальный язык характеризуется восходящими мелодическими линиями, соответствующими тексту.

Радость, ликование передаются чрезвычайно разнообразно. Слова типа «воспойте», «радуйся», «торжествуй», «ликуй» и прочие подчеркнуты развернутыми юбилеями. Например, в том же произведении Дилецкого радость Давида, пляшущего перед ковчегом, передается с помощью плясовых ритмов, изложенных в партии баса канонам:

42

ска- ка - ше иг- ра- я, ска.ка-

ска- ка - ше иг- ра- я, ска-

- ше иг- ра- я,

- ка -

В эпоху барокко впервые вводится понятие паузы, но паузы используются только лишь в концертном стиле. Паузы часто связаны с распространенной в XVIII веке фигурой вздоха — *suspiratio*. В партесных концертах паузы нередко играют драматургическую, эмоционально-выразительную роль. Мелодия, расчлененная паузами (фигура *temsis*), возбуждала аффект страха<sup>45</sup>. В партесных концертах паузами также передаются ощущения смятения, страха. Так, слова «глад», «меч», «смерть» в концерте «Плачу и рыдаю» выделены паузами. Паузы способствуют выражению аффекта восклицания. Типичным примером торжественного восклицания может служить начало концерта Титова, в котором слова «днесь», «Христос» выделены громогласным восклицанием двенадцатиголосного хора, отделены паузами, а вслед за ним идет контрастный эпизод, подобный трехголосному канту, известному под названием «Щиголя»:

43

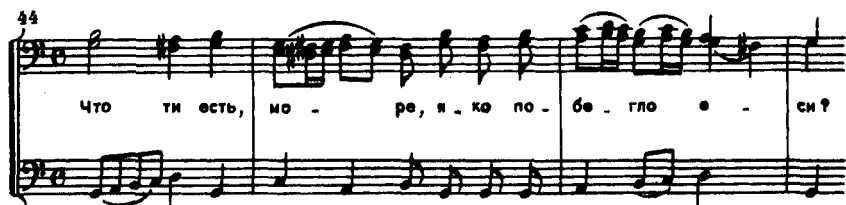
Днесь Хри - стос, днесь Хри - стос, днесь на И - ор -

<sup>45</sup> См.: Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в., с. 36.



Кантовый тип фактуры в концертирующих эпизодах сближает духовные концерты с бытовыми жанрами домашнего музицирования — кантами, псалмами. В мелодике партесных концертов нередко сплетаются элементы канта, украинской и русской многоголосной песни. Так, один из концертирующих эпизодов для трех басов (в тексте риторический вопрос: «Что ти есть, море, яко побегло еси?») звучит как мужская лирическая песня с окончанием в унисон:

Концерт В. Титова "Днесь Христос"



Известная штампованность музыкально-риторических фигур в партесных концертах часто приводила к тому, что многие из них не отличались самостоятельностью и оригинальностью. Во второй половине XVIII века появилась масса концертов, весьма бледных, с мелодикой обобщенного, нейтрального характера, с преобладанием общего типа движения. Вместе с тем хоровое мастерство лучших композиторов поражает мелодической изобретательностью, совершенством владения композиторской техникой. Используя устойчивые музыкально-риторические фигуры в разных типах партесных концертов, композиторы эпохи барокко способствовали развитию русского музыкального тематизма, сформировали характерные интонации, типичные для хоровых концертов вплоть до середины XIX века. В русских партесных концертах, справедливо утверждает Н. А. Герасимова-Персидская, музыкально-риторические фигуры как форма связи текста с музыкой прошли определенную эволюцию. «Вначале идет освоение самого принципа передачи в мелодии содержания текста — отсюда разнообразие изобразительных приемов в творчестве композиторов рубежа веков. Параллельно ряд приемов переходит в композиционный план. Далее все большую роль начинают играть мелодически выразительные индивидуализированные обороты, присущие данному произведению, а не данному аффекту»<sup>46</sup>. Таким образом,

<sup>46</sup> Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры, с. 215.

выработанные в эпоху барокко устойчивые формулы не препятствуют развитию оригинального авторского стиля композиторов.

В недрах партесного концерта вырабатывается новый тип мелодики. Дилецкий, рекомендуя сочинять музыку, «когда есть фантазия», в своей «Грамматике» советозал композиторам сочинять музыку про запас, без текста, по правилу «атексталис». Эти «фантазии», очевидно, и были началом свободного музыкально-художественного творчества в России.

В центре «Грамматики» Дилецкого лежит учение «О диспозиции и разделении», то есть композиции и форме концертов. Дилецкий рекомендует при сочинении концертов отталкиваться от текста, «лепить» музыкальную форму, используя яркие сопоставления контрастных эпизодов *tutti* — полного мощного звучания хора и выделенной из хора ансамблевой группы, обычно трехголосной, в характере канта. Такой трехголосный эпизод Дилецкий называет «концертом». Дилецкий пишет, что перед тем, как начать сочинять концерт, композитору необходимо обдумать и разделить концерт на части, учтя общее соотношение разделов звучания всего хора и отдельных групп «концертов»<sup>47</sup>. Термин «концерт» Дилецкий понимает как «борение», соревнование голосов ансамбля и как противопоставление эпизодов, исполняемых выделенной группой солистов («концерт») и всем хором — *tutti*. Поэтому в партесных концертах количество частей не регламентировано. Есть концерты единого, слитного строения, но есть и такие, в которых количество частей и размер их меняется чрезвычайно часто — до 12 и даже до 22 раз, как, например, в концерте «Кая житейская сладость»<sup>48</sup>. Партесные концерты, основанные на сочетании контрастных эпизодов, представляют собой, по терминологии В. В. Протопопова, один из типов контрастно-составных форм. Наиболее стабильная форма партесных концертов с нечетным количеством разделов: 3, 5, 7, трехчастность среди них преобладает. В концертах трехчастной формы репризность проявляется в общих чертах: в соотношениях крайних разделов по тональным и метроритмическим признакам, протяженности и фактуре. В партесных концертах еще нет достаточной оформленности темы, поэтому нет и репризности в настоящем ее понимании. В то же время в них чувствуется глубокая цельность, основанная на интонационной общности первичного порядка. Реприза, явление довольно редкое в эту эпоху, встречается лишь в тех случаях, когда повторяется текст. Музыкально-тематическая реприза обычно соответствует текстовой.

---

<sup>47</sup> См.: Дилецкий Н. Идея грамматики мусикийской/Публ., пер., исслед. и коммент. В. В. Протопопова. М., 1979, с. 66—67. На примере одного из богослужебных текстов Дилецкий дает композиторам образец того, как надо составить музыкальную форму концерта, предварительно распределив куски текста, исполняемые то трехголосно, то *tutti* всем хором.

<sup>48</sup> Рукопись начала XVIII века из отдела рукописей Государственного Исторического музея. Синод. певческое собр., № 46.



Принцип концертности — контрастного сопоставления ярких динамических эпизодов *tutti* и небольших выделенных групп солистов характерен для западноевропейского стиля барокко того же времени.

Т. Н. Ливанова впервые отметила глубокие связи русского партесного многоголосия с торжественным стилем католической музыки венецианской и позднеримской школ<sup>49</sup>.

Принцип концертности был наиболее типичным стилевым признаком искусства барокко. Уже с конца XVI века он становится господствующим у венецианских композиторов Андреа и особенно Джованни Габриели, в его «Духовных симфониях», канцонах и сонатах, написанных для грандиозных хоров с инструментальным сопровождением. В них есть стремление к колористическим сопоставлениям, большим масштабам. Такие крупные смешанные формы, тембровая и динамическая красочность, характерные для венецианской композиторской школы, оказали большое влияние на музыку немецких, польских композиторов. Католической музыке XVII—XVIII веков присущи многие общие черты: экспрессивность динамических и тембровых контрастов, сменяющихся энергично и быстро, многохорность и виртуозность хоровых партий и особенно принцип концертности.

Однако колористическое богатство католической музыки достигалось посредством антифонного звучания — сопоставления нескольких хоров, а главным образом — сочетания хора и оркестра и их противопоставления. Партесный концерт всегда был чисто вокальным жанром *a cappella*, тем не менее партесным концертам свойственно исключительное колористическое богатство и совершенное владение хором. Они рассчитаны на певцов с высоким уровнем вокальной техники. Композиторы эпохи барокко научились средствами хора *a cappella* достигать большой полноты и яркости красок.

Традиции концерта, пришедшие из Италии, Германии через Польшу, Украину в Россию, были в значительной степени претворены в русской национальной манере и приспособлены к местным условиям. Свообразием отличается фактура, гармония и полифония партесных концертов, оригинальна трактовка многоголосного хора. Например двенадцатиголосный хор — наиболее типичный состав хора в конце XVII — начале XVIII века — трактуется в партесных концертах как один хор с делением каждой партии на три голоса, чем отличается от западноевропейских многохорных произведений, в которых двенадцатиголосие представлено как три четырехголосных хора. Так, 12-голосный концерт Николая Бавыкина «Ныне силы небесныя» представляет собой блестяще написанную хоровую композицию, в которой чувствуется виртуозное владение хором. Концерт пронизывают яркие, контрастные, красочные

---

<sup>49</sup> Ливанова Т. Н. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры, с. 103—104.

сопоставления. Особенно выделяется средний раздел «Се бо входит царь славы», где этот текст идет в нескольких проведениях в разных тембровых комбинациях, звучность которых постоянно повышается: в первом проведении участвуют два тенора и бас, во втором — два альты и тенор, два сопрано с басом (см. пример 45).

В произведениях, подобных концертам Титова, Бавыкина, Редрикова, отражены самые разнообразные настроения: лирика, торжество, ликование, что невольно заставляет вспомнить о высказываниях современников об «одушевленной красоте» партесных композиций.

Жанр хорового концерта привлек внимание композиторов не только конца XVII — первой половины XVIII века, но и конца XVIII века. В XIX веке этот жанр относится к числу наиболее распространенных.

\* \* \*

Эпоха барокко дала многое русской музыкальной культуре — канты, партесные гармонизации, хоровые концерты а саррелла. Вместе с тем вырабатывается композиторская техника — устанавливаются нормы ладотонального мышления, гармонического языка, полифонического письма. В эпоху барокко выдвигается плеяда первых русских композиторов, среди которых Титов, Калашников, Бавыкин, Редриков, Дилецкий. Их службы и концерты представляют развитый стиль барокко. В них есть смелые, яркие, динамичные контрасты, масштабность, выразительность, мастер-

45

8 Се бо вхо- дит, се бо вхо- дит, вхо- дит царь сла-вы

8 Се бо вхо- дит, вхо- дит царь сла-вы вхо- дит

Се бо, се бо вхо- дит,  
Се бо вхо- дит,

8 вхо- дит царь сла- вы, се бо, се бо вхо- дит,  
8 вхо- дит царь сла- вы,  
8

царь сла- вы, сла- вы.

Three empty musical staves, likely for vocal or instrumental parts, arranged in a system.

Two systems of musical notation with lyrics. The first system has two staves with lyrics: "вхо- дит царь сла- вы, се- бо вхо- дит, вхо- дит царь сла- вы". The second system has two staves with lyrics: "вхо- дит царь сла- вы, се- бо вхо- дит, вхо- дит царь сла- вы".

Two systems of musical notation with lyrics. The first system has two staves with lyrics: "вхо- дит царь сла- вы, се - бо вхо - дит царь сла- вы". The second system has two staves with lyrics: "вхо- дит царь сла- вы, се - бо вхо - дит царь сла- вы".

Three empty musical staves, likely for vocal or instrumental parts, arranged in a system.

Се жер - тва, се жер - тва тай - на - я. Тай - на - я  
 се жер - тва

Се жер - тва тай - на - я. Тай - на - я

со - вер-шен - на до - ри - но - сит - ся

со - вер - шен - на до - ри - но - сит - ся

ское чувство хорового письма, виртуозное владение имитационно-полифонической техникой. В партесных концертах были выработаны особый музыкальный язык, типизированные музыкальные формулы. Музыка эпохи барокко открыла дорогу светским жанрам — опере, инструментальной музыке и подготовила путь становления русской музыкальной классики XVIII—XIX веков.

### Список рекомендуемой литературы

- Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977  
 Бачинская Н., Попова Т. Русское народное музыкальное творчество: Хрестоматия. М., 1974

- Иселев В. Древнерусская музыкальная письменность. М., 1962
- Бражников М. Статьи о древнерусской музыке. Л., 1975
- Бражников М. Древнерусская теория музыки. Л., 1972
- Былины, русский музыкальный эпос/Сост. Б. Добровольский, В. Коргузалов. М., 1981
- Бычков В. Византийская эстетика. М., 1977
- Владышевская Т. К вопросу об изучении традиций древнерусского певческого искусства.— В кн.: Из истории русской и советской музыки. М., 1976
- Владышевская Т. Партеcный хоровой концерт в эпоху барокко.— В кн.: Традиции русской музыкальной культуры XVIII века. Труды Государственного музыкально-педагогического института им. Гнесиных, вып. 21. М., 1975
- Герасимова-Персидская Н. Партеcный концерт в истории музыкальной культуры. М., 1983
- Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971
- Дилецкий Н. Идея грамматики музыкальной/Пер., публ., исслед. и коммент. В. Протопопова. М., 1979
- История русской музыки, вып. 1/О. Е. Левашева, Ю. В. Келдыш, А. И. Кандинский/Под ред. А. И. Кандинского. М., 1980
- История русской музыки в 10-ти т. Т. 1. Ю. Келдыш. Древняя Русь XI—XVII веков/Ю. В. Келдыш. М., 1983
- Колчин Б. Коллекция музыкальных инструментов древнего Новгорода.— В кн.: Памятники культуры: новые открытия. М., 1979 с. 174—187
- Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971
- Лихачев Д. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973
- Лихачев Д. XVII век в русской литературе.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 299—328
- Лихачев Д. «Слово о полку Игореве» и культура его времени. Л., 1978
- Ливанова Т. Очерки и материалы по истории русской музыкальной культуры. М., 1938
- Металлов В. Очерки истории церковного пения в России. 1915
- Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв./Сост., пер. и вст. ст. А. Рогова. М., 1973
- Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М., 1975
- Разумовский Д. Церковное пение в России. М., 1867—1869
- Ройзман Л. Орган в истории русской музыкальной культуры. М., 1979
- Рубцов Ф. Статьи по музыкальному фольклору. Л.— М., 1973
- Серегина Н. С. Музыкальная летопись России.— Сов. музыка, 1984, № 1, с. 87—90
- Скребков С. Русская хоровая музыка XVII—XVIII вв. М., 1969
- Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971
- Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971
- Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 1. Л., 1928.
- Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., 1983

# Русская музыкальная культура XVIII века



## Глава 8

### МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ И МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ В XVIII ВЕКЕ

XVIII век вошел в историю русской культуры как «век разума и просвещения». Это было время величайших завоеваний философии и искусства, больших социальных потрясений. Именно тогда Россия становится на общеевропейский путь развития, приобщается к западной культуре; делаются известными сочинения Дидро, Гольбаха, Вольтера, Руссо, Гёте, Шиллера, крупнейших просветителей и идеологов того времени.

XVIII век отличается необычайно активным развитием русской культуры во всех областях — живописи, литературе, архитектуре. В это время творили выдающиеся художники Д. Г. Левицкий и В. Л. Боровиковский, архитекторы В. В. Растрелли и В. И. Баженов, поэты и писатели М. В. Ломоносов, В. К. Тредиаковский, А. П. Сумароков, М. М. Херасков, И. А. Крылов, Г. Р. Державин, Д. И. Фонвизин. В 1724 году организуется Академия наук, а в 1754 — Академия художеств.

XVIII век открывает новую эру в истории русской музыки. После долгих лет изоляции отечественного профессионального искусства и его полного подчинения церкви начинают бурно и неуклонно развиваться различные жанры светского художественного творчества. Если в XVII веке Россия знакомилась с европейским искусством через Польшу, служившую основным проводником западной культуры у нас в стране, то в XVIII веке все новое в области искусства проникает из Италии и Франции. Приезжавшие оттуда многочисленные исполнители и композиторы, многие из которых надолго связали свою судьбу с Россией, оказали огромную услугу русской музыкальной культуре в деле воспитания талантливых русских музыкантов. Они же познакомили русское общество и с жанром оперы, которому по праву принадлежит ведущее место в музыке XVIII века.



В последней трети XVIII века складывается русская композиторская школа, что соответствует общему подъему духовной жизни России. Среди музыкантов выдвигается плеяда одаренных композиторов, создавших значительные произведения во всех основных жанрах — опере, камерной вокальной и инструментальной музыке, в хоровом искусстве. С поразительной быстротой совершается переход от освоения достижений западноевропейской музыкальной культуры к созданию своих национальных традиций. В мировую сокровищницу входят хоровые концерты Березовского и Бортнянского, оперы Пашкевича и Фомина, скрипичные сочинения Хандошкина.

Композиторы XVIII века были в основном выходцами из простонародной среды — из крепостных (Дегтярев), солдат (Фомин), ремесленников (Хандошкин). В социальной иерархической лестнице музыканты-композиторы были поставлены на одну ступень с лакеями. Их функции заключались в развлечении публики. Это было связано с общим отношением к музыке как искусству низкому, стоящему на службе придворного быта, сопровождающему его увеселения. Подобная ситуация была характерна не только для России, но и для всех стран Европы. Гайдн, служивший у князя Эстергази, должен был находиться вместе с прислугой. «Капельмейстер я или капельдинер!» — восклицал великий Моцарт.

Музыкант XVIII века теряет тот удельный вес, которым он обладал в эпоху средневековья, когда певчий дьяк был учителем, дидаклом (А. Мезенец), приближенным к царю лицом (Т. Макарьевский), когда сам царь становился певцом, так как церковное пение входило в систему княжеского обучения, или даже композитором-распевщиком (Иван IV Грозный, царь Федор Алексеевич). В XVIII веке профессия музыканта приравнивалась почти к ремеслу, что исключало всякую возможность дворянину профессионально заниматься музыкой. В отличие от литературы, профессиональный труд музыканта, как, впрочем, и живописца, для людей дворянского звания был зазорным. Вплоть до XIX века дворянское творчество в области музыки было любительским: музыкой как профессией овладевали лишь представители низших сословий. Кроме того, по сравнению с эпохой средневековья в XVIII веке русская культура и искусство развиваются совершенно иными темпами. Те изменения, которые раньше происходили в течение столетий, теперь совершаются за десятилетие. В развитии культуры XVIII века можно выделить несколько периодов, связанных с процессом постепенного овладения лучшими достижениями европейской цивилизации, приведшего в конце века к новому качественному скачку — формированию русской национальной композиторской школы:

— первый период (до конца 20-х годов), связанный с реформами Петра I и первоначальным освоением новых европейских жанров;

— второй период (30—60-е годы), связанный с воспитанием профессиональных русских музыкантов;

— третий период (последняя треть XVIII века) — с формированием русской композиторской школы.

## Русская музыка начала XVIII века

Это время в России характеризуется большими изменениями в военной, политической, социальной и культурной областях жизни, инициатором которых явился Петр I. Его реформы были призваны разрушить старые домостроевские устои московского боярского уклада жизни; искоренялись освещенные веками порядки, обычаи, традиции, отвергалось все «ветхое» во имя создания «нового».

Успешные войны Петра I со Швецией и Турцией за выход к морю значительно расширили контакты России со странами Западной Европы, что способствовало усилению их влияния на различные стороны жизни русского общества. Петр I проводил сознательный курс на сближение России с Западом, в котором он видел средство скорейшего развития страны. При этом он заимствовал у Европы не только новейшие военные и научные достижения, но и многие элементы культуры, образа жизни вплоть до моды на прически и костюмы. При Петре I кардинально меняется система обучения, школы выходят из-под опеки церкви, в образовании молодежи на первое место выдвигаются точные науки. Указом Петра I в 1724 году в Петербурге учреждается Академия наук, в которую приглашаются виднейшие ученые из разных стран Европы.

Обособ значение в новую историческую эпоху приобретает музыка. Она занимает новое место в системе образования и воспитания. В развитии светского музицирования в России того времени большую роль сыграли новые формы общественной жизни, в том числе так называемые ассамблеи, введенные Петром I в 1718 году по типу французских. Т а н ц ы ассамблей, на которых звучали менуэты, контрдансы, арии и пр., положили начало развитию светской музыки придворного типа.

Их обстановка исторически достоверно описана А. С. Пушкиным в его повести «Арап Петра Великого»: «...Неожиданное зрелище его поразило. Во всю длину танцевальной залы, при звуке самой плачевной музыки, дамы и кавалеры стояли в два ряда друг против друга; кавалеры низко кланялись, дамы еще ниже приседали, сперва прямо против себя, потом повернутся направо, потом налево, там опять прямо, опять направо и так далее... Приседания и поклоны продолжались около получаса; наконец они прекратились, и толстый господин с букетом провозгласил, что церемониальные танцы кончились, и приказал музыкантам играть менуэт...»<sup>1</sup>

Постепенно музыка стала проникать во все дворцовые ритуалы, торжественные празднества, военные парады, которые устраивались

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Арап Петра Великого.— Собр. соч., т. 8, гл. III. М., 1948.

по поводу крупнейших побед русской армии и проходили с большой пышностью. А успехи России в ее завоевательных походах были весьма значительны: Азовский поход (1696), взятие Шлиссельбурга (1702), Нарвы (1704), Полтавы (1709), Риги (1710), заключение Ништадтского мира (1721), закрепившего победоносный исход двадцатилетней северной войны со шведами, и завоевание Дербента (1722).

Отмечались эти победы с большим размахом. Так, по личному указанию Петра I в честь полтавского сражения была создана «Служба благодарственная... о великой Богом дарованной победе над свейским королем Карлом XII и воинством его содеянном»; композитором Василием Титовым по этому же поводу был написан двенадцатиголосный партесный «Концерт Полтавскому торжеству», сочинены панегирические канты и музыка для духовых оркестров<sup>2</sup>.

В петровскую эпоху в России отмечалось несколько крупных гражданских праздников, ежегодно устраиваемых в честь главных военных побед, таких, как Полтавская битва (27 июня), взятие Нарвы (9 августа) и др.

Петр I придавал особое значение национальным торжествам, что, в частности, проявилось и в организации общегосударственных праздников, которые отличались большой пышностью. В этих торжествах участвовал весь народ. «Чтобы сблизить все состояния, двор давал праздники, учреждал гуляния, маскарады. Торжественные дни и воспоминания о победах, которые были часты в блистательное время Петра, нередко давали тому повод. В то время указами предписываемо было участвовать в забавах двора, и таким образом жители столицы съезжались часто, ибо одна только болезнь извиняла отсутствующих.

...Музыканты с литаврами и трубами возвещали на всех улицах от утра до вечера о предстоящем торжестве... Во весь день производилась пушечная пальба с позлащенного царского фрегата, стоявшего на Неве против Летнего сада... Служили молебны в открытой палатке, перед собором Св. Троицы. У входа палатки стоял государь с эспонтоном<sup>3</sup> в одной руке и протреленной шляпою в другой руке и в том же платье, которое носил во время сражения... В 15 часов пополудни являлись в сад государь и вся императорская фамилия... Гостей угощали. С наступлением вечера сад освещался. Начинались танцы в аллеях, или в дождливое время в галереях сада. Праздник оканчивался фейерверком, или, как это тогда называли, огненною потехою, зажигаемою на судах, расположенных на Неве...»<sup>4</sup>

В петровскую эпоху большое значение приобрела военная

---

<sup>2</sup> См. об этом в кн.: Памятники русской музыкальной культуры, вып. 2.

<sup>3</sup> Небольшая пика с плоским наконечником. Как офицерское оружие был введен Петром I по французскому образцу.

<sup>4</sup> Корнилович А. О. Об увеселениях русского двора при Петре I.— В кн.: Русская старина. Спб., 1824, с. 166—167.

музыка. Этому во многом способствовала военная реформа того времени: по указанию Петра I с 1711 года каждая воинская часть должна была иметь свой штат музыкантов. Оркестр (или так называемый «хор гобоистов») состоял из исполнителей на самых разнообразных духовых инструментах. Для обучения игре на них обычно приглашали иностранных капельмейстеров, которые занимались в основном с солдатскими детьми.

Роль инструментальной музыки в XVIII веке неизмеримо возросла. Военные оркестры звучали на общественных торжествах, на придворных балах и ассамблеях. К духовым и ударным инструментам присоединялись струнные. Классическая инструментальная музыка звучала в домах столичных аристократов, особенно знамениты были музыкальные собрания у А. Д. Меншикова, Г. А. Строганова, адмирала Ф. М. Апраксина, княгини М. Ю. Черкасской. По инициативе генерал-прокурора П. И. Ягужинского в доме голштинского посла, тайного советника Г. Ф. Бассевича еженедельно давались концерты, на которых звучала музыка Телемана, Кайзера, Фукса, Корелли, Тартини. Так постепенно в кругах высшей знати прививался интерес к европейской инструментальной концертной музыке.

Но все же музыкальная жизнь петровской России еще не была богата крупными творческими событиями. В это время отечественные музыканты лишь осваивали основные жанры европейской музыки и всякого рода прикладную музыку, которая могла быть использована в утилитарных целях.

В XVIII веке продолжают развиваться канты и хоровые партесные концерты. В кантовой музыке возникают новые разновидности этого жанра — панегирические (хвалебные), в которых выражаются героико-патриотические настроения петровской эпохи, и так называемые «виватные» с многократным повторением в рефрене приветствия «виват». Характерным образцом этого стиля является кант «Радуйся, Русско земле» с упругим, бодрым ритмом и торжественной фанфарной мелодикой:

46

Ра- дуй- ся, Рос- ско зе- мле. Ра- дуй- ся, Рос- ско зе- мле.

Ра- дуй- ся, Рос- ско зе- мле, ли- куй, ли- куй, ли- куй и ве- се- ли- ся.

Появляются канты застольные, матросские («навигационные»), повествующие о морских путешествиях. В одном из рукописных сборников той поры были обнаружены тридцать четыре «навигационные песни», которые отличаются новым по сравнению с кантами XVII века кругом интонаций с призывными фанфарными ходами в мелодии, маршевыми ритмами. Эти признаки становятся характерными для музыкальной стилистики петровской эпохи, они прослеживаются и в канте «Буря море воздымает»:

47

1. Бу-ря мо-ре воз-ды-ма-ет, а ветр вол-ны по-ды-ма-ет,

свер-ху не-бо по-тем-не-ло, кру-гом ма-ре по-чер-не-ло, по-чер-не-ло,

Параллельно со светской лирической поэзией рождаются канты любовного содержания, в которых нередко используются мелодии известных европейских галантных танцев, чаще всего менуэтов, широко распространенных в придворном быту (так называемые «канты на миновет»).

В петровскую эпоху достигает наивысшего расцвета хоровое партесное пение. Хоровое искусство, и в частности хоровое исполнительство, характеризуется очень высоким уровнем развития. Наиболее крупными и известными хорами в России в то время являлись два хора — Придворная певческая капелла в Петербурге и Синодальный хор в Москве.

Партесные концерты с начала XVIII века наделяются новыми функциями: они звучат на официальных торжествах и парадных церемониях. В них проникают новые ритмы и интонации, идущие от стилистики панегирических кантов. Таким образом, фанфарная мелодика и маршевая поступь проникают в мелодику духовных партесных концертов начала XVIII века.

Петровская эпоха дала толчок развитию театрального искусства, в котором немалую роль играла музыка. В 1702 году в Москве на Красной площади открылся первый публичный театр «Комедийная хоромина», куда по приглашению русского двора прибыла труппа немецкого антрепренера Иоганна Кунста, в которую влились и русские актеры. Большое значение имели и частные театры. В 1708 году театр появился в Петербурге, в доме сестры

Петра I Наталии Алексеевны. Петр I поддерживал также идею создания придворного театра.

Большим народным признанием в XVIII веке пользовался так называемый школьный театр, возникший еще в предшествующее столетие. Он явился своеобразным продолжением средневековых действ-мистерий. В школьном театре разыгрывались пьесы на библейские сюжеты. Их исполнителями были студенты семинарий и академий. Школьная драма обычно опиралась на морализующую, нравственно-этическую проблематику и содержала всевозможные нравоучительные выводы. Крупнейший теоретик школьной драмы Феофан Прокопович — сподвижник Петра I, поэт, оратор и публицист, считал музыку необходимым предметом в деле воспитания юношества. Не случайно музыкальному оформлению школьной драмы (и особенно пению хора) придавалось столь важное значение. Здесь звучали инструментальные интермедии, застольные и танцевальные пьесы, хоры, которые подобно хорам античных трагедий чутко откликались на происходящее действие (при этом исполнителям хоровых номеров предписывалось двигаться в такт звучащей музыке). Составной частью музыкальной драматургии школьных драм были сольменные фрагменты. Наиболее известен «плач Рахили» из «Рождественской драмы», написанной Дмитрием Ростовским в 1702 году<sup>5</sup>. В представлениях школьного театра непременным участником действия являлась пантомима. Все это создавало почву для созревания будущего оперного театра в России.

### **Развитие русской культуры в период 1730—1760-х годов**

Этот период характеризуется зарождением новой классицистской эстетики, которая прежде всего сформировалась в литературе в творчестве Ломоносова и Сумарокова и сказалась на всех других областях искусства — архитектуре, живописи, музыке. При этом необходимо отметить, что особенностью стилового развития русского искусства XVIII века было одновременное сосуществование разных стилей — барокко, ведущего свой путь из предшествующей эпохи XVII века, классицизма, а в конце XVIII века — сентиментализма. В связи с этим многие исследователи указывают на невозможность охватить все области русской культуры XVIII века одним стиливым понятием.

Так, классицизм 30—60-х годов наиболее ярко проявил себя в литературе, которая занимала ведущее место в духовной жизни русского общества XVIII века. Она проповедовала высокие гуманистические идеи, в ней господствовал дух наставничества и пафоса.

---

<sup>5</sup> Рождественская драма была одним из наиболее популярных сюжетов школьного театра.

В этот период в отечественной литературе сформировалась идея о высоком предназначении поэта, писателя, публициста. Литератор считал себя олицетворением совести эпохи.

Поэт ли он?.. настроя лиру и Богу славу воспою,  
Героев возглашает миру, их слабостей не утая,  
Грядя единой правды следом, не умащая желчи медом,  
Лишь доблестям хвалы дает, не ослепляясь венцами...<sup>6</sup>

В искусстве первой половины XVIII века еще преобладали декоративные тенденции, коренящиеся в эстетике барокко. Наиболее яркое выражение они получили в архитектуре середины XVIII века, особенно в великолепных дворцовых сооружениях В. В. Растрелли, в которых, по замечанию И. Э. Грабаря, был достигнут «предел пышности и роскоши»<sup>7</sup>. В том же русле развивались живопись и скульптура, особенно это проявилось в украшении дворцовых интерьеров. Но постепенно и в этой области началось усиление духа классицизма с его ясно выраженным стремлением к большей простоте, гармонической строгости и стройности форм.

В изобразительном искусстве, в частности в портретной живописи, в это же время прослеживается тенденция к акцентировке эмоциональных моментов. Черты сентиментализма и раннего романтизма обнаруживаются и в пейзажах русских художников второй половины XVIII века. Все это делает стилевую картину русского искусства XVIII столетия еще более разнообразной и неоднородной.

Все особенности развития музыки в ту же эпоху объясняются тем, что эта сфера художественного творчества дольше, чем другие виды искусства, оставалась связанной с церковью. Ведь вплоть до последней трети XVIII века единственным видом отечественного профессионального музыкального сочинительства оставалось церковное хоровое многоголосие, которое развивалось в рамках партесного стиля и не подвергалось сколько-нибудь существенному обновлению. Барочные тенденции с их пышностью и декоративностью были здесь определяющими. То же можно сказать и о театральном искусстве этого времени, в частности о музыкальном театре. Роскошные постановки итальянских оперных спектаклей (в основном опер *seria*) хорошо отвечали величественному, импозантному стилю «русского барокко» и полностью соответствовали характеру и атмосфере всей придворной жизни того времени.

В 30—60-е годы система образования в России выходит на новый, более высокий уровень. В это время открываются крупные учебные заведения, в которых наряду с другими предметами преподается музыка. Они становятся главными источниками музыкальной культуры. В 1732 году открывается Сухопутный шляхетский (дворянский) корпус, предназначенный для обучения дворян военным профессиям. Важное место здесь отводится различным

<sup>6</sup> Николев Н. П. Ода «Совесть» (1796).— В кн.: Поэты XVIII века, т. 2. Л., 1972, с. 57.

<sup>7</sup> См.: История русского искусства, т. 4, с. 41.

художественным предметам. Воспитанниками Шляхетского корпуса были выдающиеся поэты России А. П. Сумароков и М. М. Херасков. Здесь под руководством Сумарокова была сформирована театральная труппа, в состав которой входили Ф. Г. Волков и И. А. Дмитриевский, положившие начало развитию драматического театра в России.

Другим важным событием этого времени в области просвещения было открытие университета в Москве (1755). Его первый ректор поэт Херасков организовал в студенческой среде регулярные представления в духе театральных традиций Шляхетского корпуса. Здесь существовали музыкальные классы, проводились концерты. Московский университет, в отличие от замкнуто-сословного Сухопутного дворянского корпуса, отличался большей демократичностью.

Одним из значительных культурных центров в России XVIII века являлась Духовная академия, расположенная в Москве. Одновременно она была и очагом зарождения и формирования разночинной интеллигенции. В ней учился В. К. Тредиаковский — выдающийся поэт, филолог, реформатор русского стихосложения, проявивший себя также и на музыкальном поприще в качестве автора песен и партесных концертов. Выпускником ее был М. В. Ломоносов.

В 1757 году в Петербурге была открыта Академия художеств, ставшая первой школой воспитания своих, русских деятелей культуры, мастеров «трех знатнейших художеств» — живописи, скульптуры и архитектуры. Здесь же были организованы и музыкальные классы, в которых учился один из крупнейших оперных композиторов XVIII века Е. И. Фомин.

В 1764 году в Петербурге было учреждено первое женское учебное заведение — Смольный институт, воспитанницы которого приобщались также к театральному и музыкальному искусству. В институте силами учениц успешно исполнялись оперы итальянских и французских композиторов.

В 30—60-е годы опера в России была в основном привезенной из Италии и Франции. Знакомство русского общества с европейской оперой несомненно способствовало формированию национальных исполнительских традиций, развитию музыкальных вкусов и творчества русских композиторов XVIII века. Огромная роль в развитии русского оперного театра принадлежит итальянской оперной школе, распространившей свое влияние вплоть до начала XIX века.

## Истоки оперы в России

### *Итальянский оперный театр в России*

В 1731 году при императрице Анне Иоанновне в Петербург прибыла первая оперная труппа, состоявшая из итальянских актеров и разъезжавшая по городам Европы. В ее репертуар входили в ос-



новном различного рода интермедии и комедии в стиле dell'arte. Однако дух комических спектаклей не удовлетворял требованиям и вкусам придворной публики. В соответствии с величием дворцового ритуала XVIII века, его официальной торжественностью и внешним блеском, театральные постановки, в том числе и музыкальные, должны были обладать теми же качествами и войти в придворный ритуал как его составная часть.

Более подходящим в этом смысле был тип итальянской оперы *seria*, которая постепенно и становится неотъемлемой принадлежностью придворного быта<sup>8</sup>.

Итальянская опера *seria* обладала особой эстетикой, отражающей придворно-аристократический взгляд на музыкальный спектакль как на зрелище, украшающее повседневную жизнь великосветских кругов, возвеличивающее героев и богов. Якоб Штелин, приглашенный в 1735 году в Петербургскую академию наук, добросовестно описал современный ему театр и музыкальную жизнь XVIII века. В одной из своих статей, посвященной итальянской опере *seria*, он определил ее значение и эстетические принципы: «Опера называется действие, пением отправляемое. Она, кроме богов и знатных героев, никому на театре быть не позволяет. Все в ней знатно, великолепно и удивительно»<sup>9</sup>.

Большую роль в развитии оперы *seria* в России сыграла итальянская труппа под руководством *Франческо Арайи*, прибывшая в Петербург в 1735 году. Спустя год была поставлена первая опера *seria* Ф. Арайи «Сила любви и ненависти» (1736), положившая начало развитию этого оперного жанра в России.

Сценическое воплощение оперы было роскошным, великолепно декорации и эффектно смены картин: здесь были и армии, марширующие под звуки военных оркестров, и приступы со взятием города, и слоны с деревянными башнями на спинах, с которых солдаты пускали стрелы в осажденный город, и разрушение города с вторжением в него неприятельской армии и т. п.

Арайя был композитором весьма среднего дарования, его оперы, хотя и обладали подчас мелодической привлекательностью, не были достаточно своеобразны и оригинальны. Однако труппа, работавшая под его руководством, отличалась высочайшим профессионализмом: в ее состав входили первоклассные музыканты-инструменталисты и прославленные певцы, особому ее успеху способствовал балет. В антрактах между действиями оперы обычно давались короткие балетные представления, постановщиком которых был известный итальянский балетмейстер Антонио Ринальди.

Особый подъем оперы *seria* переживает в 40—50-х годах XVIII века. В это время знаменательным событием в русской придворной театральной жизни становится постановка оперы И. А. Хассе

---

<sup>8</sup> См. об этом: К е л д ы ш Ю. Итальянская опера.— В кн.: История русской музыки, т. 2. М., 1984, с. 91—129.

<sup>9</sup> Цит. по кн.: Г о з е н п у д А. Музыкальный театр в России. Л., 1959, с. 44.

«Милосердие Тита» на либретто Метастазіо. В ней впервые принимают участие русские исполнители — певчие Придворной капеллы. При этом, однако, спектакли все еще идут на итальянском языке, а зрителям предоставляются специально отпечатанные переводы либретто. Так проходит исполнение большинства опер *seria*, написанных Арайей за двадцатипятилетний период его службы в Придворной капелле: «Александр в Индии» (1743), «Селевк» (1744), «Сципион» (1745), «Митридат» (1747), «Евдоксия венчанная» (1751).

Важное место среди произведений Арайи занимает опера «Цефал и Прокрис», написанная в 1755 году на текст драмы Сумарокова. Это была первая опера, исполнявшаяся на русском языке. В главных ее ролях блистали талантливые молодые певцы Гаврила Марцинкевич, исполнявший роль Цефала, и пятнадцатилетняя Елизавета Белоградская (Прокрис).

Исполнению этой оперы Сумароков посвятил два мадригала, один из которых имеет непосредственное отношение к композитору («Арая изъяснил любовны в драме страсти»), а другой посвящен исполнителям главных ролей оперы — Марцинкевичу и особенно Елизавете Белоградской:

Со страстью ты пой, тронула все сердца  
И действием превзошла желаемые меры  
В игре подобием прекрасной Лекуверы.  
С начала оперы до самого конца,  
О Белоградская! прелестно ты играла,  
И Прокрис подлинно в сей драме умирала.

В одном из мадригалов Сумароков весьма определенно высказывает свою точку зрения на одну из главных эстетических проблем: соотношения слова и музыки в оперном произведении, что было весьма актуально для европейского оперного театра XVIII века (напомним об известных спорах «глюкистов» и «пиччиннистов» в связи с постановкой «Орфея» Глюка в 1761 году):

Я в драме пения не отделяю  
От действия никогда,  
Согласоваться им потребно навсегда.  
А я их так употребляю:  
Музыка голоса коль очень хороша,  
Так то прекрасная душа.  
А действие — тело.  
Коль оба хороши, хвали ты сцену смело.  
(1756)

Таким образом, проблема, вызвавшая столь яростные споры крупнейших представителей искусства на Западе, решается поэтом очень просто и естественно: музыка и драма действия — душа и тело спектакля, их единство и гармония — залог успеха любого оперного произведения.

Пьеса Сумарокова, основанная на сюжете из «Метаморфоз» Овидия, представляет собой лирическую драму в стихах, в которой повествуется об античных богах и героях. Сумароков несколько изменяет акценты древней античной трагедии, которая приобретает у него новый гуманистический смысл в изображении траги-

ческой судьбы героев, в верности Цефала и Прокрис друг другу и безжалостности жестокой и всеильной богини Авроры, восплававшей страстью к царевичу Цефалу и из ревности погубившей его супругу Прокрис.

Музыка оперы в соответствии с требованиями жанра насыщена сложными виртуозными пассажами. Особенно богаты развернутыми импровизациями и рудами партии главных действующих лиц.

Опера «Цефал и Прокрис» имела огромный успех, что и побудило Сумарокова продолжить работу в оперном жанре в качестве драматурга-либреттиста. В 1758 году была поставлена новая опера — «Альцеста» — на текст Сумарокова с музыкой Г. Раупаха, сменившего Арайю на посту руководителя итальянской оперы в Петербурге. «Альцеста» трактуется авторами в духе древнегреческой трагедии, она проникнута идеей верности и нравственной стойкости, в опере усилена роль хора. В исполнении оперы также принимали участие русские певцы.

Таким образом, постановки двух опер итальянских композиторов на либретто Сумарокова с участием русских музыкантов (певцов и инструменталистов) явились свидетельством того, что в 50-е годы XVIII века была подготовлена та необходимая почва, на основе которой впоследствии смогла появиться собственно русская опера.

Однако опера seria, страдавшая статичностью и условно-героическим пафосом, в конце 50-х годов переживает кризис, ее сменяет жанр более легкий и демократичный — опера buffa.

В 1757 году в Россию приезжает труппа итальянского антрепренера Дж. Б. Локателли, репертуар которой составляют комические оперы венецианского композитора *Бальдассаре Галуппи*. Сценические произведения Галуппи, написанные на тексты Гольдони, отличались остроумием, живостью развития сюжета, мелодикой, близкой к народным песням. Театр Локателли проработал в Петербурге четыре сезона, в течение которых были поставлены такие оперы Галуппи, как «Лунный мир», «Деревенский философ», «Аркадия», «Граф Карамелла» (все на либретто Гольдони).

В 1765 году Галуппи был приглашен в Россию для руководства Придворной капеллой, которую он возглавлял три года. Круг деятельности Галуппи был очень широк: он сочинял оперы, кантаты, духовные хоровые произведения, ставил спектакли итальянской труппы, занимался педагогией. Так, Галуппи заметил юного Д. Бортнянского и помог ему получить серьезное профессиональное образование за границей.

С 1768 по 1774 год Придворную капеллу возглавлял *Томмазо Траэтта*. Его талант музыкального драматурга поражал современников необычайной эмоциональностью, силой передачи человеческих чувств и страстей. Он во многом предвосхитил оперную реформу Глюка и нашел в России благоприятную почву для развития и осуществления своих идей.

*Джованни Паизиелло*, деятельность которого на посту капельмейстера Капеллы проходила с 1776 по 1783 год, был известен

как один из виднейших композиторов, творивших в жанре оперы *seria*.

Немалый вклад в развитие русской музыкальной культуры XVIII века внес *Джузеппе Сарти*, проработавший в России семнадцать лет с 1784 года. Кроме опер композитор писал много духовных хоровых произведений и был хорошим педагогом; среди его воспитанников — известный композитор Артемий Ведель, прославившийся своими духовными концертами.

Последним итальянским капельмейстером при русском дворе был *Доменико Чимароза*, однако его постановки пришлось не по вкусу Екатерине II. Опера *seria* к концу XVIII века как вид придворного торжественного спектакля окончательно изживает себя, затруднения вызывает также содержание дорогостоящей итальянской труппы. В результате в 1790 году итальянский оперный театр в России перестает существовать. При этом, однако, не следует забывать о том, что влияние итальянского искусства распространилось на все сферы русского музыкального искусства — инструментальные и вокальные жанры, на музыкальное образование, на формирование оркестров и оперного театра в целом.

#### *Французская комическая опера в России*

Не менее важную роль в развитии русской культуры сыграло искусство Франции — законодательницы европейских мод в самых разнообразных областях культурной жизни XVIII века. Русская придворная культура этого периода во всем ориентировалась на французскую, старалась подражать ей, копировать ее. Подобная галломания, охватившая великосветские круги общества, нередко беспощадно высмеивалась передовыми представителями русской интеллигенции, однако начиная с 40-х годов XVIII века в дворянской среде узаконивается обязательное владение французским языком, знание которого считается признаком высокой образованности и культуры. В России широко распространяется французская литература, в том числе труды Руссо, Гельвеция, энциклопедистов во главе с Дидро и д'Аламбером, несущих идеи и свободолюбивый дух эпохи Просвещения. Весьма плодотворным для России было влияние и таких великих писателей Франции, как Расин, Корнель, Мольер, Бомарше. Под воздействием идей французской революции в русской литературе крепнут антикрепостнические настроения, которые находят свое целостное и законченное воплощение в творчестве Радищева.

Не меньшее значение для России имела и французская музыка, в частности комическая опера. Она начала распространяться в очень важный момент, когда происходило становление и формирование собственно русской национальной оперы и русской композиторской школы. Французская комическая опера, тесно связанная с народной культурой, с ярмарочным театром, оказалась довольно близкой русским зрителям. Как отмечает О. Е. Левашева,

французская комическая опера нашла в России благоприятную почву, «...ее тематика, выдвигавшая на первый план человека-простолюдина, представителя „низкого сословия“, прямо взывала к передовым русским писателям, чья роль в формировании русской комической оперы оказалась решающей»<sup>10</sup>. Не случайно поэтому основная проблематика французских комедий — обличение феодальных порядков, мнимого благородства дворян, стяжательства купцов — нашла такое яркое воплощение в лучших русских комических операх XVIII века.

Музыкальные комедии французских театров того времени имели также одну очень важную отличительную деталь: в них музыкальные номера чередовались с разговорными диалогами (в то время как в итальянской опере *buffa* на месте диалогов находились музыкальные речитативы *secco*). Такое же соединение музыки и драмы в едином синтетическом действии перенял и русский оперный театр.

Французская опера имела две важнейшие разновидности: бытовую сатиру (или «комедию нравов») и чувствительную сентиментальную оперу. Первый тип французской комической оперы, наиболее ясно представленный в творчестве Ф. А. Филидора («Блез-башмачник»), нашел свое развитие в сценических произведениях В. А. Пашкевича («Санктпетербургский гостинный двор», «Скупой»). Второй тип, идущий от сочинений А. Э. М. Гретри («Люсиль», «Земира и Азор») и П. А. Монсиньи («Дезертир»), в русской музыке отражен в операх Д. С. Бортнянского («Празднество сеньора», «Сокол», «Сын-соперник»).

Французская комическая опера была любима русской публикой: ее ставили при дворе и в некоторых учебных заведениях России того времени — Смольном институте и Шляхетском корпусе. Однако по-настоящему с музыкально-сценическим искусством Франции русские любители театра познакомили французские труппы, приглашенные ко двору Екатериной II. Репертуар их был огромен, а исполнители первоклассны. Французские оперы с успехом разыгрывались в русских «вольных» и крепостных театрах Москвы и Петербурга, а крепостной театр Н. П. Шереметева был, по выражению швейцарского исследователя А. Моозера, одним из «самых активных и самых блестящих очагов французской музыки в Европе»<sup>11</sup>. Он установил, что в театре Шереметева было поставлено не менее тридцати французских комических опер. Таким образом, итальянский и французский театры в России XVIII века сыграли положительную роль, послужив своеобразной школой для русских музыкантов. Их опыт помог встать русской музыкальной культуре на собственный путь развития, воспитать выдающихся русских композиторов и исполнителей XVIII века.

---

<sup>10</sup> История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 132.

<sup>11</sup> Цит. по кн.: История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 145—146.

## РУССКАЯ МУЗЫКА КОНЦА XVIII ВЕКА И ЕЕ ОСНОВНЫЕ ЖАНРЫ

### Русская композиторская школа конца XVIII века

Бурный рост духовной культуры в России второй половины XVIII века протекал в сложной обстановке постепенного усиления крепостного гнета, сословных разграничений, оторванности высших слоев общества от народа. Не случайно поэтому в передовых кругах русской интеллигенции рождается дух протеста. Открыто и гневно осуждается тирания и царское самовластие в сочинениях крупнейших литераторов того времени — Фонвизина, Крылова, Новикова, Карамзина, Радищева, Державина, Николева:

...О поприще злодейств ужасных!  
О совести! что мне зреть дала?  
Зрю всех тиранов самовластных  
Наигнуснейшие дела!  
В цепях гордыни быв довольна,  
Столкнув тебя, душа крамольна,  
Во мрачну глубину темниц,  
Мучителям дала свободу  
Теснить закон, любовь, природу,  
Рассудки повергая ниц...

Несомненно, на развитие передовой мысли в России большое влияние оказала Великая французская революция 1789 года, поставившая под угрозу все монархические режимы Европы. Эти бурные общественные события вызвали реакцию и русского самодержавия: Екатерина II в борьбе со всеми проявлениями свободомыслия ссылает Радищева в Сибирь, заточает в крепость писателя-просветителя Новикова, под плетью в застенках Третьего отделения погибает драматург Княжнин. Последняя треть XVIII века отмечена и крупными народными волнениями, вылившимися в крестьянскую войну под предводительством Пугачева.

Искусство этого времени переживает большой подъем. Молодая русская композиторская школа конца XVIII века развивалась и крепла в тесной связи с современной литературой, театром, поэзией, публицистикой. Большое воздействие на вокальную лирику оказали крупнейшие поэты XVIII века — Ломоносов, Тредиаковский и Сумароков. Блестящие достижения в области драматургии также способствовали развитию русской оперы: авторами многих оперных либретто были Княжнин, Крылов, Николев, Попов, Сумароков. Антикрепостническая и свободолобивая направленность лучших музыкально-сценических произведений того времени пугала представителей царской власти и их

---

<sup>1</sup> Николев Н. П. Ода «Совесть» (1796). — В кн.: Поэты XVIII века, т. 2, с. 57.

окружения. Екатерина II боялась постановок русских комических опер за их остроту и правдивость.

На долю первых русских композиторов — Березовского, Пашкевича, Фомина, Бортнянского, Хандошкина — выпала огромная, поистине титаническая работа, протекавшая часто в ужасающих условиях бесправия и социального гнета. При этом труд их до последнего времени оценивался несправедливо заниженно. Распространенная долгое время «теория заимствования», «теория влияния» трактовала русское искусство XVIII века как сугубо подражательное, лишенное национальных корней (этой односторонней трактовки не избежал даже такой крупный ученый, как В. В. Стасов).

Конечно, Россия середины XVIII века не располагала еще достаточным количеством собственных педагогических кадров, преподавание практически во всех областях знаний велось силами приглашенных иностранцев, что несомненно сказалось и на воспитании отечественных деятелей культуры. Часто талантливая русская молодежь отправлялась в Западную Европу для овладения новыми формами музыки, живописи, архитектуры. Русские композиторы второй половины XVIII века успешно и широко использовали в своих произведениях закономерности и конструктивные особенности музыки современной им эпохи. Они освоили музыкальные формы XVIII века, классическую функциональную гармонию и полифонию, научились пользоваться красками современного оркестра. Безусловно, среди музыкальных сочинений русских авторов было много таких, которые близко стоят к произведениям композиторов итальянской, французской и немецкой школ того времени. Достаточно указать на «Концертную симфонию» Бортнянского, мелодраму «Орфей» Фомина и др. В таком близком сходстве выявляется общность, обусловленная принципами классицистской эстетики с ее строго очерченной системой музыкальных образов и средств, заключенных в довольно жесткие рамки мелодических и гармонических оборотов-формул. Эпоха классицизма выработала свой язык, на котором «разговаривали» представители всех видов искусств всех национальностей. Русские музыканты из низших слоев населения в необыкновенно короткий срок смогли овладеть этим языком, всеми богатствами и лучшими достижениями, накопленными западноевропейской культурой, и выйти на тот уровень, с которого началось формирование собственной национальной композиторской школы в России.

### **Русская народная песня в XVIII веке**

Народная песня в XVIII веке переживает высокий расцвет во всех своих жанрах. Оставаясь единственной областью крестьянской культуры, в XVIII веке она распространяется и в городе. В Москву и Петербург со всех сторон съезжаются крестьяне, привозившие с собой свои песенные местные традиции, здесь складывают-

ся новые варианты напевов, которые постепенно распространяются и становятся популярными. В городах России во время народных гуляний звучат русские песни с плясками и хороводами. Так начинает складываться новый тип городской народной песни, которому свойственно чрезвычайно богатое музыкальное и поэтическое содержание. Русская народная песня XVIII века чутко отразила стиль эпохи, ее историю, особенности быта.

В XVIII веке ужесточилась эксплуатация крестьян, усилился гнет крепостной зависимости, результатом чего были многочисленные крестьянские бунты и восстания, крупнейшим из которых стало восстание Емельяна Пугачева. Пугачевский песенный цикл продолжил линию развития «песен вольницы», появившихся в эпоху Степана Разина. В него входили не только вольнолюбивые, бунтарские песни, но и сатирические, лирические. А. С. Пушкин, глубоко изучивший историю пугачевского движения, ввел в «Капитанскую дочку» в качестве любимой песни Пугачева протяжную лирическую «Не шуми, мати зеленая дубрава», бытовавшую в то время как тюремная песня:

48 Величественно Рупин, 18 а

Не шуми, мати, зеленая дубрава,  
не мешай мне, добрую  
мысль, думать думамати.



Этот городской вариант старинной протяжной песни прекрасно иллюстрирует соединение особенностей мелодики протяжной крестьянской лирики с городской романсовой.

Б. В. Асафьев так характеризовал процессы развития городской народной музыки XVIII века: «С момента усиленного роста и коренного преобразования русской музыкальной культуры XVIII в. после реформы Петра I, началась длительная стадия слияния и взаимодействия исконно крестьянского песенного стиля с мелодикой, выработывавшейся городскими, в первое время, конечно, столичными... „очагами культуры“». Уже в течение XVIII века можно теперь четко различить несколько этапов метаморфоз песенности на городской лад»<sup>2</sup>.

Народные крестьянские песни в городе приобретают новые черты. Нередко в городской среде их поют под аккомпанемент разных музыкальных инструментов. Большое влияние на песни оказывает музыка города — европейские песни и танцы, в XVIII веке распространившиеся в городском быту. Огромное воздействие на народные песни оказали канты, широко бытовавшие начиная с середины XVII века в разных сферах музыкальной жизни — и светской, и духовной. В результате очень популярным в народных песнях становится кантовое трехголосие, а также одноголосные песни с инструментальным сопровождением. В мелодический строй песен проникают аккордово-гармонические элементы, в некоторых случаях они даже начинают преобладать и становятся основой мелодического движения. Изменяется и ладовая структура песен: вместо натуральных ладов появляется мажор и гармонический минор. В песню проникают также четкая квадратная структура и метричность. Таким образом, русская народная песня в городском варианте как бы перестраивается на европейский лад:

49

У - ли - ца ши - ро - ка - я, трав - ка му -

- рав - ка зе - ле - нень - ка - я - я

<sup>2</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3. М., 1954, с. 182.

486

При-ят-на - я лю-бовь от мно-жест-ва вра-гов час-то в раз-  
 вра-ще-ни-и бы-ва-ет, и-бо враг на всяк час  
 от не-на-вис-ти глас сму-ти-тель-ный свой яд ис-пу-ща-ет.

Народные песни XVIII века легко отличить по текстам — равнослоговые строки в них обладают ясным акцентным ритмом, что объясняется влиянием «литературного» или «книжного» стихосложения. В свою очередь, поэзия народных песен оказала воздействие на формирование поэтического стиля крупнейших русских писателей XVIII века — Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова, на тексты которых в то время было создано немало песен.

Для поэзии XVIII века вообще характерна особая музыкальность. Единство музыки и литературы этого периода русской культуры наглядно иллюстрируется, например, тем, что в XVIII веке почти все писатели обращались к музыкальным жанрам, они выступали в роли авторов песенных текстов, музыкальных комедий либо оперных либретто. Тредиаковский, положивший начало реформе русского стихосложения, опирался на поэзию русской народной городской песни, в чем он признается: «То поэзия нашего простого народа к сему меня довела»<sup>3</sup>.

Песни в то время звучали повсюду, из-за чего Г. Р. Державин назвал XVIII век «веком песни». А. Н. Радищев видит в народной песне отпечаток национального русского характера, его особую музыкальность: «На сем музыкальном расположении уха народного умей учреждать бразды правления. В них найдешь образование души народа»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, т. 2. М., 1964, с. 11.

<sup>4</sup> Цит. по кн.: История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 220.

О широком распространении русской народной песни в городе свидетельствуют многочисленные рукописные сборники. Народная песня становится предметом внимания писателей, поэтов, любителей музыки. Возникает потребность публикаций народно-песенных образцов, которые сначала издаются без нот в виде текстов. Таким является «Собрание разных песен» М. Д. Чулкова (1770—1781). Вслед за ним издается первый нотный сборник В. Ф. Трутовского «Собрание русских простых песен с нотами» в четырех частях (1776—1795).

Трутовского по праву можно назвать первым собирателем русского фольклора. Своей основной задачей он считал сохранение подлинных напевов: «Я старался только сохранить их точность и утвердиться на самых простых голосах»<sup>5</sup>. Трутовский издал собранные им песни с партией баса, для того чтобы исполнитель мог петь, одновременно аккомпанируя себе на каком-либо инструменте. Поскольку публикация имела чисто практическое значение, в сборнике отсутствует группировка песен по жанрам.

В этом первом в России музыкальном издании русских народных песен содержится много образцов старинных протяжных лирических и семейно-бытовых жанров, есть песни бунтарского содержания («Что да на матушке на Волге», «Что пониже было города Саратова», последняя из которых связана с восстанием Степана Разина), удалые песни вольницы («Уж не травушка в чистом поле зашаталася» об убийстве в 1630 году казаками боярина Карамышева).

Вторым крупным событием фольклористики XVIII века было «Собрание народных песен с их голосами», изданное Н. А. Львовым и И. Прачем в 1790 году (в названии сборника указано: «Русские народные песни, собранные Н. А. Львовым. Напевы записал и гармонизовал чешский музыкант Иван Прач»). Это расширенное в сравнении со сборником Трутовского собрание было для своего времени явлением выдающимся.

Издание содержит песни самых различных жанров, которые изложены систематично, каждый в отдельном разделе. Создатели заботились и о практическом использовании сборника, для чего Прач гармонизовал имеющиеся песенные образцы. Однако гармонизация Прача вызвала немало споров, многие указывали на то, что он искажал народные песни, подчинив их строгим законам европейского метра и классической гармонии. Выразительно об этом свидетельствует высказывание известного историка и археографа Евгения Болховитинова: «Жаль, что Прач на вкус европейской музыки все наши старинные песни размерил на равные такты. Сие нестерпимо. Наипаче в протяжных песнях... В устах русского мужика, поющего сии песни не по такту, а с временною вытяжкою многих слогов, они чувствительнее, нежели можно петь их по нотам Прачевым»<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. М., 1953, с. 37.

<sup>6</sup> Цит. по кн.: История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 245.

Сборнику предпослан небольшой трактат Львова «О русском народном пении», касающийся вопросов теории народной песни, ее происхождения, основных жанровых разновидностей и особенностей музыкального строения. Таким образом, здесь отразилась первая попытка научного осмысления фольклорного материала.

При сравнении сборников Трутовского и Львова — Прача выявляются специфические особенности каждого из них: в первом песни изложены на двух строках (линия мелодии и баса), во втором — к мелодии дана полная трехголосная гармонизация. Интересно в этом плане сопоставить два варианта известной русской народной песни «Вниз по матушке по Волге», записанные в XVIII веке:

50 а В. Трутовский

Вниз по ма-туш-ке, по Во-лге, по ши-

-ро-ко-му ра-здо-люю

50 б Н. А. Львов-Прач

Вниз по ма-туш-ке, по Вол-ге, по ши-

-ро-ко-му раз-до-люю

В обоих сборниках представлена песенная городская традиция того времени, в них содержатся старинные песни, данные в новой городской интерпретации, и современные песни на тексты поэтов XVIII века. Многие русские композиторы XVIII века часто прибегали к этим изданиям. Так, Е. И. Фомин использовал многие мелодические образцы в собственном творчестве. Сборник Львова — Прача был популярен даже за границей, не случайно Бетховен заимствовал оттуда темы для «русских» квартетов (ор. 59).

Эпические песни — жанр, полностью отсутствующий у Трутовского и Львова, — составляют основу одного из интереснейших фольклорных изданий XVIII века — «Сборника Кириши Данилова». Былины, исторические песни, духовные стихи были опубликованы в нем с полными текстами. Сборник этот был создан на юго-западе Сибири и в Приуралье в 40—60 годах XVIII века. Напевы песен в рукописи даны без подтекстовки, нотная строка идет отдельно перед началом каждой песни:

### ЕРМАК ВЗЯЛ СИБИРЬ

51а

Кириша Данилов

Во славном по-ни-зо-вом го-ро-де Ас-тра-ха-ни, про-  
-тив при-ста-ни мат-ки Волги ре-ки со-хо-  
-ди-ли-ся тут у-да-лы до-бры мо-лод-цы.

### ВЫСОТА ЛИ, ВЫСОТА

51б

Кириша Данилов

Вы-со-та ли, вы-со-та. под-не-бес-на-я, глу-бо-  
та, глу-бо-та о-ки-ян мо-ре, ши-ро-ко раз-доль-е по  
всей зем-ли, глу-бо-ки о-мо-ты дне-пров-ски-я.

Сборник Кириши Данилова до сего дня высоко ценится фольклористами как один из выдающихся памятников культуры прошлого. Появление его вызвало горячий интерес А. С. Пушкина, В. Г. Белинского, который назвал его «истинной сокровищницей богатств народной поэзии».

## Вокальная лирика XVIII века

Огромную роль в музыкальной жизни XVIII века играла вокальная лирика. Она заполняла быт и досуг различных социальных слоев общества. Так, в городской мещанской среде в петровскую эпоху были широко распространены канты духовного и панегирического содержания; в кругу столичного дворянства в этот же период начал зарождаться особый тип канта, в котором изящная поэтическая лирика опиралась на различные танцевальные жанры (наиболее распространенными среди них считались канты в ритме менуэтов, называемые «кантами на миновет»).

Песенная лирика, представленная в многочисленных рукописных сборниках и альбомах, была преимущественно анонимной. Она являлась наиболее доступным жанром музыкального творчества, и если опера ставила перед композитором и исполнителями большие задачи, требовала от них высокого профессионального мастерства, то песни часто писались любителями, отчего камерная вокальная лирика приобрела настоящий демократический характер. Так в рамках бытового любительского музицирования постепенно зарождались и кристаллизовались традиции русского романса. История донесла до нас лишь несколько имен крупнейших авторов песен — Г. Н. Теплова, Ф. М. Дубянского, О. А. Козловского.

Вокальная лирика XVIII века имела множество различных терминологических определений. О. Е. Левашева в связи с этим пишет: «Кант, ария, песня, „российская песня“ и, наконец, романс — вот те многочисленные термины, которыми обозначались тогда лирические произведения для голоса с аккомпанементом и без него»<sup>7</sup>. Наиболее часто в XVIII веке употреблялось понятие «российская песня», то есть песня, написанная на русский поэтический текст, в отличие от песен, созданных на основе итальянских и французских текстов.

В законах поэтического искусства поэты XVIII века видят тесную связь с музыкой; музыка и просодия, распевность поэтического текста, правильное употребление гласных создают музыкальность, поэтичность стиха. Об этом М. В. Ломоносов пишет в эпиграмме, полемически направленной против В. К. Тредиаковского:

Искусные певцы всегда в напевах тшятся,  
Дабы на букве А всех доле остояться;  
На Я, на О притом умеренность иметь;  
Чрез У и через И с поспешностью лететь:

Чтоб оным каждому была приятность слуху,  
А сими не принесть несносной скуки уху.  
Великая Москва в языке столь нежна,  
Что О произносить за А велит она.

В музыке что распев, то над словами сила;  
Природа нас блюсти закон сей научила<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 185.

<sup>8</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8. М.—Л., 1959, с. 542.

Ломоносов в стихах формулирует основной закон вокальной мелодии и речитатива, требующий на ударном слоге (сила) делать распев (или акцент). Он также тонко дифференцирует гласные с точки зрения их вокализации, среди них наиболее удобная для пения буква А и наименее — буквы И, У. Большое внимание песенной поэтике стиха уделяет А. П. Сумароков.

В «Эпистоле о стихотворстве» (1748) он указывает эстетические нормы сложения песен поэтам:

Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,  
Витийств не надобно: он сам собой прекрасен.  
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть,  
Не он над ним большой: имеет сердце власть.

В XVIII веке происходит значительное развитие вокальной музыки от лирического трехголосного канта к романсу, который окончательно откристаллизовался в более позднее время. На этом пути немалую роль сыграла «российская песня», в которой сформировались основные художественные принципы русского романса. В свою очередь решающее воздействие на этот жанр оказала поэзия классиков русской литературы XVIII века — Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова, чьи произведения часто встречаются в рукописных песенных сборниках. Каждый из поэтов в силу особой направленности их дарований по-своему подошел к области вокальной лирики и внес свой вклад в дело ее развития.

Особое место в XVIII веке занимают песни на стихи Ломоносова, для творчества которого характерно не столько лирическое направление, сколько эпическое величие:

Хоть нежности сердечной  
В любви я не лишен,  
Героев славой вечной  
Я больше восхищен.

«Разговор с Анакреоном»

Высокий стиль оды, типичный для поэзии Ломоносова, отразился и в его философских стихах «Утреннее размышление» и «Вечернее размышление», которые нередко встречаются в рукописных песенных сборниках XVIII века и бытуют в живой народной традиции по сей день. Песня «Утреннее размышление» основана на типично кантовых интонациях опевания, ее основная мелодия излагается канонически. В конце песни восторг и изумление величием и красотой мира выражаются в распевной выразительной мелодии:

52

1. У - же пре-кра-сно-е све-ти-  
У - же пре-красно-е све-ти-

2. И Бо-жи-и де-ла от-кры-

- ло про-стер-ло блесксвой по зем-ли. Чу-дя-ся яс-нымтоль лучам,

- ло: мой дух, с ве-се-ли -ем внем-ли.  
пред-ставь, ка-ков зи-жди-тель сам!

Песни на стихи Тредиаковского, который был реформатором русского стихосложения, отличаются большим стиливым разнообразием. У него встречаются образцы в духе народных песен (например, «Весна катит, зиму валит»), песни любовного содержания, галантная лирика. Особенно выделяется песня «Начну на флейте», которая тесно связана с биографией Тредиаковского. Чувству тоски по родине, вызванному длительным пребыванием поэта за границей, соответствует мягкая, пластичная мелодия. Особая задушевность этой песни в сочетании с типичной трехголосной кантовой фактурой сделали ее популярнейшей песней первой половины XVIII века:

53 а „Весна катит“

Вес-на ка-тит, зи-му ва-лит, и уж ли-стикс дре-вом шу-мит!

По-ют птич-ки со си-нички, хво-стом ма-шут и ли-си-чки.

53 б „Начну на флейте“

На-чну на флей-те сти-хи пе-чаль-ны, зря на Рос-



- си - ю́ чрез стра - ны даль - ни, и - бо все днесь мне е - е до -  
 - бро - ты мы - сля у - мом есть мно - го о - хо - ты.

Интересно отметить, что Третьяковский, получивший хорошее музыкальное воспитание еще в детстве, в астраханской иезуитской школе, продолжив образование в стенах Духовной академии, был известен как автор сложнейших двенадцатиголосных партесных концертов. Вполне вероятно, что он же является и создателем музыки к текстам своих песен, так часто встречаемых в рукописных сборниках XVIII века анонимно.

Песенная поэзия Сумарокова отличается ярко выраженной лирической направленностью. Характерным образцом его стиля является песня «Прости, мой свет» с чувствительным, проникновенным текстом. Мелодика песни, мягкая и изящная, выукло передает индивидуальные особенности поэтических образов. Так, патетические возгласы «О день! О час! О злая жизнь!» в музыке сопровождаются напряженными стонущими интонациями вдоха:

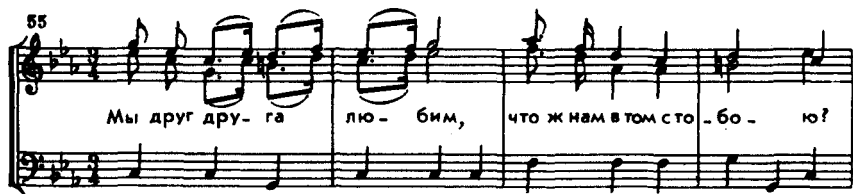
54  
 Про - сти, мой свет, в по - след - ний раз и  
 по - мни, как те - бя лю - бил. О день! О



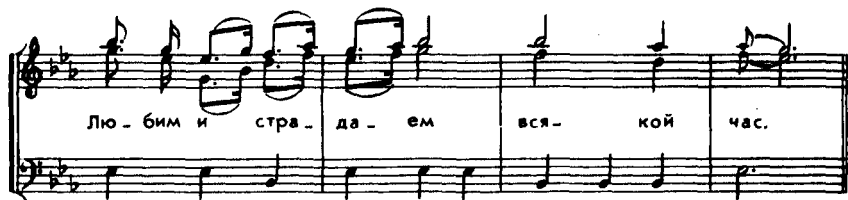
Как справедливо замечает Ю. В. Келдыш, «Сумароков впервые ввел песню в систему поэтических жанров классицизма и уравнил в правах с „высокими видами поэзии“»<sup>9</sup>.

В 50-е годы XVIII века жанр камерной вокальной лирики — «русская песня» — выходит на первый план. В это время появляются первые печатные песенные сборники. Приоритет в этой области принадлежит государственному деятелю, ученому, просвещенному любителю музыки Г. Н. Теплову, который в 1759 году выпускает первое издание под названием «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса». Песни, вошедшие в этот сборник, написаны на тексты поэтов А. П. Сумарокова, И. П. Елагина и др. В них еще чувствуется связь с кантатами, что очень ярко прослеживается в особенностях трехголосной фактуры и в опоре на жанры галантных аристократических танцев — менуэт, аллеманду и др. Однако по сравнению с рукописными анонимными песенными сборниками предшествующих десятилетий песни, включенные в «Собрание...» Теплова, гораздо более масштабны, некоторые из них приближаются по своей форме к арии, другие написаны в куплетной форме, есть и трехчастные. Более богатыми и разнообразными становятся и музыкальные средства, призванные передать индивидуальные субъективные переживания, заложенные в текстах. Для подчеркивания различных образных нюансов композитор широко пользуется сменами размеров, темпов, фактуры.

Типичным образцом тепловской «русской песни» является песня «Мы друг друга любим». Изысканная мелодия и пунктирные ритмы в духе галантного французского менуэта рельефно передают характер куртуазного стиля XVIII века, сочетаясь с трехголосной фактурой и параллельным движением двух верхних голосов в традициях русского канта:



<sup>9</sup> История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 165.



Подобное соединение танцевальной инструментальной музыки западноевропейского образца и русского песенно-лирического канта является отличительной особенностью нового рода вокальной лирики середины XVIII века — «русской песни», наиболее полно представленной в сборнике Теплова. При этом необходимо отметить, что в произведениях этого жанра композитор еще не достигает полной гармонии между словом и музыкой, последняя не поднимается до уровня поэзии Сумарокова и Елагина. «Русские песни» Теплова еще нельзя назвать романсами.

Рождение русского романса относится к 80-м годам XVIII века, когда в свет вышел второй печатный сборник «Собрание наилучших российских песен» под редакцией Фридриха Мейера. В него включены песни на стихи поэтов нового поколения — М. И. Попова, М. Д. Чулкова, В. В. Капниста, И. И. Дмитриева, А. Ф. Мерзлякова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого. Имена создателей музыки к поэтическим текстам неизвестны. Однако сейчас исследователям удается по некоторым признакам атрибутировать отдельные образцы песен и определить возможного автора музыки, в частности романса «Владычица души моей» на слова Попова — В. А. Пашкевича, «Поля, леса густые» на текст Капниста — Ф. М. Дубянского<sup>10</sup>. В этом последнем случае на авторство указывают характерные гармонические обороты с двойной доминантой и неаполитанским секстакордом в кадансе, часто используемые Дубянским и в других романсах. Нежная, изящная мелодия, своеобразные хроматические переходы, взволнованная, экспрессивная декламация делают эту вокальную миниатюру одним из лучших образцов раннего русского романса:



<sup>10</sup> Подробнее об этом см. в кн.: История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 200—201.

История камерной вокальной лирики в России XVIII века тесно переплетена с развитием русской поэзии. Переход от классицизма к сентиментализму, совершившийся в поэзии 80—90-х годов, оказал решающее воздействие на романсное творчество композиторов того же периода, в центре внимания которых стояли проблемы внутренней жизни человеческой личности, жизнь человеческого сердца, стихия человеческих чувств. Эти новые для России конца XVIII века веяния в сфере художественного творчества оказались весьма созвучными той эпохе: крупнейший просветитель эпохи французской революции Ж.-Ж. Руссо в это же время провозгласил идею внесловной ценности человека, свободу чувств личности, раскрепощенность и возвращение к естественности, природе. Тогда же формируется и новая музыкальная эстетика, в соответствии с которой музыка рассматривается как искусство, говорящее «языком сердца», как «исповедь души», «искренний диалог сердец».

Песня, романс как область музыки, наиболее непосредственно выражающая тонкий и сложный мир чувств человека, заняли самое почетное место в искусстве сентиментализма. «Утешение в несчастьях моей жизни» — в этом названии сборника песен Руссо отразилось все отношение приверженцев сентиментализма к жанру камерной вокальной лирики, которая воспринимается ими не как «безделье между делом», а как возможность выражения всего самого сокровенного.

Русские композиторы конца XVIII века стремились к той же задушевности и искренности лирического самовыражения. В несложной музыкальной форме, простыми и доступными музыкальными средствами они передавали содержание чувствительных и проникновенных стихов. Популярность подобных вокальных миниатюр в то время была настолько велика, что порой стирались имена создателей той или иной песни, она начинала бытовать как народная. Так случилось со знаменитым романсом Ф. М. Дубянского (1760—1796) на стихи И. И. Дмитриева «Стонет сизый голубочек», в котором выражено чувство грусти по поводу разлуки с любимой:

57

Сто-нет си-зый го-лу-бо-чек, сто-нет он и  
 день и ночь. Ми-лень-кий е-го дру-жо-чек



Как в словах, так и в музыке романса заметно влияние народной лирической песни. При этом, однако, использование хроматизмов и особенно тонкой нюансировки с неожиданными динамическими контрастами *p* — *f* на близком расстоянии свидетельствует об утонченной и детализированной трактовке, усиливающей взволнованность музыки романсов сентименталистского направления.

Творчество Дубянского не ограничивается областью камерной вокальной лирики<sup>11</sup>. Наряду с упомянутым известны еще пять романсов (или, как их тогда называли, «русских песен») композитора, среди которых «Куда мне сердце страстно» на слова Дмитриева и «Бывало, я с прекрасною подругой», «Уже со тьмою ночи» на текст Капниста получили самую высокую оценку публики благодаря мастерству их авторов, искренности и теплоте развернутой, выразительной музыкальной интонации, свежести и оригинальности фортепианного изложения и гармонии. По сути, вокальная лирика Дубянского ознаменовала рождение русского романса.

Романсное творчество *О. А. Козловского* (1757—1831) более обширно, его перу принадлежит около тридцати произведений камерной вокальной лирики. При этом композитор работал и в жанрах инструментально-симфонической, театральной и хоровой музыки. Поляк по происхождению, Козловский в 80-х годах переселился в Россию, с которой связана вся творческая судьба композитора.

Издатель романсов Козловского *И. Д. Герстенберг* назвал их автора «творителем нового рода российских песен». Действительно, в вокальной лирике композитора уже чувствуется влияние предромантической эстетики эпохи «Бури и натиска», свидетельствующее о его знакомстве с произведениями немецких композиторов, подготовивших творчество *Ф. Шуберта*. Многие приемы в романсах Козловского превосходят стилистику песен Шуберта, в частности, в них часто используются сопоставления одноименных мажора и минора и более далеких тональностей. Среди лирических романсов Козловского значительную роль играют произведения с драматическими чертами. Как скорбный монолог прочитан композитором текст ранее упомянутого известного стихотворения *Сумарокова* «Прости, мой свет» (см. пример 54). Вокальная партия здесь звучит как декламационно-патетическая речь, внезапные драматические возгласы придают ей подчеркнuto театральный

<sup>11</sup> Дубянскому принадлежат также пока еще не изданные хоровые концерты.

характер, который усугубляется использованием круга мрачных одноименных тональностей — ми-бемоль минор и ми-бемоль мажор. Насыщенная фортепианная фактура усиливает общую тревожность звучания. Кода с триольным выразительным ритмом и прощальными вздохами на слове «Прости» вносит оттенок просветления, что также напоминает краски шубертовских романтических песен:

58 *Largo espressivo*

О день! О час! О злая жизнь! О время, как я счастлив был

Печаль на мысль терзает дух, я всех у-

тех лишаюсь вдруг

Романсы Козловского очень разнообразны в жанровом отношении. Здесь встречаются и восторженные любовные песни («К сердцам тобой плененным», «К тебе любовью тлею» на слова Нелединского-Мелецкого), произведения в стиле классической пасторали, которым автор придает черты русской народной песни («Выйду ль в темный я лесочек»), идиллические пейзажные миниатюры («Милая вечер сидела», «Уж солнце скрылось в чисты воды»).

Одной из самых известных песен автора была песня «Пчелка» на стихи Г. Р. Державина, которая представляет собой обработку народной песни с тем же названием. Воздушная, грациозная мелодия песни, изображающая жужжание пчелки, как нельзя лучше соответствует мягкой иронии державинского текста:

58

Пчел\_ка зла\_ та - я, что ты жуж\_ жишь,

жу жу жуж\_ жишь?

«В русской вокальной лирике, — отмечает О. Е. Левашева, — это был один из первых образцов песни-вальса — жанра, который получил в XIX веке тонкое и совершенное воплощение у классиков русского романса — Глинки и Даргомыжского»<sup>12</sup>.

Действительно, романсы Дубянского и Козловского во многом предвосхитили характер вокальной лирики русских классиков XIX века, в них намечены черты будущих вокальных миниатюр, которые сквозят и в тонком прочтении текста, и в мягкой, певучей мелодике, украшенной легкими группетто, и в выразительной декламации, и в естественности гармонических кадансов. «Российские песни» и ранние русские романсы XVIII века подготовили почву для классического русского романсного стиля первой половины XIX века.

## Русская опера XVIII века

Опера XVIII века разнообразна в жанровом отношении: хоровая песенная опера («Ямщики на подставе» Фомина) — выдающееся явление в опере XVIII века — во многом предвосхитила «Ивана Сусанина» Глинки; мелодрама «Орфей» внесла трагическую ноту; но основным жанром оперы XVIII века явилась комическая опера, занявшая главное место среди других жанров профессиональной музыки XVIII века, поскольку она ближе всего примыкала к ведущему направлению русского драматического театра — реалистической комедии, высмеивающей и бичующей пороки жизни общества того времени. Сюжеты и образы комической бытовой оперы в России затрагивали самые острые и коренные проблемы русской действительности, в том числе выдвигались смелые антикрепостнические идеи. Здесь раскрывалось благородство людей «низкого сословия», кото-

<sup>12</sup> История русской музыки в 10-ти т., т. 2, с. 210.

рое противопоставлялось испорченности дворян. Темы социального неравенства, тяжелого бесправного положения угнетенных слоев общества преподносились публике в духе «комедии нравов», в которой действовали хорошо знакомые всем персонажи — пронырливый купец, жадный ростовщик, хитрые слуги, простодушная девушка-крестьянка, продажный чиновник-взяточник и т. д. Нередко такие комедии имели морализующую направленность.

Русская комическая опера второй половины XVIII века быстро набирала темпы своего развития. Во многом это было связано с тем, что в создании этих музыкально-сценических произведений принимали участие крупнейшие драматурги России того периода — Я. Б. Княжнин, Н. П. Николев, И. А. Крылов, А. А. Аблесимов, М. И. Попов.

Основным мелодическим источником для русских опер XVIII века стала русская народная песня, которая проникла также и в другие области композиторского творчества — симфонию, камерную музыку, вокальную лирику. В оперном жанре воздействие национального фольклора оказалось наиболее ярким, что и привело к появлению особого типа русской оперной драматургии — песенной оперы.

Русская опера XVIII века в начальный период своего развития продолжила традиции французского музыкального театра. Как и во французской комической опере, в ней большую роль играли разговорные диалоги. Такой тип смешанных музыкально-драматических постановок, требовавших от актера разносторонней подготовки, в русских операх сохранялся вплоть до появления «Ивана Сусанина» Глинки (1836).

Первым образцом подобных произведений стала опера «Анюта», написанная в 1772 году. Автором ее текста был известный писатель-просветитель XVIII века М. И. Попов. Музыка оперы не сохранилась. По своему замыслу произведение содержало яркую антикрепостническую проблематику, которая стала определяющей в музыкальном театре России этого периода.

Следующим шагом в этом направлении была опера «Розана и Любим» на текст Н. П. Николева (1776), музыку к которой написал довольно посредственный музыкант, театральный капельмейстер И. Керцелли. Текст либретто, в основе которого лежит типичная жизненная ситуация крепостного быта (помещик похищает приглянувшуюся ему девушку, разлучая ее с женихом), пронизан протестом против бесправия и крепостной зависимости. Создателю музыки еще не удалось передать всей силы образов и драматизма ситуаций, которые были раскрыты автором пьесы.

Роль музыки в первых русских песенных операх была невелика, зачастую драматург сам решал, на «голос» какой песни должны исполняться те или иные куплеты, арии и пр. Соединение их и обработка могла быть поручена композитору средней руки (каким и являлся И. Керцелли). Однако сам песенный принцип, найденный в это время и воплощенный на практике, стал важным этапом формирования русской оперы.



На первом этапе подбор песен не всегда выглядел органичным и часто не позволял авторам достичь единства музыкального и драматургического развития. Первым наиболее удачным образцом соединения текстового и музыкального материала можно считать оперу М. М. Соколовского на текст А. О. Аблесимова «Мельник — колдун, обманщик и сват» (1779). Музыка этой народно-бытовой комедии основана на фольклорных образцах, заимствованных композитором Соколовским преимущественно из сборника Трутовского «Собрание русских простых песен с нотами». Опера несомненно связана с традициями народного театра. Главный ее персонаж — хитрый плут и обманщик Мельник, который выдает себя за колдуна и сватает молодых влюбленных — Филимона и Анюту. С тонким юмором передан в музыке характер главного действующего лица. Для Мельника Соколовский избирает песенные темы с бойкими интонациями и плясовыми ритмами:

Монолог из I действия

80 Allegro moderato

Кто у-ме-ет жить об-ма- ном, все зо-вут то-го цы-

- га- ном.

1. 2.

Жених Филимон — это однодворец, в образе которого автор текста писатель Аблесимов запечатлел собственный идеал свободного крестьянина, — очень метко им охарактеризован в куплетах Мельника:

Сам помещик, сам крестьянин,  
Сам холоп и сам боярин,  
Сам и пашет, сам орет  
И с крестьян оброк берет.

Партия Филимона основана на веселых напевах в духе молодецких песен:

61 Andante

Вот спо-ю ка- ку-ю пе-сню: хо-дил мо-ло-  
-дец на Пре-сню под ве-че-рок, путь не-да-лёк

Нежный, мечтательный образ Анюты раскрывается в песнях лирического плана.

Более чем двухсотлетняя история оперы «Мельник — колдун, обманщик и сват» отмечена довольно интересными событиями. Первоначальная ее редакция 1779 года не сохранилась, имя настоящего создателя музыки Соколовского было забыто. Сохранившийся более поздний вариант произведения (редакция 1806 года) долгое время приписывался другому композитору второй половины XVIII века — Е. И. Фомину. Опера была весьма популярна в XIX веке, когда были предприняты многочисленные переделки «Мельника». Однако в наше время истина восстановлена, советскими исследователями убедительно доказана принадлежность этого произведения Соколовскому.

1779 год в истории русской оперы отмечен не только появлением «Мельника» Аблесимова — Соколовского. В этот же год было написано и первое оперное произведение выдающегося оперного композитора XVIII века В. А. Пашкевича «Несчастье от кареты».

*В. А. Пашкевич*  
(1742—1797)

Василий Алексеевич Пашкевич является старшим из русских композиторов XVIII века, которому по праву принадлежит первенство в оперном жанре. Крайне скудно сохранившиеся биографические материалы позволяют представить его творческий путь в чрезвычайно общем плане. В 60-х годах он состоял на службе скрипачом придворного оркестра, затем дирижером «балльной музыки» (балетного оркестра) при дворе. Кроме того, известно, что Пашкевич работал и в Придворной певческой капелле, в связи с чем сочинял хоровые духовные произведения, преподавал в Академии художеств и в течение нескольких лет работал в качестве дирижера и руководителя «Вольного театра» Книппера в Петербурге.

Оперные произведения составляют основу творческого наследия композитора. До наших дней сохранились следующие сценические сочинения Пашкевича: три музыкальные комедии — «Несчастье от кареты» (1779) и «Скупой» (1782) на либретто Я. Б. Княжнина, «Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостинный двор» (1782) на текст М. А. Матинского. Сказочная комедия «Февей» (1786), музыка к исторической пьесе «Начальное управление Олега» (1790) и опера «Федул с детьми» (1791, совместно с испанским композитором Мартин-и-Солером) созданы на основе либретто императрицы Екатерины II.

Наиболее яркими сочинениями Пашкевича стали комические оперы, сыгравшие главную роль в его творчестве. Интересен и характерен для композитора выбор сюжетов — все три комедии бытового плана направлены против вопиющих пороков современной действительности.

Открытая антикрепостническая направленность характеризует оперу «Несчастье от кареты». Помещик-галломан Фирюлин решает продать в рекруты молодого крестьянина Лукьяна, разлучив его с невестой Анютой, чтобы купить себе новую французскую карету. Благодаря вмешательству Шута, покровительствующего влюбленным, Лукьян освобождается от рекрутчины: по его совету молодые бросаются на колени перед своим хозяином, умоляя не разлучать их, и произносят одно слово по-французски, чем приводят Фирюлина в полнейший восторг и умиление. Это и предопределяет счастливую развязку сюжета.

Большой дуэт Анюты и Лукьяна из II действия, в котором звучит мольба к Фирюлину о снисхождении, пронизан трогательными сентиментальными интонациями с типичными секундовыми мотивами, выражающими просьбу, жалобу, вздох:

62 Poco adagio

на сле-зы по-смо-три те-бе под-вlast-ных

Наиболее яркими в опере являются благородный, драматичный образ Лукьяна и гротескный образ Шута. Оба они гневно осуждают барское самодурство. Горько звучат слова Шута: «Не надо было расти так дорого, а то один — треть кареты стоишь». Этими же настроениями пронизана и его ария:

63 Allegro

Про-вал возь-ми, возь-ми весь свет, где столь-ко  
бед, где столь-ко бед, то от ка-рет, то от ман-  
жет, то от ман-жет, то от А-нют и где при-ка-щик плут.

Музыка второй оперы Пашкевича «Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостиный двор» долгое время приписывалась исследователями автору либретто — драматургу М. А. Матинскому. Однако сейчас убедительно доказана принадлежность этой оперы Пашкевичу. Матинский, видимо, лишь указал композитору на те народные напевы, на основе которых Пашкевич создал песенную драматургию оперы. При этом, однако, создатель музыки чаще избегает прямого цитирования народных песен, обращаясь к более сложным приемам изложения и развития музыкального материала. Музыка оперы точно отражает характер драматургии; яркая, живая, она находится в полном соответствии с созданными драматургом образами.

В основе сюжета, созданного Матинским, лежит острая сатира на купеческий быт и нравы. Здесь представлена целая галерея колоритнейших образов: корыстный, жадный купец Сквалыгин, его дочь, ленивая и тупая Хавронья, обманщик, взяточник — чиновник Крючкодей (зять Сквалыгина), которые стараются всех провести и на всем нажиться. Однако опера кончается победой правосудия и справедливости (хор «Царствуй, истина святая!»).

Большим достижением Пашкевича в опере стали ансамблевые номера, которые находятся в узловых моментах ее музыкально-сценической драматургии. В живых комедийных сценах преобладают диалоги, для которых композитор создал особый вокально-декламационный речитативный стиль. Одним из наиболее ярких его примеров может служить секстет четырех купцов и двух барынь (№ 21), реалистично передающий атмосферу оживленной торговли в гостином дворе с ярмарочным гомоном и зазыванием покупателей:

Секстет из III действия

64 *Allegro* *Разживин:* Ба-рыни су-да-ры-ни, что у-годно вам?

*Проторгуев:* Ба-ры-ни, су-да-ры-ни, по-

- жа-луйте, стек нам *Разживин:* Ба-ры-ни

*Проторгуев:* ба-ры-ни

*Перебоев:* Ба-ры-ни

*Смекалин:* Ба-ры-ни

*Разживин:* Ба-ры-ни, су-да-ры-ни

*Проторгуев:* Ба-ры-ни, су-да-ры-ни,

Интонационный строй всех вокальных и оркестровых партий великолепно рисует шум и толчею, столь характерные для бойкого торгового места. Принцип переключек мужских и женских голосов, а также струнных и деревянных духовых инструментов хорошо сочетается с кружащимся безостановочным движением мелодии, все время приходящей к своей исходной точке. Абсолютизация этих приемов приводит к появлению полифонического имитационного изложения.

Эта центральная ансамблевая сцена в опере подготавливается другими ансамблевыми эпизодами (№ 3, 4 — дуэт Сквалыгина с Хвалимовым; № 9 — трио Сквалыгина с барышнями; № 19, 20 — трио Сквалыгина с бедными купцами и др.), которые вместе составляют сквозную линию отражения повседневной жизни гостиного двора.

В целом вокальные ансамбли являются ведущим средством музыкальной драматургии оперы, они количественно преобладают над ее сольными и хоровыми номерами и отличаются напряженностью сценических ситуаций, яркостью, рельефностью музыкальных характеристик, живостью, действительностью развития.

Сольные номера в опере носят явно сатирический характер. В них Пашкевич часто и охотно прибегает к пародийной трактовке бытующих и широко распространенных жанров того времени. Так, порой мелодии песенного плана в сольных эпизодах окрашиваются в иронические тона. Например, в партии стареющей Соломониды (жены Сквалыгина) в момент перебранки с мужем появляются интонации любовной девичьей песни «Я по светлице хожу, млада, хожу, сквозь окошечко на милова гляжу»:

Му - же - нек мой до - ро - гой, до - ро -

- гой. Власть тво - я, су - дарь, со мной

Часто основой музыкальных характеристик персонажей становится мелодика речитативного склада. Такова буффонная ария Сквалыгина из I действия, обучающего жену, как надо принимать гостей во время свадьбы дочери. Здесь метко схвачены интонации бытовой разговорной речи:

66

Режь по-то-не ло-моточ-ки, со-би-рай с стола ку-со-чки, что-бы по сле и-ско-шить

В арии Крючкодея из I действия Пашкевич применяет острорумный пародирующий прием другого плана: здесь скорбная «слезная» минорная мелодия-жалоба оттеняет нарочито грубую речь героя («Ах, что нынче за время? Взяток брать не велют»), что усугубляет общую сатиричность ситуации:

67

Ах, что ны-не за вре-мя? Взя-ток брать не ве-лят

Особенностью «Гостиного двора» являются великолепные хоровые номера, составляющие основу свадебного обряда. Наиболее интересна здесь сцена девичника с величанием невесты, плачем невесты о девичьей воле, с прибаутками свахи и дружки, с обращением девушек к дружке и заключительной плясовой песней.

Среди семи хоровых песен оперы (№ 10—16), составляющих музыкальную основу свадебного обряда и расположенных в начале II действия, две относятся к жанру протяжных (№ 10 и 12), две — к жанру хороводных (№ 13 и 15) и три — к жанру плясовых (№ 11, 14 и 16):

Хор из II действия (в духе протяжной)

**Andante**

88а

Со-бо-лем Ха-вро-нюшка все ле-са про-шла.  
Кры-ла ле-са, кры-ла ле-са а-лым бар-ха-том

**Andantino**

88б

Хор из II действия (в духе хороводной)

Гус-ли мо-и, гу-сель-цы, <sup>3</sup>  
а где, гу-сли, бы-ли!

**Presto**

88в

Хор из II действия (в духе плясовой)

Ох, как взго-во-рит в те-ре-ме свет У-  
-ли-та Са-фро-но-вна



При этом композитор не обращается к приему цитирования, пишет хоры в духе народных песен, добиваясь усиления «фольклорных» эффектов чисто инструментальными средствами. Оркестровая ткань песен изобилует эпизодами сольного звучания деревянных духовых, параллельного движения струнных, имитирующих игру на гудках. В песне «Гусли мои, гусельцы» воспроизводится звучание этого инструмента игрой *pizzicato* у струнных.

В сцене свадебного обряда голоса оркестра часто становятся как бы голосами хора: подголосочный характер мелодики в партиях отдельных инструментов усиливает народный колорит.

Хоровые сцены оперы Пашкевича «Санктпетербургский гостинный двор» были по достоинству оценены уже современниками композитора. Несомненно, это реалистическое направление музыкального театра Пашкевича оказало большое воздействие на оперу XIX века и, в частности, на произведения А. С. Даргомыжского.

Черты сатирического дарования Пашкевича наиболее ярко проявились в его опере «С к у п о й», написанной на текст Княжина по комедии Мольера (1782).

Центральным действующим лицом комедии является Скрягин — образ остросатирический, гротескный. Старый и алчный ростовщик влюблен в «графиню», которая на самом деле оказывается переодетой служанкой Марфой. Ее хозяин Миловид страстно влюблен в племянницу Скрягина Любиму, находящуюся под опекой старика. Скрягин не хочет выдавать замуж Любиму, так как в этом случае ему придется вернуть деньги, принадлежащие племяннице и находящиеся у него на сохранении. Молодой паре помогает ловкий слуга Миловида — Пролаз.

Подобный набор действующих лиц, соответствующий классической драматургии, позволил композитору и драматургу создать острые комедийные ситуации, например в финале I действия (квintет № 7). Здесь впервые все персонажи оперы собраны вместе. Особенно интересна «ансамблевая» драматургия сцены, имеющая сквозное развитие. Практически на протяжении всего квintета Скрягин противопоставлен двум молодым парам. Его вокальная партия полна решительных интонаций. Скрягин настроен весьма агрессивно, так как только что застал молодых людей целующимися. Любима с Миловидом и Марфа-«графиня» с Пролазом вынуждены давать объяснения, оправдываться:

69 *Allegro* Скрягин:

Что ви- жу! плу- ты,

во-ры, во-ры! Ты красть пришел и вы... и вы! Ты

*Любима и Миловид:*

красть при-шел.. и вы... и вы! Тво- и ре-

-шень-я о-чень ско-ры,

*Марфа и Пролаз:*

тво- и ре-шень-я о-чень

тво- и ре-ше-нья о-чень ско-ры

ско-ры

На протяжении всей сцены убедительность их «доводов» постоянно нарастает: в первой части поначалу звучат мягкие дуэтные реплики, затем пары объединяются в квартет; в развивающем разделе композитор вводит в ансамблевую партитуру четырехголосные имитации; в заключительной части формы Скрягин уступает инициативу, теперь его реплики не являются «ведущими», он вынужден отвечать на активные призывы молодых пар. Сценическая ситуация меняется, иным становится и соотношение сил: квартет подчиняет себе разгневанного Скрягина, и здесь впервые вокальные партии всех пяти персонажей объединяются в общем звучании.

Не менее интересно в сценическом и музыкальном отношении решен и следующий ансамбль (дуэт «графини» Марфы и Скрягина, № 8). Марфа просит в долг денег, а Скрягин, как бы не замечая этого, объясняется ей в любви:

**Allegro**

Марфа: Мо-и де-ре-вни близь Ки-та-я

Скрягин: Го-ря к те-бе я, мле-я

Марфа: Я жду всяк час о-бро-ка с них та-ю.

Сначала, в полном соответствии с текстом, действующие на сцене лица полностью отделены друг от друга: их реплики следуют поочередно, они окрашены различными оркестровыми тембрами (пение Марфы звучит на фоне струнных, Скрягину аккомпанирует фагот с альтами). Однако далее композитор сплетает голоса персонажей в контрапункте, и под конец звучит «дуэт согласия» (мелодические фразы приходят к полному единству в движении параллельными терциями).

Под давлением чар «графини» Скрягин соглашается дать денег, но требует со своей любимой расписку. Трио Марфы, Скрягина и Пролаза (№ 12) воспроизводит эту «сцену письма»:

71 *Largo*  
Скрягин:

Ты - ся - ча семь - сот семь де - сят о - смо - ва

Марфа: Да на что снача - ла год?

го - ду Пролаз: Дол - жно сде - лать э - ту мо - ду

Скрягин диктует текст (в его партии звучат монотонные, однообразные интонации с повторениями одной ноты), Марфа, не умеющая писать, пытается отвертеться от этой обязанности (здесь для ее партии характерна быстрая, торопливая скороговорка), Пролаз со своей стороны всячески старается запутать дело. Единым скрепляющим средством в ансамбле становится оркестр с его безостановочным движением.

В опере «Скупой» Пашкевич проявил себя и как мастер сольных характеристик. Особый интерес представляет в произведении монолог Скрягина. Никогда еще до этого в оперной практике речитативный эпизод не становился самостоятельным номером, не наделялся столь внушительными размерами и не выполнял функцию кульминационного раздела, как в монологе Скрягина.

Скрягин уж и не рад, что влюбился в «графиню», которой понадобились деньги, «героя» раздирают противоречивые чувства любви и долга, при этом все эти трагические страсти окрашены композитором в комические тона. Построен монолог по принципу речитатива *assopragnato*, в котором присутствуют некоторые признаки ариозного пения. Значительный по своим размерам, он представляет собой целую сцену, в которой постоянно происходит смена настроений, то торжественно-приподнятых, то жалобных, то решительно-отчаянных. Однако общая композиция монолога не теряет при этом своей стройности: ее можно рассматривать

как трехчастную контрастно-составную форму с ярко выраженными чертами концентричности. В центре сцены находятся два контрастных ариозных эпизода: «Я умираю» (*Sostenuto*, 6/8, до минор) и «Тогда воскресну я» (*Allegro*, 6/8, до мажор), которые обрамляются изобразительной музыкой «плача и жалобы». Открывают и завершают сцену два построения (*Allegro*, соль минор), сходных по своему эмоциональному содержанию, по утверждению основной тональности и единого темпа:

72 *Скрягин:* Речитатив

При-шло те-бе, о Скря-гин! До-за-ре-зу! Бе-да

Речитатив

у-жас-на-я бе-да со всех сто-рон

Более традиционными в опере являются индивидуальные характеристики Любимы и Миловида. Так, ария молодой племянницы Скрягина в I действии построена на типичных интонациях и ритмах жанра менуэта, которые являются традиционными в обрисовке благородных женских персонажей:

*Tempo di minuetto*

73 Ду-шу мы-слю той пи-та-ю,



Произведения, написанные Пашкевичем для придворного театра по заказу Екатерины II на ее либретто, были менее удачными. Однако в историческом плане они, безусловно, представляют некоторый интерес. Так, в оперу «Февей» композитор впервые в русской музыке ввел восточные интонации и ритмы: в III акте произведения используются «калмыцкие» напевы, среди которых выделяется хор, написанный в форме вариаций. Необходимо здесь также отметить приемы музыкально-драматургического сопоставления «калмыцкого» III действия оперы с «русским» II действием, которые будут плодотворно разработаны русскими композиторами XIX века.

В пьесе Екатерины II «Начальное управление Олега» на долю Пашкевича выпало сочинение сцены свадебного обряда из III действия. Остальные музыкальные фрагменты этого произведения писались итальянскими композиторами Сарти и Каноббио, работавшими в то время в России. Свадебные хоры, созданные Пашкевичем, подобно аналогичной сцене из оперы «Гостиний двор», чередуются на основе жанрового контраста и образуют как бы сюиту из трех хоров — «Перекатно красно солнышко» (в духе лирической протяжной), «По сеничкам» (в жанре величания) и заключительной плясовой. Свадебные хоры Пашкевича оказались наиболее художественно ценным музыкальным материалом этого произведения.

*Е. И. Фомин*  
(1761—1800)

Другим крупнейшим оперным композитором XVIII века в России является Евстигней Ипатьевич Фомин. Сын солдата-артиллера, канонира Тобольского пехотного полка, Фомин в шестилетнем возрасте был отдан в музыкальные классы Академии художеств в Петербурге, где обучался под руководством композитора Г. Раупаха и музыканта А. Сартори. За блестящие успехи в учебе Фомин был удостоен денежной награды и в 1782 году был отправлен продолжать свое образование в Италии. Здесь музыкальные навыки Фомина были окончательно отшлифованы рукой опытного мастера, видного ученого-теоретика и композитора падре Мартини в Болонской академии. Талант Фомина был отмечен самой высокой оценкой: подобно Моцарту, он получил звание академика Болонской филармонии, что поначалу оказало влияние на его признание у себя на родине.

По приезде Фомина в Петербург в 1785 году он получает заказ императрицы Екатерины II написать оперу на ее либретто «Новгородский богатырь Боеславич». Однако музыка начинающего композитора оказалась не по вкусу при дворе, где в то время процветала помпезная итальянская опера, и места талантливому русскому музыканту здесь не нашлось. Он должен был добывать средства для существования работой аккомпаниатора и педагога. Незадолго до смерти, последовавшей в раннем возрасте, Фомин получил место репетитора оперных партий и преподавателя музыки в театральном училище. Его безвременная кончина осталась совершенно незамеченной современниками.

В XIX веке, однако, имя Фомина неожиданно вспомнилось, ему стали приписывать множество анонимных опер, число которых достигало тридцати. Сейчас доказано авторство Фомина в отношении восьми оперных произведений и музыки к трагедии.

Творчество Фомина характеризуется прежде всего оперой, современное музыковедение отводит ему в этом жанре роль корифея. Его перу принадлежат следующие произведения: опера-балет «Новгородский богатырь Боеславич» (1786) на либретто Екатерины II; три народно-бытовые оперы — «Ямщики на подставе» (1787) на текст Н. А. Львова, «Вечеринки, или Гадай, гадай, девица» (1788) и «Колдун, ворожея и сваха» (1791) на либретто И. Юкина (музыка двух последних опер не сохранилась); комическая опера «Американцы» (1788) на либретто И. А. Крылова; мелодрама «Орфей» (1792) с текстом Я. Б. Княжнина; пасторальная опера «Клорида и Милон» (постановка 1800 г.) на либретто В. В. Капниста; комическая опера «Золотое яблоко» (постановка 1803 г.) на основе античного сюжета с текстом Л. Иванова; хоры к трагедии В. А. Озерова «Ярополк и Олег» (1793). По праву лучшими произведениями Фомина считаются народно-бытовая опера «Ямщики на подставе», лирическая комедия «Американцы» и мелодрама «Орфей», являющаяся репертуарным произведением по сей день.

Опера «Ямщики на подставе» (подстава — ямщицкая станция) написана на текст выдающегося деятеля русской культуры Николая Александровича Львова, энциклопедически образованного человека, проявившего себя как архитектор, художник, поэт, музыкант. Музыкальная канва оперы, основанная на народных песнях, продолжает развитие принципов песенной драматургии. При этом характер самого музыкального материала, особенности его полифонического хорового развития приносят в эту народно-бытовую оперу черты эпичности, величавости.

В произведении представлены самые разнообразные жанры русских песен — широкая протяжная, мужская лирическая, плясовые и др. Интересно отметить, что многие народные напевы, использованные в опере «Ямщики на подставе», спустя три года (1790) были опубликованы в сборнике Львова — Прача «Собрание народных русских песен с их голосами», что является свидетельством участия Фомина в составлении этого сборника.

В области обработки народных песен Фомин является полно-

правным предшественником Глинки, он использует подлинные народные темы, тонко улавливая ведущий принцип их развития — подголосочность. Композитор вносит также в многоголосную хоровую партитуру черты контрастного голосоведения, свойственного европейским полифоническим школам: каждый голос в фактуре имеет свою линию и хорошо прослушивается. В этом ясно ощущается полифоническое мастерство композитора, приобретенное им за годы учения в Болонской академии.

Открывается опера «Ямщики на подставе» лирической протяжной песней «Не у батюшки соловей поет», которая по своему звучанию напоминает хоровые интродукции в операх Глинки (в частности, в «Иване Сусанине»). Эту же линию продолжает величественный хор с запевом двух теноров «Высоко сокол летает». Образ главного героя оперы Тимофея раскрывается в песне «Ретиво сердце молодецкое», которая написана в духе городской лирической песни:

Хор № 1

не у ба-тю-шки со-ловей по-ет

74а

не у ба-тю-шки со-ловей

не у ба-тю-шки со-ловей

не у ба-тю-шки со-ловей по-ет

Хор № 2

два тенора: вы-со-ко со-кол, вы-

74б

вы-со-ко со-кол, вы-

-со-ко со-кол, со-кол



Песня Тимофея

75 Ре - ти - во серд - це мо -

- ло - дец - ко - е

Она передает тоску Тимофея, попавшего в беду: его недруг Филька Пролаз хитростью хочет отдать Тимофея в рекруты. Однако ямщики не дают в обиду своего товарища и всем миром идут на его защиту. Среди них Янька — неугомонный ямщик, который поет веселые куплеты, чтобы развеселить Тимофея. В конце, когда хитрость Фильки разоблачается и он сам попадает в рекруты, Янька исполняет еще одну разудалую, дразнящую песенку «Купить ли те, Филюшка, некрутскую шапочку»:

Песня Яньки с хором

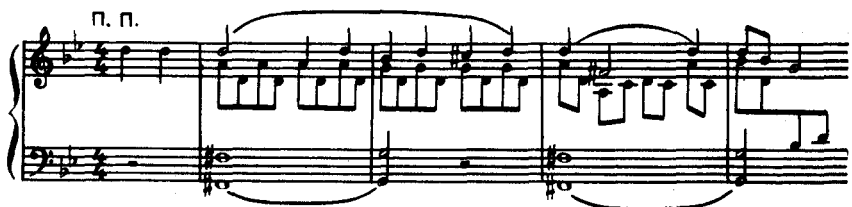
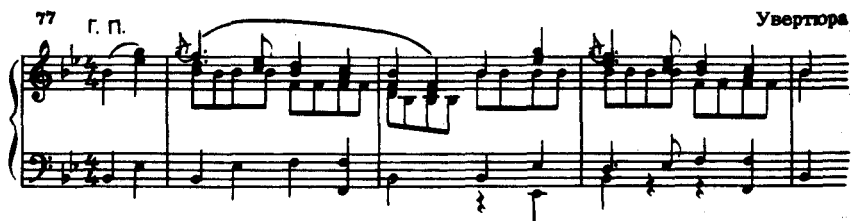
76 Ку - пить ли те, Фи - люш - ка, не - крут - ску - ю ша - по - чку?

Дбрунь, дбрунь, кан - да - лы, дбру - ни, дбруни, кан - да - лы

В заключение все благодарят проезжего офицера, помогшего Тимофею, и поют в его честь веселые, бойкие напевы, образующие целую сюиту: «Молодка, молодка молодая», «Из-под дуба, из-под вяза» и «Во поле береза бушевала». Последняя из них пред-

ставляет особый интерес: это вариации, исполняемые Тимофеем с женой под аккомпанемент «балалайки», звучание которой прекрасно имитируется игрой струнного оркестра *pizzicato* (этот прием будет иметь в XIX веке устойчивую традицию).

В этой еще ранней опере Фомина чувствуется мастерское владение автора оркестровыми средствами. При небольшом парном составе композитор умело создает яркие звуковые контрасты. Особенно в этом отношении выделяется увертюра. Написанная в сонатной форме, она несет в себе черты жанрового симфонизма; так, ее главная партия представляет собой тему известной народной песни «Капитанская дочь, не ходи гулять в полночь»:



Опера Фомина «Ямщики на подставе» — глубоко новаторское произведение, полностью основанное на принципах песенной драматургии, которая здесь базируется на хоровых народных сценах.

Одним из выдающихся произведений Фомина является мелодрама «Орфей» (1792), написанная на текст Княжнина. Жанр мелодрамы был новым в XVIII веке, его создателем считается знаменитый французский писатель и философ Ж.-Ж. Руссо, давший первый образец этого жанра в мелодраме «Пигмалион» (1762). Мелодрама не получила широкого развития в России, но произведение Фомина сохранило свое значение до наших дней благодаря высоким художественным достоинствам его музыки.

Мелодрама — это синтетический жанр декламационно-музыкального искусства, в котором драматические актеры читают текст трагедии в сопровождении оркестра, усиливающего экспрессию звучащего слова, обрисовывающего детали текста:

## 78 Tempo giusto

Ты, рок, змии грызеньем  
 Лишил меня супруги моея *p f p f p f* Супруга!

## Largo

*p*

## Vivace

Дух мой полн до днесь твоим мученьем.  
 Лишась давно тебя,  
 Всяк час лишаясь я  
 Ещё, ещё я зрю ужасную змию! *f* крутится

*p f* и шипит. О, страх! Зияет жало! *p f ff*

В приведенном фрагменте музыка точно передает и ужас Орфея при упоминании о случившемся, и милый, нежный образ юной Эвридики, и безобразный облик змеи, шипящей и извивающейся и т. д.

Одним из первых исполнителей роли Орфея был выдающийся драматический актер И. А. Дмитриевский, блестяще выступивший на премьере спектакля в Петербурге в 1792 году. Безусловно, образ Орфея в мелодраме главенствует, эпизодически на сцене появляется Эвридика. Все действие дополняется хором басов и балетной группой, изображающей фурий.

В мелодраме «Орфей» Фомин проявил себя как выдающийся русский симфонист. Средствами оркестра композитор убедительно передает борьбу роковых сил и человеческой личности, добра и зла. Трагические коллизии и основные образы произведения обобщенно отражены в симфонической увертюре, открывающей мелодраму. Основной интонационный материал ее сосредоточен уже в медленном вступлении, которое открывается мотивами страданий и жалобных стонаний. Главная партия рисует вихри ада, побочная, близкая по характеру многим лирическим темам Моцарта, связана с образом Эвридики:

79а тема вступления

79б

79в побочная партия

Форма увертюры является классическим образцом сонатного allegro с эпизодом в разработке и повторением материала вступления перед репризой.

Своеобразной аркой к увертюре мелодрамы служит заключительная пляска фурий (балетная сцена), которая придает развитию музыкального материала всего произведения цельность и единство. Здесь возникает тональная (ре минор), темповая (Furioso) и интонационная реприза первого номера мелодрамы:

80 Furioso

Тематический материал увертюры появляется и в центральных разделах произведения (см. цифры 18, 31, 44 партитуры), что свидетельствует об огромном ее значении в мелодраме.

Все сюжетно-музыкальное действие «Орфея» можно разделить на три фазы, границы которых будут определяться хоровыми эпизодами. Унисонный хор басов, возвещающий Орфею веление богов, звучит в мелодраме трижды (по своей драматургической функции он близок хорам античной трагедии); в первый раз хор указывает Орфею путь спасения Эвридики из ада при помощи пения и игры на лютне:

81 Adagio

20

1-й хор басов

Хор: и\_мей на\_деж\_ду не\_со\_мнен\_но

во второй раз он напоминает герою условие освобождения его возлюбленной — Орфей не должен на нее взирать, пока они не покинут пределов подземного царства:

82 [36]

2-й хор басов

Плу\_тон у\_ста\_вы смер\_ти раз\_ру\_ша\_

-ет, те\_бе тво\_ю су\_пру\_гу воз\_вра\_ща\_ет

и наконец, в третий раз хор выносит приговор богов — за непослушание Орфей до конца дней своих должен «всчасно в муках умирать»:

83 [44]

3-й хор басов

е\_ще твой час по\_следний не при\_спел, ты долж\_ен

горь\_ку жизнь в му\_че\_ни\_ях

Все три хора в мелодраме образуют единый образно-музыкальный пласт с характерными средствами выразительности: композитор использует здесь медленный темп, хроматику в интонациях и уменьшенные созвучия в гармониях, декламационный тематизм в вокальных партиях с опорой на распространенные в XVIII веке риторические обороты типа «жестковатого хода»<sup>13</sup> с полутоновым нисходящим движением в мелодии. Все хоровые номера в «Орфее» звучат в сопровождении рогового оркестра (обычно заменяемого при исполнении на тембр тромбонов), инструментальная фактура их идентична.

<sup>13</sup> Жестковатый ход (passus duriusculus) — музыкально-риторическая фигура, основанная на повторяющемся хроматическом ходе в басах.

В соответствии с тремя «предсказаниями» хора разворачивается дальнейшее музыкально-сценическое действие. В первый раз Орфей поет, сопровождая свое пение игрой на лире. Напомним, что в мелодраме партии героев исполняются драматическими актерами-чтецами, поэтому в данном случае пение Орфея поручается кларнету, который звучит на фоне ансамбля струнных *pizzicato*, подражающих лире:

84

The image shows a musical score for three systems. Each system consists of a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, characteristic of pizzicato strings. The vocal line is marked with 'p' and 'tr'.

Выразительная, пластичная мелодия, в которой сочетаются многочисленные мягкие поступенные ходы и опевания с широкими, свободными скачками, достигающими интервала квинты через две

октавы, олицетворяет прекрасное, божественное искусство, которому подвластны силы природы и преисподней. После второго проведения хора на сцене появляется Эвридика, охарактеризованная музыкальными эпизодами в духе пасторали и менуэта. Третье проведение хора приводит к торжествующей злобной пляске фурий.

Так вопреки канонам эпохи классицизма, в соответствии с которыми необходимо благополучное разрешение конфликта, но в полном соответствии с традициями античного театра и древним мифом, Фомин дает трагическую развязку событий, оканчивающихся вторичной смертью Эвридики. «Пляска фурий», завершающая мелодраму, пантомимно-драматическая сцена, решена композитором в духе Глюка и героических балетов французского балетмейстера Ж. Новерра, благодаря чему создается законченность, классическая стройность целого. «Орфей» Фомина — это уникальное сочинение в русской музыке XVIII века. В творчестве Фомина впервые появляется трагическая тема с глубокими страстями, большими идеями, которая расширила образный мир русской музыки, выйдя за рамки жанрово-бытовой и комедийной тематики.

Русская опера в XVIII веке была одним из самых молодых жанров, однако путь ее развития является ярким свидетельством интенсивности освоения этого жанра композиторами того времени. Очерк об опере XVIII века был бы неполным, если не упомянуть об операх *Д. С. Бортнянского* (о них см. в разделе о Бортнянском, с. 216), написанных для придворной, аристократической среды Павла — опального наследника Екатерины II. Все три оперы Бортнянского были написаны на французском языке. В них преобладает лирико-сентиментальная и пасторально-идиллическая окраска.

«Празднество сеньора» (1786) представляет собой галантную французскую пастораль в духе дивертисмента, «Сокол» (1786) — лирическую оперу, «Сын-соперник» (1787) отмечен особой изысканной утонченностью. Композитор, не выходя за рамки комедийного жанра, наполняет переживания героев тонкостью, интимной лиричностью, соответствующей эстетике сентиментализма.

Активное развитие оперы XVIII века явилось залогом успешного развития этого жанра у композиторов-классиков XIX века.

## Инструментальная музыка XVIII века

Русская профессиональная музыка до XVIII века была исключительно вокальной, до этого времени не сохранилось ни одной записи инструментального сочинения. Лишь с XVIII века начинает активно развиваться инструментальная камерная и оркестровая музыка.

Одним из оригинальных видов русской инструментальной музыки этого времени были роговые оркестры со своеобразным мягким тембром. Как писал Якоб Штелин в 1770 году, «назначение этой музыки — звучать на открытом поле, в открытой местности, которую она должна наполнить и, следовательно, привести очень



большое пространство открытого воздуха в нежное, приятное ушам дрожание, с переменными сильными, средними и слабыми вибрациями. Подобного действия на большом пространстве никогда не могут произвести разные инструменты и меньше всего струнные, даже если их вдвое больше»<sup>14</sup>.

Роговой оркестр был создан в России в 1751 году чешским валторнистом, жившим у С. К. Нарышкина, Яном Мерешем из усовершенствованных охотничьих рогов. Он просуществовал до начала XIX века. Каждый рог оркестра издавал только один звук, высота которого зависела от длины рога. Самый низкий по тону рог имел 2250 мм, самый высокий 95 мм. В некоторых роговых оркестрах было 200—300 инструментов. Разучивание пьес таким оркестром требовало огромной затраты труда и палочной дисциплины, возможной лишь в крепостнической России. Исполнителями были крепостные крестьяне и солдаты. Несмотря на большие технические трудности, музыканты роговых оркестров достигали высокого исполнительского мастерства, восхищавшего современников (в частности, Глинку).

Ломоносов в 1754 году написал стихи, посвященные изобретению рогового оркестра, в которых выразил свое восприятие роговой музыки в живых образах, соответствующих картинам природы:

Что было грубости в охотничьих трубах,  
Нарышкин умягчил при наших берегах;  
Чего и дикие животны убежали,  
В том слухи нежные приятности ссыкали<sup>15</sup>.

*«На изобретение роговой музыки»*

В XVIII веке в России постепенно формируется симфоническая музыка. Разумеется, в это время еще не было создано симфонии, а лишь складывались принципы симфонического мышления в отдельных жанрах типа увертюры, связанной с оперным или драматическим спектаклем. В увертюрах яркое воплощение получают методы сонатно-симфонического развития, в которых отражаются принципы театральной драматургии — трагедии, комедии с их конкретной театральностью образов. В соответствии с этим разнообразием драматургии возникают разные типы симфонических увертюр: драматический (увертюра Фомина к мелодраме «Орфей») с контрастным сопоставлением темы ада и стенаний, решительной темы Орфея и лирической темы Эвридики; народно-жанровый тип увертюры с использованием тем в народном стиле (опера Фомина «Ямщики на подставе»). Этот тип увертюр нашел широкое распространение в русской музыке XIX века. Среди увертюр XVIII века есть и буффонные («Американцы» Фомина), и лирические, светлые, моцартовские («Сын-соперник» Бортиянского).

Для симфонической музыки XVIII века характерно богатство оркестрового колорита, яркий и разнообразный тематизм,

<sup>14</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII вв. М., 1973, с. 208.

<sup>15</sup> Ломоносов М. В. Полн. собр. соч., т. 8, с. 546.

который подчас заменяет композиторам тематическую разработку. Экспонирование, показ тем преобладает над их развитием.

Росту симфонической музыки в России способствовало создание театров и оркестров, в том числе целой сети крепостных оркестров, распространившихся по всей стране. Известно, какую огромную роль в формировании будущего музыканта сыграло близкое знакомство маленького М. И. Глинки с оркестром его дяди.

Камерная инструментальная музыка начинает активно развиваться в конце XVIII века. В это время осваиваются разные формы инструментальной музыки — сонаты, вариации (как клавирные, так и скрипичные), камерный ансамбль. Композиторы овладевают различными техническими приемами: ансамблевым письмом, различными типами фактуры инструментальной музыки.

Развитие камерной музыки во многом обеспечило общий подъем интереса к инструментальному музицированию. В XVIII веке игра ансамблями вошла в домашний быт и стала неотъемлемым элементом городского и усадебного уклада. Именно в расчете на такое любительское музицирование в домашнем кругу были созданы произведения многих композиторов.

Развиваются жанры танцевальной миниатюры. Любимыми танцами в то время были менуэт, полонез, экосез. Постепенно они обогащаются новыми художественными средствами, углубляется их содержание. Особенно популярен был жанр полонеза, который получил новое лирическое освещение в творчестве О. А. Козловского, а в дальнейшем и его ученика М. К. Огиньского.

Излюбленным жанром XVIII века были вариации. В клавирных вариациях русских композиторов В. С. Караулова, П. Н. Енгальцева, иностранных композиторов, работавших в России, — И. В. Гесслера, И. Г. В. Пальшау обогащаются приемы фактурного изложения, гармония. В своих произведениях они используют достижения современной им европейской музыки.

В XVIII веке соната также получает значительное развитие. Из несложных произведений любительского репертуара она превращается в подлинно художественное явление в творчестве Бортнянского. Пять его сонат основаны на строго классических принципах, однако в них ясно угадывается почерк композитора с типичными русскими и украинскими танцевальными ритмами, интонациями народных песен.

Значительно меньше в XVIII веке было камерно-ансамблевой музыки. Два сочинения этого жанра также принадлежат перу Бортнянского: фортепианный квинтет и «Концертная симфония» для камерного состава, представляющая собой септет. Оба они по своему ясному лирическому образному строю близки к сонатам. Вместе с тем традиционная форма трехчастного сонатного цикла сочетается в них с темами, родственными городскому песенному фольклору, они также близки к «российским песням».

Развитие скрипичной музыки XVIII века проходит в творчестве И. Е. Хандошкина — композитора и скрипача-виртуоза. В отличие от всех своих современников, писавших инструментальную

музыку для домашнего музицирования, Хандошкин писал свои сонаты и вариации в расчете на виртуозное концертное исполнение, чем выгодно отличался от них.

Излюбленным жанром Хандошкина были вариации на русскую народную тему. В нем особенно легко проявилась творческая личность композитора. Он свободно варьирует народные темы, придавая им то иной поэтический облик, то обогащая их мелодически и гармонически. Композиционно вариации Хандошкина часто представляют собой концертные пьесы с тонкой разработкой. Таковы вариации для скрипки и альты на плясовую тему «Ах, по мосту, мосту», в некоторых вариациях предвосхищающие приемы варьирования «Камаринской» Глинки (балалаечные *pizzicato*, хроматические подголоски).

Хандошкин, будучи образованным музыкантом широкого творческого диапазона, своими произведениями заложил прочный фундамент русской скрипичной литературы.

*И. Е. Хандошкин*  
(1747—1804)

Иван Евстафьевич Хандошкин внес огромный вклад в развитие русской инструментальной музыки XVIII века, он был выдающимся исполнителем и композитором в области скрипичного искусства.

Достоверных сведений о жизни и творчестве Хандошкина сохранилось чрезвычайно мало. Известно, что предки композитора — выходцы из Полтавской губернии, в 1723 году они получили освобождение от крепостной зависимости. Отец Хандошкина в 40-х годах служил певчим, а затем учителем-валторнистом у Б. П. Шереметева.

Музыкальное образование Иван Хандошкин получил у итальянского скрипача Тито Порто, с которым он занимался в течение семи лет. В 1760 году началась служба будущего композитора в оркестре Петра III, а затем с 1762 по 1785 год — в Придворном театре в качестве капельмейстера. В 1764 году Хандошкин стал организатором скрипичных классов в Петербургской академии художеств, где и был первым преподавателем, воспитавшим более десятка учеников.

Творческая деятельность композитора тесно связана со скрипичным искусством: большинство его произведений (вариации, сонаты, отдельные пьесы) предназначалось для исполнения на различных смычковых инструментах.

Наиболее многочисленными в творческом наследии автора являются вариации для скрипки на русские народные темы. В этом жанре Хандошкин проявляет себя как крупный самобытный национальный художник своего времени, свободно владеющий многообразными формами варьирования. Вариации для композитора становятся целостной музыкальной композицией с последовательным, отнюдь не механическим, сквозным развитием. Собственная блестящая исполнительская техника позволила Хандошкину до-

стичь в этих сочинениях подлинного концертно-виртуозного уровня; богата и разнообразна система различных исполнительских приемов и их штриховых обозначений. Зачастую скрипка в вариациях Хандошкина начинает подражать различным народным инструментам, в том числе и балалайке. Так автор соединяет в своем искусстве классическую манеру игры на скрипке с характерными чертами русского музицирования.

Вариационный цикл «Шесть русских песен» ор. 1 (1785) написан композитором для двух скрипок (напомним, что во всех аналогичных сочинениях Хандошкин обычно соединяет два смычковых инструмента — скрипку с альтом, с басом, со скрипкой). В качестве исходных автор выбирает следующие народные песни:

1. «Выйду ль я на реченьку» (ре минор, 12 вариаций)
2. «Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубочек» (ре минор, 6 вариаций)
3. «Помню, я молодушкой была» (ля минор, 6 вариаций)
4. «Что же ты, голубчик, не весел сидишь» (ре минор, 7 вариаций)
5. «Во поле березонька стояла» (ля минор, 6 вариаций)
6. «Как быстрый вихрь» (ре минор, 6 вариаций)

В такой последовательности песен трижды проявляется сопоставление темпов (быстро — медленно) и дважды сопоставление тональностей (ре минор — ля минор), что безусловно способствует объединению всех частей в цикл.

Соединение в ансамбле двух скрипок, равных по своим техническим возможностям, позволяет Хандошкину значительно усложнить и разнообразить партию второго инструмента, обогатив его функции, которые в более ранних вариациях сводились в основном к роли сопровождения. Индивидуализация второго голоса привела к появлению в ткани произведения значительно большего числа элементов полифонии, как подголосочной, так и имитационной:

85      Тема      Песня № 4

II вар.

Однако все же ведущим в вариациях остается «голос» первой скрипки, в партии которой даже появляются сольные виртуозные каденции. Они, возможно, играют здесь и изобразительную роль, соответствующую словам текста:

Песня № 2

86 Тема

*mf dolce*

Кад. I вар.

Кад. II вар.

Отношение Хандошкина к исходным народным напевам довольно свободное, даже при первом показе мелодии он может видоизменить детали напева, которые как бы приспособляются к особенностям интонирования смычкового инструмента. В таком случае в мелодике песни появляются элементы скрытого двухголосия:

Песня № 5

87 Тема

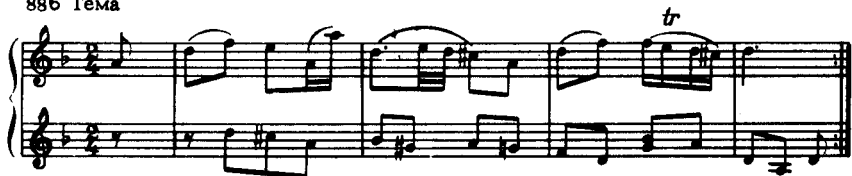
*mf*

Иногда Хандошкин дает свой собственный вариант напева, который отличается от общеизвестного, зафиксированного в сборниках народных песен того времени. Здесь проявляется талант композитора как активного изыскателя-фольклориста, внесшего свой вклад в дело собирания жемчужин народно-песенного искусства.

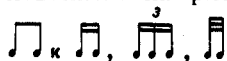
Заключительные вариации в цикле написаны на тему песни, которая не встречается в сборниках XVIII века:



и т. д.



Приемы развития фольклорного тематизма в произведениях Хандошкина восходят к принципу орнаментальных вариаций, основанных на ритмическом дроблении. Постепенный переход от



и т. д. четко прослежен в вариациях на первую тему («Выйду ль я»). При этом характер движения, тип фигурации сохраняется на протяжении всей структуры темы. Иначе происходит в вариациях на песню «Помню, я молодухой была» (№ 3), в которых ярче выявлен принцип контраста на основе чередования технически подвижных, виртуозных эпизодов с кантиленными, распевными:



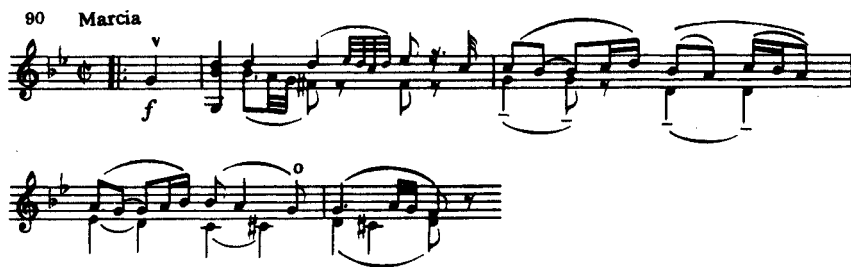
Диапазон используемых технических приемов в вариациях необычайно широк. Недаром впоследствии скрипичное искусство Хандошкина ставилось на один уровень с творчеством Паганини.

Исключительно важным в истории русского скрипичного искусства стало появление скрипичных сонат композитора, из которых до нашего времени дошло четыре (три из них написаны для скрипки соло).

Соната соль минор для скрипки соло по своему построению сохраняет черты старого французского цикла с последованием частей медленно — быстро — медленно. Основное ее содержание приближает это произведение к образам и настроениям музыки Фомина — к мелодраме «Орфей». Здесь на первый план выдвигаются остроэкспрессивные выразительные возможности инструмента, в отличие от вариаций, в которых использовались в основном колористические приемы звучания.

I часть сонаты — траурный скорбный марш. Частое применение широкой аккордовой техники создает в нем впечатление монументальности, величия. По своей драматической силе эта часть сонаты выделяется среди других инструментальных произведений русских композиторов XVIII века:

90 Marcia



II часть цикла — стремительное сонатное allegro. Контраст между главной и побочной партиями создается при помощи многих средств — разной ладовой окраски в темах (соль минор — си-бемоль мажор), динамики (*forte* — *piano*), штриховых обозначений (*legato* — *staccato*) и при помощи разнонаправленности движения мелодий (в главной партии — нисходящего, в побочной — восходящего). Единым скрепляющим средством в темах становится непрерывная ритмическая пульсация (♩♩♩), которая пронизывает собой всю часть:

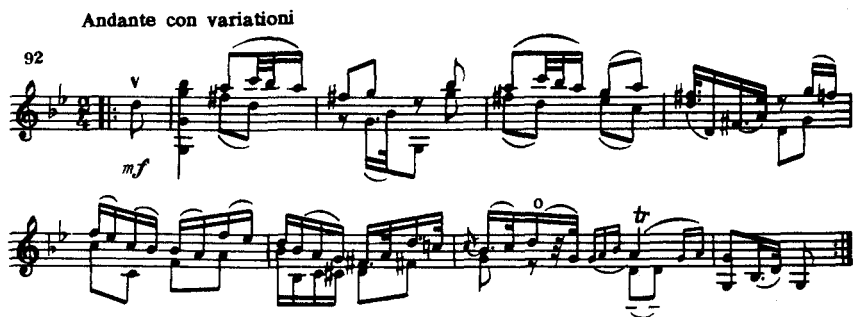
91 главная партия





В разработке происходят важные изменения побочной партии, она идет по пути драматизации, ее проведение в до миноре является кульминационным.

III часть цикла — вариации на тему в духе русской народной песни, сближающие произведения сонатного жанра в творчестве Хандошкина с его вариационными сочинениями:



В развитии темы наблюдается знакомое уже нам чередование виртуозных разделов с песенными. Кульминацией напевного звучания является III вариация; виртуозный блеск наиболее заметен в заключительной VI вариации, где путем переброски смычка через струну происходит резкое расширение диапазона звучания до двух октав.

Безусловно, масштабность замыслов этой сонаты находится в полном соответствии с особой трактовкой сольного инструмента, часто вызывающей впечатление оркестральности звучания. Таким образом, Хандошкин предстает перед нами единственным русским композитором XVIII века, писавшим камерную музыку в виртуозно-концертном стиле.

## Русская хоровая культура XVIII века

Хоровое искусство в России XVIII века основывалось на богатейших традициях русской хоровой музыки эпохи барокко второй половины XVII века, оно подверглось наименьшим изменениям в сравнении с другими областями музыкальной культуры новой Рос-



сии. Хоровая музыка а *capella*, вошедшая в самую глубь русской жизни через сферу культа со времен средневековья, в новую историческую эпоху, в связи с бурным развитием светских форм музыкального искусства, приобрела новое значение. Она зазвучала на гражданских и придворных торжествах, народных гуляньях, в театральных постановках. По-прежнему оставаясь одной из основных сфер музыкального творчества и исполнительства, хоровая музыка значительно расширяет свои художественные возможности, главным образом благодаря появлению и развитию в России новых музыкальных жанров, и в частности оперы.

Хоровое пение в русской опере XVIII века занимает совершенно особое место. Как уже говорилось, в опере Фомина «Ямщики на подставе» вся музыкальная драматургия базируется на хоровых номерах и все действие в целом разворачивается как хоровое сценическое действо. В других произведениях хоры могут составлять основу одного из актов оперы. Примером здесь является III действие из оперы Пашкевича «Начальное управление Олега», представляющее собой сцену свадебного обряда. Народно-хоровые номера этой сцены стали лучшим украшением грандиозного спектакля. Перу Пашкевича принадлежит и первое хоровое сочинение русских композиторов, написанное в ориентальном стиле, — «Калмыцкий хор» из оперы «Февей».

Деятельность практически всех крупнейших хоровых русских композиторов XVIII века, как правило, была связана с работой в Придворной певческой капелле Петербурга, что неизбежно приводило к появлению в их творчестве духовной хоровой музыки. Так, сохранились сведения о создании Пашкевичем «Обедни» и пяти четырехголосных концертов, написанных для Капеллы. Хоровые концерты (их около 60) составляют большую часть творческого наследия Бортнянского. Хоровой концерт становится излюбленным жанром композиторов XVIII века, к нему обращаются не только русские, но и зарубежные музыканты, поселившиеся в России. Широко известными являются хоровые сочинения итальянских мастеров Сарти, Галуппи и др.

В петровскую эпоху хоровой партесный концерт достигает своего расцвета. Стиль партесного концерта этого времени монументален, торжествен, его можно определить как стиль высокого барокко. Произведения этого жанра весьма многообразны по своим видам, содержанию, они исполняются по всем поводам общественной и частной жизни, начиная от помпезных «викториальных» празднеств и кончая свадебными и погребальными обрядами.

В Государственном Историческом музее Москвы хранится много рукописей, заключающих в себе тысячи партесных концертов того времени, десятки имен давно забытых композиторов. Огромная хоровая литература, созданная в петровскую эпоху, была открыта совсем недавно. Собрать эту грандиозную библиотеку рукописей XVII—XVIII веков удалось видному ученому рубежа XIX—XX веков С. В. Смоленскому. Интересно, что обнаруженные им сложнейшие концерты на 12 голосов не имели партитур и

существовали только в виде партий. На хормейстера в XVIII веке возлагалась обязанность помнить их и воспроизводить концерт без партитуры.

На протяжении XVIII столетия хоровой концерт значительно видоизменился. Постепенно партесные хоровые сочинения стали утрачивать то ярко индивидуальное начало, которое было присуще произведениям В. П. Титова, Н. Бавыкина, Н. Калашникова — композиторам рубежа XVII—XVIII веков, сумевшим в области хорового искусства передать глубину мыслей и чувств человека, богатство музыкальных образов.

В середине столетия партесный концерт нивелируется, его музыкальный язык становится все более обобщенным, количество голосов при этом постепенно увеличивается. Так, известны концерты на 16, 24 голоса; существуют также произведения, написанные по случаю приезда в 1762 году в Ярославль Екатерины II и рассчитанные на 48 голосов. Музыка подобных сочинений напоминает плотно сплетенное кружево, сквозь которое почти не видно узора, многие голоса вынуждены дублировать друг друга, канонические секвенции и другие полифонические приемы едва уловимы. Такая переусложненность, приведшая к отрицанию и гибели партесного концерта, свидетельствует об отживании стиля барокко, господствовавшего в русском хоровом искусстве около столетия.

Однако жанр хорового концерта возрождается в руках крупнейших русских мастеров второй половины XVIII века М. С. Березовского и Д. С. Бортнянского, получивших прекрасную выучку в Италии. С творчеством этих двух композиторов связано появление нового стиля в русской хоровой музыке — классицизма. Теперь хоровые концерты а *capella* приобретают совершенно особое значение, их роль в этот период сопоставима с ролью симфонии для музыки Западной Европы. Так же как и сонатно-симфонический цикл, хоровой концерт эпохи классицизма представляет собой композицию из трех или четырех частей, контрастных по темпу (быстро — медленно — быстро; медленно — быстро — медленно), типу изложения, тематическому развитию с преобладанием полифонических элементов в заключительной части цикла. Эти произведения уже значительно отличаются от тех партесных концертов, в которых, согласно законам контрастно-составной формы, до двадцати раз могли меняться метр и фактура, а мелодика должна была соответствовать тем или иным риторическим фигурам. Березовский и Бортнянский явились создателями нового типа хоровой русской музыки. Их концерты отличаются глубиной и выразительностью, многообразием тематизма, тонкой проникновенностью и лиризмом, теплом человеческого чувства, сердечностью. Здесь Бортнянский и Березовский показали свое блестящее знание возможностей хора и владение вокальным мастерством. Значение их концертов далеко выходит за пределы чисто служебной, культовой музыки. Подобно Мессе и Страстям Баха, хоровые произведения Березовского и Бортнянского являются одной из главных высот русской музыкальной культуры XVIII века. Не случайно Берлиоз,

побывавший в 1847 году в Петербурге, особо выделил концерты Бортнянского: «Эти произведения отмечены редким мастерством в обращении с хоровыми массами, дивным сочетанием оттенков, полнозвучностью гармоний, и что совершенно удивительно, необычайно свободным расположением голосов, великолепным презрением ко всем правилам, перед которыми преклонялись как предшественники, так и современники Бортнянского, и в особенности итальянцы, чьим учеником он считался»<sup>16</sup>.

К концу XVIII века у русских композиторов пробуждается интерес к исконной отечественной культуре. К этому времени относятся первые профессиональные обработки старых церковных напевов и фольклорных песенных материалов. Первым к старинным культовым распевам обратился Бортнянский, создавший целый ряд гармонизаций древних песнопений. Появляются и специальные обработки народных песен для хора с оркестром, среди которых особенно интересна украинская песня «На берегу у ставка», написанная О. А. Козловским.

Этому же автору принадлежит создание торжественно-парадного полонеза с хором (тоже нового жанра для музыки XVIII века) «Гром победы раздавайся» на слова Г. Р. Державина, ставшего в конце столетия государственным гимном России:

93 *Maestoso*

The image shows a musical score for the piece 'Гром победы раздавайся'. It is divided into two systems. The first system is for the piano accompaniment, starting with the tempo marking 'Maestoso'. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part consists of a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is for the vocal part, labeled 'Хор' (Chorus). It shows a vocal line with the lyrics '1. Гром по-бе-ды раз-да-вай-ся,' and a piano accompaniment. The piano part in the second system includes dynamic markings 'cresc.' and 'f'.

<sup>16</sup> Берлиоз Г. Избр. статьи. М., 1956, с. 325.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Первая система включает вокальную партию с текстом: «ве - се - ли - ся, храб - рый росс, звуч - ной сла - вой ук - ра -» и фортепианное сопровождение. Вторая система включает вокальную партию с текстом: «- шай - ся, звуч - ной сла - вой ук - ра - шай - ся,» и фортепианное сопровождение. Музыка написана в G-мажоре, 2/4 такта.

Хоровую музыку в России XVIII века писали почти все крупнейшие композиторы — С. И. Давыдов, А. Л. Ведель, С. А. Дегтярев, Е. И. Фомин, О. А. Козловский, Ф. М. Дубянский и др. Расцвет творчества русских композиторов повлек за собой развитие хорового дела, которое на протяжении XVIII века неуклонно набирало силы. Для этого в России были богатые предпосылки: тысячи церковных хоров и регентов, сотни авторов, написавших массу хоровой литературы, — таков был итог движения хоровой культуры к началу XIX века. Правда, сочинения авторов, которые зачастую являлись и регентами, редко дотягивали до уровня концертов Березовского и Бортнянского. Однако масштаб их деятельности свидетельствует об огромном интересе и подлинной любви русского народа к хоровому пению.

Хоровое пение выполняло важную воспитательную функцию. Благодаря ему слушателям с детства прививался художественный вкус, который определял уровень музыкального воспитания народа.

Хоровое пение в XVIII веке охватывало почти всю страну: в каждом селе, в любом городском приходе имелся церковный хор, который состоял из простых крестьян, горожан. При этом каждый приход старался создать по возможности лучший хор.

Часто содержателями хоров становились помещики и купцы, покровительствовавшие музыкальному искусству. Так, в Москве славился хор купца Колокольникова, певчие Бекетовские, Чашниковские и пр.<sup>17</sup> Хорошие хоры были у генерал-губернатора Москвы

<sup>17</sup> См.: Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. М., 1985, с. 51.

П. Еропкина, у генерала А. Леванидова в Киеве. Ими руководил А. Л. Ведель (1767—1808) — ученик Сартти, автор множества духовных концертов и служебных песнопений, написанных очень эмоционально, проникновенно, чувствительно, с яркой вокализацией и распевностью партий.

Хоровые коллективы организовывались и простыми любителями хорового пения.

По свидетельствам современников, прекрасные хоры были в различных учебных заведениях — семинариях, университетах. По воспоминаниям профессора П. И. Страхова, воспитанника Московского университета, «партесное церковное пение Университетское всегда считалось в Москве лучшим»<sup>18</sup>.

Однако главным средоточием хорового дела в России XVIII века по праву считалась Придворная певческая капелла Петербурга. Для нее поставлялись певцы из специальных певческих школ Украины — Глухова, Харькова. Указ об основании глуховской певческой школы был издан в 1738 году. Здесь было велено обучать малолетних певцов «киевского, також и партесного пения», игре «на струнной музыке». Певцов, получивших основательную профессиональную подготовку, присылали ко двору, а на их место набирали новых. По прибытии в Петербург мальчикам устраивали экзамен, после чего они попадали под опеку взрослых певцов, которые обучали их партесному пению.

Численность певцов Придворной певческой капеллы достигала 100 человек, поэтому потребность в хороших исполнителях у Капеллы была постоянной (особенно в дискантах), так как хор являлся непрременным участником церковных служб, пышных дворцовых балов, оперных спектаклей. Насыщенность и виртуозность звучания хора Придворной капеллы, красочность, столь характерная для русских хоров, яркие природные тембры, в первую очередь басы, светлые серебристые голоса мальчиков, эмоциональность исполнения, богатство нюансировки производили огромное впечатление на слушателей, особенно на иностранцев. Галуппи, впервые услышавший Капеллу, сказал: «Такого великолепного хора я никогда не слышал в Италии»<sup>19</sup>.

Эффективная система подготовки кадров Придворной капеллы стала распространяться и в других хорах, например в хоре Шереметева, который устроил на Украине две певческие школы для подготовки музыкантов из семей крестьян. Из воспитанников этих школ можно назвать известного композитора С. А. Дегтярева (1766—1813) и выдающегося хормейстера Г. Я. Ломакина.

Показательно, что именно в хоровой среде, столь богатой национально-художественными традициями, осваивались новые для России жанры, создавались отечественные исполнительские кадры, формировались и крепились композиторские таланты.

---

<sup>18</sup> Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры, с. 52.

<sup>19</sup> Цит. по кн.: Музыкальная эстетика России XI—XVIII веков, с. 207.

Фигура Максима Созонтовича Березовского является одной из самых загадочных для историков русской музыки. Основные вехи его жизни пролегают через Украину, Петербург, Италию и вновь Петербург. Формально этот маршрут сравним с этапами жизни другого русского композитора — Бортнянского. Однако сколь непохожими оказались судьбы этих двух музыкантов!

Первые годы жизни Березовского связаны с г. Глуховым, в котором размещалась открывшаяся в 1738 году знаменитая хорвая школа, готовившая в Петербургскую придворную капеллу певчих. Музыкальное образование будущий композитор получил в Киевской духовной академии. В 50-х годах Березовский попал в Петербург, где в 1758 году поступил на службу в Ораниенбаумский театр, функционировавший при дворе Петра III. Здесь он являлся исполнителем вокальных партий в операх итальянских композиторов. Такое близкое знакомство с жанром оперы *seria* не могло не повлиять на дальнейшую ориентацию композитора в собственном творчестве.

В своих произведениях, лучшие из которых были написаны в 60—70-х годах, Березовский совершил поворот от барокко к классицизму в области гармонии, тематизма, фактуры, формы. Композитору, в частности, принадлежал приоритет в соединении новой музыкальной стилистики в области хоровых сочинений с древнерусскими текстами. Так произошло в его ранних духовных концертах «Вся языцы, воспещите руками», «Приидите и видите», «Тебе Бога хвалим», «Господь воцарися», который сохранился до наших дней<sup>20</sup>.

В середине 60-х годов Березовский был отправлен для совершенствования своего музыкального образования в Болонскую академию. В этот период весьма естественным выглядит появление в списке его сочинений оперы *seria* «Демофонт» (1773). Это была по сути первая попытка русских композиторов освоить на практике оперный жанр на уровне лучших западноевропейских образцов.

15 мая 1771 года Березовскому — первому среди русских композиторов — было присвоено почетное звание академика (на полгода позже В. А. Моцарта и одновременно с Й. Мысливечком).

Возможно, что в итальянский период жизни Березовский продолжал сочинять духовные хоровые произведения (в частности, Литургию Иоанна Златоуста), которые отсылал в Петербург, отчитываясь таким образом о своем обучении и творческой деятельности. Здесь же в 1772 году появилась соната до мажор для скрипки и чембало в трех частях, которая стала первым камерно-инструментальным циклом в отечественной музыке.

---

<sup>20</sup> Концерт опубликован в кн.: Историческая хрестоматия церковного пения/Ред. М. А. Лисицын, вып. 6. Спб., 1902.

В середине 70-х годов Березовский вернулся в Россию. Его громкий успех в Италии, присвоение ему звания болонского академика, исполнение духовных сочинений в Петербурге позволяли композитору надеяться на благополучный прием на родине. Однако этого не произошло. Березовский остался на уровне рядовых служащих Придворного театра и Придворной капеллы. Неудачи в личной жизни, приведшие музыканта к самоубийству, окрасили позднее творчество Березовского в трагические тона, которые с наибольшей силой были запечатлены композитором в величайшем его творении — духовном концерте «Не отвержи мене».

Хоровой концерт «Не отвержи мене во время старости», написанный на текст 70-го псалма Давида, является одним из последних сочинений композитора и считается во многом автобиографичным.

Он наполнен контрастными психологическими переживаниями, в которых слышится и мольба глубоко страдающего человека о спокойной старости, боязнь этой старости и приходящего с ней одиночества, и надежда.

Концерт представляет собой цикл из четырех частей, в котором большую роль играют полифонические формы.

I часть — Adagio — написана в форме фуги. Ее тема, классически отточенная, звучит в то же время как протяжная народная песня:

94 Adagio

не от-вер-жи ме-не во вре-мя ста-ро-сти, не от-вер-жи ме-не  
 не от-вер-жи ме-не во вре-мя ста-ро-сти, не от-вер-жи ме-не  
 - вер- жи ме-не

В противосложении появляется пунктирный ритм, который играет в цикле объединяющую роль. На этом же ритме основана финальная фуга. Темы крайних частей связаны и интонационно:

95 Все

*f* Да по-сты-дят-ся и ис-чез-нут о-кле-ве-

*f* да по-сты-

...ся и ис-чез-нут  
-та-лю-щий ду-шу

Части концерта чередуются по принципу контраста. I часть «Не отвержи мене во время старости» — проникновенное размышление о жизни и неотвратимо приближающейся смерти, когда «оскудевают» душевные силы и телесная крепость человека. *Allegro* II части вносит резкий контраст в развитие цикла. В тексте II части говорится о врагах, которые «стерегут душу мою, совещаща вкупе [совещаются вместе] и глаголят: Бог оставил его, пожените и имите его, яко несть избавляяй» [догоните и схватите его, так как нет ему избавления]. В музыке воплощается образ зла, при этом враждебные силы обрисованы композитором очень детально, вплоть до изобразительности. Так, «совещание» врагов «вкупе» передано аккордами в тесном положении, прямая речь врагов выделена паузой на целый такт, а «приговор» («Бог оставил его») излагается *pp*. Решение преследовать жертву вызывает бурное агрессивное фугато на жесткую тему, проходящую поочередно во всех голосах:

96 *Allegro* *pp*

вкупе глаголюще, глаголюще: Бог ос-  
та-вил есть е-го, ос-та-вил есть е-



- го, о - ста - вил есть е - го, по - же - ни - те и и -

- ми - те е - го, по - же - ни - те и и - ми - те е - а - ко несть из - ба

по - же - ни - те и и - ми - те е - го  
- го я - ко несть из - ба - вля - [яй]  
- вля -

В теме фугато Березовский использует риторическую формулу бегства, преследования, которая в эпоху барокко всегда была связана с передачей движения.

Злобный, негативный характер фугато еще более подчеркивается повторением слова «несть» (нет), выделенного паузами у всего хора.

Как непосредственная реакция на музыку II части звучит III часть, Adagio «Боже мой, не удалися от мене»:

97 Adagio

Бо - же мой, не у - да - ли - ся от ме - не Бо - же

Бо- же мой, не у- да- ли- ся,

мой, не- у- да- ли- ся, не у- да- ли- ся.  
бо- же не у- да- ли- ся,

Мольба человека о помощи, заступничестве, сосредоточенное молитвенное обращение к силам добра не остаются неслышанными, и после лирической середины цикла следует обобщающая финальная fuga.

В этой заключительной fugе (Moderato) наконец-то обретается уверенность в конечной победе истины над ложью и клеветой («Да постыдятся и исчезнут оклеветавшие душу мою»), в наказуемости зла и в силе человеческого духа. Это — fuga победы, преодоления, торжества и возмездия Божия.

Кода дает достойное завершение всего концерта: на пунктирном ритме весь хор скандирует целиком текст IV части, что звучит необыкновенно ярко и утверждающе.

С точки зрения образного развития, здесь чувствуется классическая концепция «от мрака к свету», идея возмездия за грехи человеческие. Таково гуманистическое общечеловеческое содержание, выраженное, однако, в несколько непривычной, но зато лаконичной форме русского духовного хорового концерта a cappella. Классическая стройность, соразмерность пропорций всего цикла и отдельных его частей сочетается со стилистическими элементами эпохи барокко. Так, огромна роль полифонии. Березовский был первым, кто ввел в хоровой концерт настоящую fugу, она написана с удивительным мастерством, свидетельствующим о глубоком проникновении в полифоническую форму, столь основательно изученную им в Италии под руководством падре Мартини.

Концерт «Не отвержи мене во время старости» — лучшее сочинение Березовского.

*Д. С. Бортнянский*  
(1751—1825)

Дмитрий Степанович Бортнянский занимает особое место в ряду русских композиторов второй половины XVIII века благодаря разносторонности и широте своей музыкальной творческой деятельности. Он работал в самых различных жанрах русской музыки и в каждом из них оставил произведения, не потерявшие своей художественной ценности и в наши дни. Бортнянский является автором шести опер, многочисленных хоровых сочинений (в том

числе концертов для одного и двух хоров, литургий, кантат, «хвалебных песен», гимнов и др.), концертной симфонии си-бемоль мажор, различных камерно-инструментальных произведений (сонат, квартетов, квинтетов), романсов и песен.

Музыкальная деятельность Бортнянского началась в городе Глухове, бывшем в то время столицей Украины, в Певческой школе, созданной с целью подготовки певчих для Санкт-Петербурга. Родители будущего композитора готовили сына к карьере придворного певчего. Их надежды оправдались: в конце 50-х годов Бортнянский попадает в Петербург. Здесь были замечены композиторские способности юного певчего, который после трехлетних занятий с Б. Галуппи был отправлен в Италию для продолжения и завершения музыкального образования.

С 1768 по 1779 год длился «итальянский» период творчества Бортнянского. Увлеченный яркой музыкальной атмосферой Италии, в которой явное предпочтение отдавалось оперному жанру, композитор создал три сценических произведения — оперы *seria* «Креонт» (1776), «Алкид» (1778), «Квинт Фабий» (1778).

Начало нового этапа в творческой жизни Бортнянского совпало с его приездом в Россию. Здесь он получил должность капельмейстера Придворного певческого хора. Неудивительно, что этот период ознаменовался сочинением преимущественно хоровых произведений, большая часть которых написана для обычного четырехголосного состава. Для особо торжественных случаев композитор создавались двухорные произведения.

Наиболее известными в хоровом наследии Бортнянского оказались многочастные духовные концерты, которые принесли ему огромную славу. Композитором было создано 35 однохорных и 10 двухорных концертов.

Хоровой концерт в те времена использовался и как кульминационная часть литургии, и в торжественных церемониях, и в домашнем светском музицировании. Его эмоциональный строй был обычно величественным, возвышенным, помпезным. Текст концерта представлял собой композицию, в которой сочетались различные строки из псалмов Давида или стихир. При этом авторы музыки свободно обращались с текстом, повторяя отдельные слова, фразы и т. д. Последование трех или четырех частей в произведении опиралось на принцип контраста — ладового, темпового, метрического, фактурного.

Условно однохорные концерты Бортнянского можно разделить на две группы: ранние (№ 1—15) и поздние (№ 16—35). Ранние концерты отличаются светлым гимническим характером, в них часто слышатся отголоски жанров марша, канта, различных танцев, это в основном трехчастные композиции с последовательностью частей «быстро — медленно — быстро».

Концерт № 15 «Приидите, воспоим, люди е» (ре мажор) является типичным образцом ранних концертов композитора. Здесь Бортнянским положен на музыку текст воскресной стихиры, разделенной автором на три неравные части, смысл и

образное звучание которых дает композитору возможность для контрастных музыкальных сопоставлений внутри цикла.

Огромное разнообразие хоровой фактуры внутри I части (аккордовое tutti, солирующие ансамбли в различных сочетаниях, переключки женской и мужской групп хора) создает впечатлительные гибкости, изменчивости и подвижности. Жанровая панорама здесь также представляется неоднородной. Так, на протяжении первых тактов концерта звучат и призывные маршевые интонации («Приидите»), и более мягкие, песенно-лирические («воспоим»), что свидетельствует о тесной связи хоровых произведений Бортнянского с сочинениями Титова, Редрикова и других композиторов предшествующей эпохи барокко, которые строго следовали законам музыкально-риторического искусства:

98 *Allegro maestoso*

При-и-ди-те, при-и-ди-те, во-спо-им, во-спо-им, лю-ди-е

По сравнению с I частью II и III части концерта отличаются большим внутренним единством и цельностью. Adagio с его обилием секундовых ходов, хроматизмами, с мотивом, именуемым в музыкальной риторике «жестоковатым ходом» (*passus duriusculus*), в басах и непрерывным разворачиванием мелодических фраз в сторону все большей раскованности, гибкости и свободы заставляет вспомнить о высочайших образцах скорбной баховской лирики:

99 *Adagio*

Рас-пный-ся, рас-пный-ся, рас-пный-ся

-пный-ся и по-гре-бий-ся  
рас-пный-ся и по-гре-бий-ся

Финал непосредственно связан с предыдущей частью концерта: без цезуры включается темп Allegro, появляются имитационные переключки между мужской и женской группами хора, на протяжении первых пяти тактов совершается модуляция из си минора в ре мажор. Здесь на слове «Воскресный» композитором используется еще одна риторическая фигура, связанная с восхождением:

100 Allegro

и воскресый,  
и воскре-сый,  
и воскре-сый,  
и воскре-

и воскре-сый,  
и воскре-сый,  
- сый, и воскре-сый, и воскре-

спа-си ны во - скре-се- ни-ем тво- им  
- сый,

В такте 5 появляется собственно тема финала, в которой используются маршевые гимнические мотивы, образующие жанровую и интонационную арку с I частью концерта.

В поздних духовных концертах Бортнянского ведущая роль переходит от виватно-панегирических к лирико-философским образам. Меняется и облик всего цикла: на первый план выдвигаются четырехчастные композиции с последовательностью темпов «медленно — быстро — медленно — быстро».

Одним из лучших поздних хоровых сочинений композитора является концерт № 32 «Скажи ми, Господи, кончину мою» (до минор), полный скорбных лирических высказываний. Формально Бортнянский членит весь музыкальный материал на четыре части: I часть — Andante moderato, до минор; II часть — Largo, ля-бемоль мажор — фа минор; III часть — Adagio, до минор; IV часть — Moderato, до минор.

Однако III и IV части можно рассматривать как единую композиционную структуру, представляющую собой форму фуги (IV часть) со вступлением (III часть), особенно если учитывать единство их текста («Ослаби ми, да почию, прежде даже не отыду, и к тому не буду»), общность тональности (до минор), метра ( $\frac{4}{4}$ ) и, наконец, незначительные размеры III части (всего 7 тактов). Масштабность финала в концерте уравновешивает развернутую I часть. Ее начало, передающее предсмертную мольбу (стих из 38-го псалма), звучит сдержанно, проникновенно. Мягкие лирические интонации, прозрачная хоровая фактура трех верхних солирующих голосов приближают эту музыку к кантам и псалмам:

101 *Andante*

Ска - жи ми, Го - споди, кон - чи - ну мо - ю  
и чис - ло дней мо - их, ко - есть

Строение I части концерта достаточно характерно для стиля Бортнянского: трехчастная форма с тональной репризой, но без возвращения основной темы.

II часть концерта «Отстави от мене раны Твоя» еще больше усиливает общую камерность звучания. Однако и здесь светлая лирика не выплескивается свободно и раскованно, она становится более сдержанной, приобретая черты строгости и возвышенности:

102 *Largo*

От - ста - ви от ме - не ра - ны Тво - я от

кре - по - сти бо - ру - ки Тво - е - я аз из - че - зох

Финальная fuga вносит в концерт образы более волевые, действенные. Секундовые интонации-вздохи I части сменяются кварто-квинтовыми мотивами, движением мелодии по аккордовым звукам. Уже в начальном каноническом изложении основной темы появляется яркий взлет на дециму по устойчивым ступеням до минора:

103 Moderato

о - сла - би ми, да по - чи - ю пре - же да - же да - же

В целом fuga отличается стройностью, гармонической уравновешенностью, соразмерностью пропорций, четкой трехчастной структурой (экспозиция: т. 1—45, разработка: т. 46—88, реприза и кода: т. 89—122). В разработке усиливается роль интермедий, построенных на заключительных интонациях темы. Вершиной полифонической работы здесь являются многочисленные четырехголосные канонические имитации.

Глубина музыкальных мыслей, высказанных в этом произведении композитором, ставит Бортнянского на одну ступень с крупнейшими западноевропейскими классиками второй половины XVIII века. П. И. Чайковский впоследствии писал о нем: «Концерт этот я считаю лучшим из всех тридцати пяти».

Параллельно с духовными концертами Бортнянский работал над другими жанрами хоровой музыки. К их числу относятся «Херувимские». Композитор создал семь произведений на один и тот же текст, с одинаковой композиционной структурой (куплетная форма с кодой), практически все эти хоры написаны в мажорном ладу (за исключением «Херувимской» № 2, ре минор). Однако круг образов, передаваемых музыкой, в этих сочинениях довольно широк и разнообразен.

«Херувимская» № 7 (ре мажор) является гимном, величественным в своей простоте, воспевающим высшую гармонию мира,

отрицающим суету повседневности. Лаконичность, ясность, уравновешенность — свойства, неотделимые от звучащей музыки хора. Контрастные по темпу и динамике темы I части и коды дополняют друг друга, раскрывая различные грани единого великого необъятного мира:

104а **Adagio**  
*sotto voce*

И - же, и - же Хе - ру - ви - мы тай - но,  
тай - но о - бра - зу - ю - ще

104б **Allegro maestoso**

Я - ко да ца ря всех по - ды - мем, по - ды - мем. Ан - гель - ски - ми

До конца жизни продолжал Бортнянский работу с Придворным хором (с 1796 года в качестве управляющего, а с 1801 — в качестве директора Капеллы). Однако в 1785 году его обязанности расширились: композитор был приглашен на должность капельмейстера «малого двора».

Музыкальная жизнь «малого двора» была связана в основном с летними сезонами во дворцах Павловска и Гатчины. Здесь с середины 80-х годов началось увлечение театром, в частности музыкальным. Не случайно поэтому среди произведений Бортнянского в этот период появляются три оперы — «Празднество сеньора» (1786), «Сокол» (1786) и «Сын-соперник» (1787).



Оперы были рассчитаны на исполнение силами проживающей при дворе Павла Петровича и Марии Федоровны великосветской знати, а не профессиональными актерами-певцами. Поэтому не стоит искать в этих произведениях виртуозной сложности и внешнего блеска. Вся музыка отличается изысканной простотой, изяществом, гармоничной уравновешенностью, ясностью.

Опера «Сокол» была написана на либретто французского драматурга и поэта Лафермьера (напомним, что оперы ставились при дворе, где французский язык был не менее «родным» для присутствующих, чем русский). В центре сюжета находится приключения молодого дона Федерико, безнадежно влюбленного в молодую вдову донну Эльвиру, перенесшую все свое внимание после смерти мужа на маленького сына. Донна Эльвира отвергает все притязания героя. В отчаянии дон Федерико вместе со слугой Педрилло удаляется в деревню, где занимается соколиной охотой. Через некоторое время, однако, донне Эльвире приходится обратиться за помощью к неудачному влюбленному: ее единственный сын болен, и спасти его может только любимый сокол дона Федерико. Донна Эльвира посещает дом Федерико, однако тому нечем угостить столь желанную гостью. Без раздумий он приказывает приготовить на обед блюдо из сокола. Узнав об этом отчаянном и бескорыстном поступке, донна Эльвира принимает любовь Федерико и обретает с ним счастье.

Сюжет, развернутый вокруг благородной пары, дополняется традиционным комическим вторым планом: в опере действуют слуги героев (Марина и Педрилло), которые также, преодолев ряд «трудностей», благополучно соединяются друг с другом. Таким образом, в сюжете и в музыкальной ткани произведения удачно сочетаются черты лирической оперы и оперы buffa. Такой синтез жанров является довольно типичным для музыкально-сценических произведений конца XVIII века. Эпизодическими в опере можно считать образы крестьян Жаннетты и Грегуара и докторов, дополняющих комедийную сторону сочинения.

В соответствии с жанровой двойственностью оперы находится и ее музыкальный язык. Благородная, возвышенная лирика главных героев стилистически выдержана в рамках плавного кантиленного стиля итальянского *bel canto*, лишенного, правда, традиционных украшений, сложных для исполнения фиоритур, пассажей и т. д. (вспомним, для кого была написана опера). Образцами этой стороны музыкального языка сочинения могут служить арии Федерико и Эльвиры из I действия:

Ария Федерика из I действия

105а      Про-щай,      про-щай,      ан-гел мой бес-сер-деч-ный

Я не уви- жусь вновь с то- бой

1056 **Ария Эльвиры из I действия**  
Лишь о люб- ви кро- дно- му сы- ну

со- гла- шусь я вни- мать ре- чам

Комические персонажи оперы в своих вокальных номерах характеризуются мелодикой французской по своим истокам. Простыми и непритязательными интонациями, близкими к песенным и романсным напевам, полны их партии. Таковы ария Педрилло из I действия, ария Жаннетты и песенка Грегуара из III действия:

**Ария Жаннетты из III действия**  
106а Возь- ми цве- ты, коль ты влюб- лен, ми- лой под- но- ше- нье

1066

Adagio

Песенка Грегуара из III действия

Сла - ва ви - ну!

Грусть же ко дну!

The first system of the musical score for 'Песенка Грегуара из III действия' consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The music is in a minor key and 2/4 time. The vocal line begins with the lyrics 'Сла - ва ви - ну!' and continues with 'Грусть же ко дну!'.

Сла - ва ви - ну!

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line begins with the lyrics 'Сла - ва ви - ну!'.

Интересно отметить, что собственно буффонные номера в опере написаны в минорном ладу, например финал I действия (трио Марины и двух докторов):

107

Марина:

Ай! страш-ны-е бо-ли! Здесь ко-лет! там

The first system of the musical score for 'Марина: Ай! страш-ны-е бо-ли!' consists of two staves. The upper staff is the vocal line, and the lower staff is the piano accompaniment. The music is in a minor key and 8/8 time. The vocal line begins with the lyrics 'Ай! страш-ны-е бо-ли! Здесь ко-лет! там'.

ко-лет! Ай! страш-ны-е бо-ли! здесь ко-лет! там

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The vocal line begins with the lyrics 'ко-лет! Ай! страш-ны-е бо-ли! здесь ко-лет! там'.

ко-лет! - вся грудь го-рит ог-нём!

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment from the second system. The vocal line begins with the lyrics 'ко-лет! - вся грудь го-рит ог-нём!'.

Марина

Кху! Кху! Кху! Кху! Кху!

1-й Доктор

*mf* От ка-шля бы по-мог вам

2-й Доктор

слад-кий по-ро-шок. Ки-слый бы по-мог от-мен-но.

Эта сцена отличается от остальных, довольно статичных и замкнутых номеров оперы сквозным развитием, действенностью, масштабностью, частой сменой тональностей (до минор — фа мажор — си-бемоль мажор — ми-бемоль мажор — си-бемоль мажор), метра ( $\frac{6}{8}$  —  $\frac{2}{4}$  —  $\frac{4}{4}$  —  $\frac{3}{4}$  —  $\frac{4}{4}$ ), темпа (от Allegretto к Allegro), ансамблевой драматургии (от отдельных разрозненных реплик персонажей к их объединению в общем звучании), тематизма. Многотемность не является в данном случае исключением. Разнообразнейшие, красивейшие мелодии щедрой рукой рассыпаны по всей партитуре произведения начиная с увертюры.

Богатство и красота мелодий составляют главное достоинство оперы Бортнянского. Она внесла свой вклад в становление собственного русского музыкального стиля наряду со сценическими произведениями Пашкевича и Фомина.

Работа композитора при «малом дворе» была связана не только с театральными любительскими постановками. Бортнянский вел и педагогическую деятельность. С этой целью композитором было написано несколько клавесинных пьес, сонат, камерных ансамблей (сонаты для скрипки и клавесина, квартет, квинтет), а также концерт для чембало. Наиболее известными из этого списка счита-

ются сонаты. По своему стилю они стоят у истоков раннеклассического клавирного искусства и являются первыми образцами этого жанра у русских композиторов. Весь музыкальный облик сонат Бортнянского находится в тесной связи с его оперными партитурами.

Так, соната до мажор (1784) вся пронизана буффонными интонациями, неожиданными «поворотами», мелодическими, динамическими и фактурными контрастами, обилием и разнообразием соседствующих комедийных и лирических интонаций.

Традиционно трехчастное строение цикла: I часть — до мажор, Allegro, написанное в старосонатной форме; II часть — фа мажор, Adagio, сонатная форма; финал — до мажор — Allegretto, рондо. Необычным здесь является использование полной сонатной формы в лирической II части цикла:

108a  
Allegro moderato



1086 Adagio con espressione



108 s  
Allegretto

Musical score for 108 s, Allegretto. It consists of three staves of music. The top staff is a single melodic line. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the bottom staff featuring a rhythmic bass line.

108 r  
[Allegretto]

1-й эпизод

Musical score for 108 r, [Allegretto], 1-й эпизод. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic bass line.

108 д [Allegretto]

2-й эпизод

Musical score for 108 д, [Allegretto], 2-й эпизод. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass staff. The music is in a 2/4 time signature and features a rhythmic bass line.

Мелодическое богатство и неистощимая фантазия оказываются и в этом произведении Бортнянского наиболее художественно ценными явлениями, они становятся здесь подлинным мерилом эстетически прекрасного начала.

К более поздним дошедшим до нас инструментальным произведениям Бортнянского относится Концертная симфония для семи инструментов — фортепиано, двух скрипок, арфы, виолы да гамба, фагота и виолончели (си-бемоль мажор, 1790). Набор инструментов для подобных произведений конца XVIII века является весьма нетрадиционным и не встречается у западноевропейских композиторов того времени. Очевидно, он связан с тем конкретным исполнительским составом, для которого произведение и сочинялось.

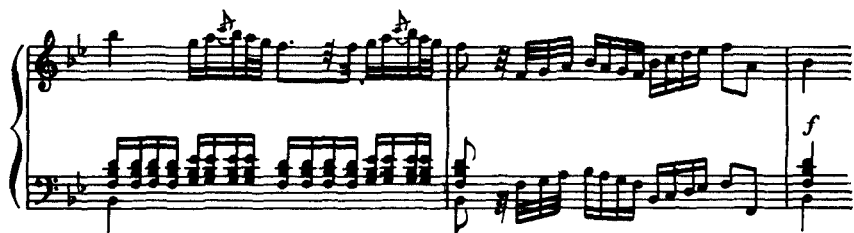
По своему характеру и музыкальному языку симфония также, как и соната, довольно близко стоит к оперным сценическим произведениям композитора, что еще раз подчеркивает единство инструментальной и оперно-вокальной сфер творчества у Бортнянского. Однако то, что порой сознательно сдерживалось автором в вокальных партиях его опер, буйно прорвалось наружу в концертной симфонии: виртуозный блеск и сложность партий отдельных инструментов, обилие украшающих, фигуративных элементов речи, оправдывающих определение симфонии как концертной, сполна представлены, особенно в крайних подвижных частях. Парадность и праздничность — основные качества звучания музыки произведения.

Основными «действующими лицами» разыгранного музыкантами сюжета являются первая скрипка и фортепиано. На них падает основная часть мелодической нагрузки. Четкие функции остальных инструментов (басовые — у виолончели и фагота, гармонические фигуративные — у арфы, второй скрипки и виолы да гамба) лишь изредка нарушаются появлением отдельных фрагментов соло у фагота и виолы.

Произведение состоит из трех частей: I часть — си-бемоль мажор, Allegro, сонатная форма, — как и многие аналогичные структуры у Бортнянского характеризующаяся многотемностью, калейдоскопичностью сменяющих друг друга образов-мотивов, небольшой разработкой, которая теряется в сравнении с экспозиционными разделами формы. II часть — ми-бемоль мажор, Larghetto — написана в жанре сицилианы с мягкими, покачивающимися, текучими интонациями. Финал — си-бемоль мажор, Allegretto — рондо, возвращающее образы и настроения I части:

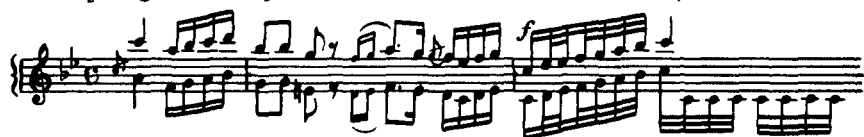
109a Allegro maestoso I часть, главная партия





1096 [ *Allegro maestoso* ]

I часть, побочная партия



109 а *Larghetto*

II часть



109 г *Allegretto*

III часть, рефрен



Бортнянский был одним из самых разносторонних композиторов XVIII века. Его творчество охватывало все жанры — оперу, камерную вокальную и инструментальную музыку, хоровую музыку. Как истинный мастер, он был совершенен во всех своих произведениях, но все же основной сферой его творчества оставалась хоровая музыка а саррелла, которой он посвятил большую часть своего творчества, создав шедевры, не померкнувшие в веках.



Как представитель классицизма в русской музыке, Бортнянский отличался всеми присущими этому направлению чертами классической ясностью, стройностью, гармоничностью творческого почерка, и несмотря на то, что творческий путь его закончился в конце первой четверти XIX века (он умер в 1825 году), творчество Бортнянского целиком было связано с композиторской школой XVIII века, достойно завершившего весь путь музыкального развития своего времени.

\* \* \*

Музыкальная культура XVIII века прошла сложный путь освоения и развития музыкального языка и жанров, пришедших в Россию из разных стран. От простых французских танцев до сложнейших итальянских опер *seria*, камерной, вокальной и инструментальной музыки все было воспринято, переработано и освоено русскими композиторами. Новые интонации органично вплелись в их музыкальный язык, сформировав язык русской музыки XVIII века, к которому не остались безразличными даже исконно русская хоровая церковная музыка, народные песни. Они тоже вобрали в себя типичные для своего времени танцевальные и романсные интонации. Хоровой концерт в XVIII веке приобрел классические стройные черты в творчестве выдающихся хоровых композиторов — Бортнянского и Березовского.

### Список рекомендуемой литературы

- Бортнянский Д. С. Сокол. Опера. Партитура/Публ., ред. текста, пер. с франц., перелож. для ф-но и исслед. А. С. Розанова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 5)
- Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959.
- Доброхотов Б. В. Д. С. Бортнянский. М., 1949
- Доброхотов Б. В. Е. И. Фомин. М., 1949
- Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII в. М., 1983
- Ильин В. Очерки истории русской хоровой культуры. М., 1985
- История русской музыки в нотных образцах в 3-х т./Под ред. Л. С. Гинзбурга. М., 1968—1970
- История русской музыки в 2-х т./Под ред. М. С. Пекелиса. Т. 1. М., 1940
- История русской музыки в 3-х т./Под ред. Н. В.Туманиной. Т. 1. М., 1957
- История русской музыки. Вып. 1/О. Левашева, Ю. Келдыш, А. И. Кандинский. Общая ред. А. Кандинского. М., 1980
- История русской музыки в 10-ти т. Т. 2: XVIII век, часть первая/Ю. В. Келдыш, О. Е. Левашева, М., 1984; Т. 3: XVIII век, часть вторая/Б. В. Доброхотов, Ю. В. Келдыш, А. В. Лебедева, Е. М. Левашов, О. Е. Левашева, А. В. Полехин, А. М. Соколова. М., 1985
- Келдыш Ю. В. История русской музыки в 3-х т. Т. 1. М., 1947
- Келдыш Ю. В. Русская музыка XVIII века. М., 1965
- Келдыш Ю. В. К истории оперы «Ямщики на подставе». — В кн.: Келдыш Ю. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978
- Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературным театром и балетом: Исследования и материалы, т. 1—2. М., 1952—1953. Прил. к т. 1: Сборник кантов XVIII в. Прил. к т. 2: симфония Бортнянского (копия с автографа партитуры)

- Чикичев Д. С. Барокко и его русский вариант XVIII века.— Русская литература, 1969, № 2
- Львов И. А. Собрание русских песен с их голосами/Под ред. и с вступ. статьей В. М. Белыева. М., 1955
- Музыка на Полтавскую победу/Сост., публикация, исслед. и коммент. В. В. Протопопова. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 2)
- Музыкальная эстетика России XI—XVIII в./Сост., перев., вступ. статья А. Рогова. М., 1973
- Натансон В. Прошлое русского пианизма (XVIII — начало XIX в.). Очерки и материалы. М., 1960
- Орлова Е. Лекции по истории русской музыки. М., 1977
- Пашкевич В. А. Скупой. Опера. Партитура/Публ., вступ. статья и коммент. Е. Левашева. М., 1973 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 4)
- Пашкевич В. А. Как поживешь, так и прослывешь, или Санктпетербургский гостинный двор. Опера. Партитура/Публ., вступ. статья и коммент. Е. Левашева: М., 1980 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 8)
- Попова Т. Русское народное музыкальное творчество, т. 2. М., 1964
- Поэты XVIII века, т. 2. Л., 1972
- Пушкин А. С. История Пугачева. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. М., 1978
- Розанов А. С. «Празднество сеньора» — опера Д. С. Бортнянского.— В кн.: Музыкальное наследство, т. 3. М., 1970
- Русская вокальная лирика XVIII века/Сост., публикация, исслед. и коммент. О. Е. Левашевой. М., 1972 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 1)
- Русская фортепианная музыка с конца XVIII до 60-х гг. XIX в.: Хрестоматия, вып. 1/Сост., ред., вступ. очерк В. А. Натансона и В. А. Николаева. М., 1954
- Русский хоровой концерт конца XVII — первой половины XVIII века: Хрестоматия/Сост. и исслед. Н. Д. Успенского. Л., 1971
- Рыцарева М. Г. Композитор Д. Бортнянский: Жизнь и творчество. Л., 1979
- Рыцарева М. Г. Композитор М. С. Березовский: Жизнь и творчество. Л., 1983
- Трутовский В. Ф. Собрание русских простых песен с нотами. М., 1953
- Фесечко Т. Иван Евстигнеевич Хандошкин. Л., 1972
- Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Т. 2. М.— Л., 1928
- Фомин Е. И. Ямщики на подставе. Опера. Партитура/Публ. и перел. для ф-но И. М. Ветлицкой. Исслед. Ю. В. Келдыша и И. М. Ветлицкой. М., 1977 (Памятники русского музыкального искусства, вып. 6)

# Русская музыкальная культура первой половины XIX века



Глава 10

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА И БЫТ

**Основные художественные направления.  
Формирование русской музыкальной классики**

XIX век — время могучего подъема русской музыкальной культуры. Музыка, как и все русское искусство, достигает полной зрелости. Уже в 1830-е годы она завоевывает мировое признание в творчестве Глинки. А во второй половине века русское музыкальное искусство, обогащенное творениями Чайковского, Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, в стремительном порыве поднимается до вершин мировой культуры. На протяжении неполных ста лет русская музыка сделала такой гигантский скачок, с которым нельзя сравнить более плавное и постепенное развитие национальных композиторских школ крупных стран Западной Европы. Повторяя слова Горького о русской литературе, можно сказать, что и наша музыка также представляет собой «феномен изумительный» — явление, возникшее к жизни с необычайной силой, огромной целеустремленностью и быстротой.

Развиваясь стремительно и бурно, русская музыка только в эпоху Глинки и его преемников обнаружила скрытые в ней потенциальные возможности. Только в это время удалось русским композиторам в подлинном смысле слова овладеть накопленным богатством народного творчества и возродить народные думы в прекрасных и совершенных формах классической музыки.

Эти высокие задачи могли быть решены лишь в новых общественно-исторических условиях России XIX столетия, в эпоху падения феодально-крепостнического строя и мощного подъема общественного самосознания. Являясь правдивым отзвуком народной жизни, русское музыкальное искусство формировалось в связи с ростом освободительных идей, в союзе с лучшими, прогрессивными устремлениями русской национальной культуры и, прежде всего, русской литературы, которая именно в XIX веке приобрела всемирный размах.

Одни и те же высокие цели воодушевляли великих русских писателей и композиторов-классиков. Эстетика русской музыки, утвердившаяся в творчестве Глинки, по своему содержанию отвечала основным требованиям народности и демократизма рус-

ской литературы. Начиная с 30—40-х годов активно росла сила общественного воздействия музыки, ее «обращенность» к широким кругам слушателей. Усилиями Глинки, Даргомыжского, композиторов «Могучей кучки» и Чайковского создавалось искусство общенародное по значению. Писать произведения, «равно докладные записки и простой публике», было заветной мечтой Глинки, а в пореформенную эпоху в творчестве Мусоргского эта задача уже непосредственно связывалась с идеей служения народу: «Искусство есть средство для беседы с людьми, а не цель» (М. П. Мусоргский).

В развитии русской культуры первой половины XIX века ясно различают два этапа, резко разграниченные событиями 14 декабря 1825 года: первая четверть века — период Отечественной войны и вызревания декабризма и вторая четверть века — последекабристский период.

Уже в первые годы XIX столетия обстановка, сложившаяся в России, дала мощный толчок развитию общественного и национального сознания. Войны с наполеоновской Францией (1805, 1807—1812), поставившие под угрозу национальную независимость Русского государства, вызвали небывалый подъем патриотических чувств, достигнувший всенародного размаха в памятную эпоху Отечественной войны. «Время от 1812 года до 1815 года было великою эпохою для России,— писал Белинский.— Мы разумеем здесь не только внешнее величие и блеск, какими покрыла себя Россия в эту великую для нее эпоху, но и внутреннее преуспеяние в гражданственности и образовании, бывшее результатом этой эпохи... Двенадцатый год, потрясши всю Россию из конца в конец, пробудил ее спящие силы и открыл в ней новые, дотоле неизвестные источники сил...»<sup>1</sup>

Прямым следствием этого пробуждения были освободительные идеи декабризма. В народе, скованном цепями рабства и проявившем чудеса героизма в защите своей Родины, все сильнее росла ненависть к угнетателям. Но и передовых представителей дворянства война привела на путь революционной борьбы. В кругах прогрессивно мыслящей дворянской интеллигенции, в среде передового русского офицерства назревало острое недовольство деспотизмом самодержавия. События народной партизанской войны произвели огромное впечатление на лучших представителей русского дворянского общества, с горечью ощутивших разительное противоречие между духовным могуществом русского народа и его угнетенным, бесправным состоянием. «Наконец Наполеон вторгся в Россию,— писал декабрист А. А. Бестужев в своей известной записке „Об историческом ходе свободомыслия в России“, адресованной Николаю I,— и тогда-то народ русский впервые ощутил свою силу; тогда-то пробудилось во всех сердцах чувство независимости, сперва политической, а впоследствии и

---

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 446—447.

народной... Еще война длилась, когда ратники, возвратясь в дома, первые разнесли ропот в классе народа. „Мы проливали кровь,— говорили они,— а нас опять заставляют потеть на барщине. Мы избавили родину от тирана, а нас опять тиранят господа“<sup>2</sup>.

Декабристы, защитники Родины в годы борьбы с наполеоновским нашествием, в 1825 году с оружием в руках выступили на Сенатской площади. «Мы были дети 1812 года,— говорил декабрист М. И. Муравьев-Апостол,— принести в жертву все, даже самую жизнь ради любви к отечеству было сердечным побуждением нашим»<sup>3</sup>. Эти слова были подхвачены молодым поколением 1830-х годов, когда, по словам Герцена, в России выдвинулась «та фаланга, которая пойдет вслед за Пестелем и Рылеевым»<sup>4</sup>.

В истории русского искусства восстание декабристов проложило глубокий рубез. Идеология декабризма послужила той почвой, на которой выросло творчество Пушкина, Грибоедова. Не случайно канун декабристского восстания (1823—1825) ознаменовался рождением таких этапных, исторически переломных произведений русской литературы, как первая реалистическая народная трагедия Пушкина «Борис Годунов», обличительная комедия Грибоедова «Горе от ума», открывшая путь к дальнейшему развитию критического реализма. В области поэзии декабристские годы вызвали небывалый расцвет стихотворных жанров, огромный приток молодых творческих сил. Здесь и вольнолюбивая поэзия Рылеева с его «Думами», и революционные песни поэтов-декабристов; здесь и богатое, многообразное творчество поэтов пушкинского круга Н. М. Языкова, А. А. Дельвига, Е. А. Баратынского, Д. В. Веневитинова.

Решающие сдвиги осуществились и в области более молодого искусства — музыки. В 20-е годы начинается свой творческий путь Глинка. Наступает подъем русской романсовой лирики, питавшейся творчеством русских поэтов. Выдвигаются даровитые современники Глинки — Алябьев и Верстовский. На театральной сцене впервые появляются и завоевывают огромный успех романтические оперы Верстовского, а в творчестве Алябьева формируется новый, психологически насыщенный жанр романса-монолога.

Все эти знаменательные явления русской музыки стояли в тесной связи с эстетическими исканиями, рожденными в обстановке бурных, тревожных событий. Начало XIX века в России отмечено быстрым развитием нового, мощного направления — романтизма, охватившего и все страны Европы. Возникший в эпоху крушения феодально-абсолютистских порядков, в пору сильнейших политических потрясений, романтизм оказал огромное воздействие на судьбы мирового искусства. В нем выразилась

---

<sup>2</sup> Цит. по кн.: Декабристы. Поэзия, драматургия, проза, публицистика, литературная критика. М.—Л., 1951, с. 510.

<sup>3</sup> Там же, с. VII.

<sup>4</sup> Герцен А. И. Былое и думы, т. 1. М., 1962, с. 117.

острая неудовлетворенность нового, молодого поколения XIX века окружающей буржуазной действительностью, протест против духовного обеднения буржуазного мира, реакционных феодальных устоев, национального и социального гнета. В своих свободоблюбивых стремлениях прогрессивные художники-романтики воплощали мечту человечества о более справедливом общественном порядке, призывали к борьбе за свободу личности, свободу и независимость народов. Здесь нужно назвать имена крупнейших деятелей мирового искусства — Байрона и Шелли, Шопена и Мицкевича, Гюго и Берлиоза. С романтизмом связано и утверждение молодых композиторских школ Европы — чешской, польской, венгерской, включившихся к тому времени в развитие мировой музыкальной культуры.

В начале XIX века зарождающиеся тенденции романтизма выступали в сложной взаимосвязи с традициями классицизма и сентиментализма; в дальнейшем романтизм все более глубоко проникался растущими реалистическими тенденциями.

В России процесс становления романтизма имел свои отличительные особенности ввиду особых национальных и исторических условий. На первый план здесь выступила связь романтизма с развитием освободительных идей. Не случайно созревающее декабристское движение дало толчок развитию романтизма, пронизанного страстной жаждой преобразования окружающей действительности. С понятием романтизма на рубеже 20-х годов ассоциировалась борьба за народность и национальную самобытность русского искусства, за положительные идеалы свободолюбия, за независимость человеческой личности.

В борьбе романтиков против устаревших канонов дворянского классицизма рождались не только новые художественные формы, но и новая — гражданская, публицистическая — тематика. Смелость и страстность романтической поэзии, ее восторженная приподнятость — все это отвечало новому духу времени, заставлявшему, по выражению декабриста П. И. Пестеля, «умы клочкотать». Лучшим примером здесь могут служить произведения самих поэтов-декабристов — К. Ф. Рылеева, В. К. Кюхельбекера, А. И. Одоевского, А. А. Бестужева. И конечно, раннее творчество Пушкина и Лермонтова — величайших поэтов России.

Большое значение в развитии прогрессивного русского романтизма имела борьба передовых писателей за национальное своеобразие типов, характеров, языка. Отрицая нормативную эстетику классицизма, романтики выступили в защиту всего индивидуального, самобытного, характерного. Они старались пробудить интерес к жизни родного народа, его историческому прошлому, его поэтическому творчеству, к народным песням, сказаниям и легендам. Характерно, что именно эти стороны романтической эстетики прежде всего затронули творчество русских композиторов пушкинской эпохи и помогли им существенно обогатить язык и стиль русской музыки.

Среди таких композиторов назовем в первую очередь Алябье-

ва и Верстовского — типичных представителей русского романтизма 20—30-х годов. В операх Верстовского нас привлекает не столько наивная фантастика, в значительной мере подражательная, сколько живое отображение народного быта, характеров и типов. А в творчестве Алябьева, наряду с тенцендией национальной характерности, ярко проявились психологические стороны романтизма, особая эмоциональная чуткость, стремление проникнуть в глубь человеческой души.

В лучших созданиях эпохи романтизма, в романсах молодого Глинки, Алябьева, операх Верстовского, яркой и темпераментной лирике Варламова — в той или иной мере, с большей или меньшей силой воздействия — проявлялись и черты более объективного по своей направленности художественного метода — реализма. Русские композиторы, как и их современники — поэты, переходят к более полнокровному и адекватному воспроизведению действительности, к более совершенному методу познания жизни. Примером тому может служить творческая эволюция Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Глинки, Даргомыжского, Алябьева.

Поднимаясь на более высокий уровень развития, русское классическое искусство сохраняло лучшие черты романтического мироощущения: могучую страстность, мятежный, бунтующий дух, свободный полет фантазии, силу и яркость колорита. Недаром о прогрессивном романтизме как о предвестнике будущего расцвета реалистической русской литературы с такой горячей убежденностью говорил Белинский. «Романтизм — вот первое слово, огласившее Пушкинский период»<sup>5</sup>, — писал великий критик. «Романтизм — принадлежность не одного только искусства, не одной только поэзии: его источник в том, в чем источник и искусства, и поэзии, — в жизни»<sup>6</sup>. В русском классическом искусстве решительно преодолевались туманные, фантазерски-бесплодные черты романтического мировоззрения. Но оставалась могучая окрыленность романтизма, его эмоциональная наполненность, его мятежный и страстный пафос.

Эти черты навсегда запечатлела для нас поэзия Пушкина и Лермонтова. Их сохранила и русская классическая музыка на всем протяжении XIX века.

Расцвет русской классической литературы и музыки исторически совпадает с эпохой реакции последекабристских лет. Напуганное восстанием 14 декабря 1825 года и революционными событиями 30-х годов в Европе, правительство Николая I всеми средствами усиливало политику подавления свободной мысли. Но «жестоким веком» николаевского царствования не мог искоренить свободолюбивую мысль, задержать растущее освободительное движение в России. Идеи декабристов были унаследованы молодым поколением революционных демократов. Вслед за декабристами выступили Белинский, Герцен, Огарев.

<sup>5</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1953, с. 91.

<sup>6</sup> Там же, т. 7, с. 145.

Ведущая роль в это время принадлежит литературе — носительнице лучших стремлений и дум передовой части русского общества. В условиях крепостнической России литература служила наиболее мощным и действенным оружием идейной борьбы. В ней изливалась та сила протеста против гнетущих условий русской действительности, которая делает русских писателей смелыми и правдивыми выразителями общественного мнения.

Укрепляется и расширяется союз литературы и музыки, возникший еще в радищевскую эпоху. Растущее музыкальное искусство, испытывая влияние литературы, обогащается новой, глубокой и содержательной тематикой. Являясь, по выражению В. Г. Белинского, «наставницей жизни», русская литература содействовала формированию классической глинкинской школы и укрепляла ее реалистические основы. Это касается в первую очередь искусства Пушкина, оказавшего решающее воздействие не только на Глинку, но и на весь путь развития русской музыки.

Зрелое творчество Пушкина открыло новый период русского искусства. Основоположник новой русской литературы, создатель единого национального литературного языка, он утвердил в поэзии принципы русского художественного реализма. Поэзия Пушкина была, в подлинном смысле слова, зеркалом русской жизни, высоким выражением передового сознания русского общества. Эстетика Пушкина, «поэта действительности», наложила глубокий отпечаток на русскую музыку XIX века. Пушкинская концепция исторической драмы подготовила путь Глинки к народно-героической опере «Иван Сусанин». Глубоко народные по духу и складу произведения Пушкина «Руслан и Людмила» и «Русалка» определили дальнейшее развитие русской классической оперы у Глинки и Даргомыжского. Его лирические стихотворения стали основой русского классического романса. Опираясь на подлинные образцы народного творчества, изучая народную речь, Пушкин создал новый, классический литературный язык, подав этим пример Глинке — создателю классического национального стиля в музыке.

Воздействие передовой литературы на русскую музыку в дальнейшем не прекращалось и становилось еще более плодотворным. Яркой полосой в историю русской музыки вошел «гоголевский период» 40-х годов. Черты критического реализма и острой социальной направленности, присущие «натуральной школе», отчетливо проявились в творчестве Даргомыжского. В сфере идей критического реализма вызревала деятельность А. Н. Серова, В. В. Стасова и молодых композиторов «Могучей кучки».

В литературе период 30—40-х годов характеризуется выдвижением новых общественных сил в лице представителей разночинной интеллигенции. Ведущая роль здесь принадлежит великому ученому-революционеру, основоположнику русской классической критики В. Г. Белинскому. Пламенный борец за правду в искусстве, Белинский впервые обосновал и разработал принципы русской реалистической эстетики. Огромная заслуга его состоит в новом понимании искусства как средства преобразования жизни. Разви-



вая общественные, социальные элементы литературы, Белинский боролся за подлинно демократическое понимание народности в искусстве. Перед искусством он ставил в первую очередь задачи глубокого идейного содержания и жизненной правды. Эстетические взгляды Белинского оказали большое воздействие на деятельность выдающегося критика русской музыки В. Ф. Одоевского и крупнейших представителей классического музыкознания В. В. Стасова и А. Н. Серова.

В русской классической музыке, как и в произведениях великих русских писателей, с особой полнотой проявилась многогранность реалистического метода, получившего специфическое выражение в каждой самостоятельной области искусства. В сравнении с бытовым реализмом XVIII века русская музыка в пушкинский период поднялась на новый идейно-художественный уровень и в творчестве Глинки приобрела общенародное, общенациональное значение. В своих операх Глинка развернул величественные картины отечественной истории, былинного эпоса, отобразил самые коренные, существенные черты народной жизни.

Реалистические традиции Глинки в новых условиях продолжил и обогатил его современник Даргомыжский, отразивший в своей «Русалке» драму социального неравенства, простого человека. «Русалка» Даргомыжского и его сатирические песни явились прямым откликом на растущие запросы общественной мысли, на ту смелую критику жизни, которая становится ведущей, передовой тенденцией русского искусства 50-х годов. В связи с новым идейным содержанием неизмеримо возросли художественные задачи музыки. Существенно изменился ведущий жанр — опера. Начиная с «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» она обретает принципы симфонического развития и представляет собой уже не цепь отдельных музыкальных номеров, объединенных общим сюжетом, а целостное музыкально-драматическое произведение с единым тематическим замыслом и монолитной формой. Важное значение в творчестве композиторов-классиков приобретают принципы конфликтного драматического развития. В операх Глинки и его продолжателей борьба противоположных, антагонистических сил служит основным стержнем драматургического развития и ярким выражением идейной концепции.

Большие сдвиги искусство Глинки вносит в область собственно симфонической, оркестровой музыки. В его «Камаринской» и «Испанских увертюрах» заложены основы русского классического народно-жанрового симфонизма. Задачи программной музыки Глинка и русские классики воспринимают не как простую «иллюстрацию сюжета», а как образно-поэтическое обобщение наиболее типичных явлений действительной жизни. Именно в сфере симфонизма творческий метод Глинки был непосредственно усвоен его последователем и учеником Балакиревым; несколько позже те же принципы симфонического развития нашли более широкое претворение у Чайковского и композиторов «Могучей кучки».

Рассматривая сложную картину развития музыкальной культуры в первой половине XIX века, не следует забывать о глубоких противоречиях, сопровождавших этот процесс. Свое искусство, эстетические принципы русские композиторы утверждали в борьбе с отсталыми вкусами двора и аристократии, засильем бледной, подражательной музыки, процветавшей в этой среде, банальными вкусами «образованной» публики, по существу непричастной к высокой музыкальной культуре. Примером может служить сценическая история опер Глинки и Даргомыжского, вызвавших резкое осуждение реакционной критики. Борьба за русскую классику в дальнейшем еще более обострилась в связи с революционно-демократическим движением 60-х годов. Судьба Балакирева, вынужденного отойти от музыкальной деятельности в расцвете сил и таланта, преждевременная гибель Мусоргского — таковы факты, свидетельствующие об исключительной сложности творческого пути русских композиторов-классиков.

Верными союзниками этих великих музыкантов были виднейшие музыкальные критики, создатели русской музыковедческой науки — Одоевский, Серов, Стасов. Их взгляды сложились под непосредственным влиянием Глинки. Одоевский был сверстником и другом великого композитора, Стасов и Серов — его младшими современниками и почитателями. Им принадлежит заслуга теоретического обоснования творческих принципов глинкинской школы, утверждения в русской музыкальной науке и критике важнейших принципов народности и реализма.

## Музыкальная жизнь

Развитие музыкальной жизни в России первой половины XIX века протекало в условиях помещичьего, крепостнического государства. Правительство не заботилось об организации музыкального образования и не уделяло внимания самым необходимым, насущным требованиям развития музыкальной жизни. Вплоть до начала 1860-х годов в России не было ни консерваторий, ни крупных концертных музыкальных организаций общегосударственного значения. В придворных кругах даже в эпоху Глинки и Даргомыжского еще господствовало пренебрежительное отношение к отечественным талантам. Западническая ориентация двора, космополитизм «офранцузившейся» дворянской верхушки, преклонение перед итальянскими гастролерами, которые, по словам Глинки, в то время «наводняли подобно корсарам» столичные театры, — все это тормозило развитие национальных творческих сил.

В дворянском быту по-прежнему господствовал поверхностный взгляд на музыку как на «услаждение слуха». По-прежнему занятие музыкой как профессией считалось несовместимым с достоинством дворянина, и даже такие крупные музыканты-профессионалы, вышедшие из дворянской среды, как, например,

О. А. Козловский, вынуждены были официально именовать себя «любителями».

Однако и в этой обстановке музыка постепенно завоевывала свое место в культурной и общественной жизни. Ни антинародная политика царского двора, ни отсутствие профессиональных школ, ни бесправное положение русских музыкантов не могли приостановить естественный процесс роста музыкальной культуры. Успехи концертной и театральной жизни проявились уже в первых десятилетиях XIX века. Важными музыкальными центрами становятся университеты, пансионы, лицеи; музыка занимает свое место в жизни литературно-художественных кружков. Тяга к серьезной музыке постепенно захватывает все более широкие круги русского общества. Особенно активной становится музыкальная жизнь с начала 20-х годов, в эпоху роста национального самосознания и распространения передовой общественной мысли.

Заметно обогатилась в начале XIX столетия концертная жизнь. В 1802 году в Петербурге было основано Филармоническое общество. Открыв свой первый сезон исполнением оратории Гайдна «Сотворение мира», Филармоническое общество в дальнейшем включило в свои программы произведения Бетховена, Берлиоза и других зарубежных классиков. Историческим событием не только русской, но и общеевропейской музыкальной жизни явилось первое исполнение «Торжественной мессы» Бетховена, осуществленное силами Филармонического общества в 1824 году.

Среди хоровых музыкальных организаций наряду с Придворной капеллой большой известностью пользовался основанный еще в конце XVIII века частный хор графов Шереметевых, исполнявший хоровые произведения различных жанров.

Большие заслуги в развитии русской музыкальной культуры начала XIX века принадлежат крупным музыкантам, выходцам из среды крепостной интеллигенции Д. Н. Кашину и С. А. Дегтяреву.

Деятельность *Даниила Никитича Кашина* (1769—1841) — композитора, дирижера и пианиста — тесно связана с эпохой Отечественной войны. «Крепостной человек» помещика Г. И. Бибикова, получивший вольную только в 1799 году, Кашин в начале XIX века сумел занять ведущее положение в музыкальной жизни Москвы. Он был широко известен как организатор симфонических и хоровых концертов, автор военно-патриотических песен, издатель «Журнала отечественной музыки» и горячий пропагандист русской народной песни. Концерты Кашина в Москве при участии грандиозного состава оркестра и хора привлекали многолюдную аудиторию. Этими концертами Кашин дирижировал сам, а иногда выступал в качестве пианиста, исполняя свои сочинения.

Не менее значительна деятельность *Степана Аникиевича Дегтярева* (1766—1813) — крепостного музыканта графа Шереметева, дирижера шереметевского театра и хоровой капеллы. В своей оратории «Минин и Пожарский» (1811) он горячо откликнулся на общенародный патриотический подъем военных лет. Первое

исполнение этой оратории в Москве было восторженно принято публикой: композитора называли «русским Гайдном». Величественная, монументальная, исполненная высокого пафоса оратория Дегтярева действительно заслуживает серьезного внимания как одно из крупнейших произведений, исторически подготовивших первую русскую народно-героическую оперу — «Иван Сусанин» Глинки.

Наряду с хоровыми и симфоническими концертами большое место в музыкальной жизни XIX века занимает камерное и сполнительство. В камерных концертах, которые постоянно устраивались в то время в частных домах, дворянских «благородных собраниях» и учебных заведениях, участвуют русские и иностранные исполнители, профессионалы и дилетанты. К периоду 1800—1810-х годов относятся выступления пианистов Д. Н. Кашина и А. Д. Жилина, певицы Е. С. Сандуновой, скрипача Г. А. Рачинского. Одновременно выступают иностранные музыканты. Среди них — знаменитый ирландский пианист и композитор Дж. Фильд, создавший в России целую школу фортепианного исполнительства, его ученик Ш. Майер (учитель Глинки), скрипач П. Роде, виолончелист Б. Ромберг.

Еще более активной концертная жизнь становится в эпоху 20—30-х годов. Среди отечественных исполнителей блистает замечательный виолончелист Матвей Виельгорский, с успехом выступают пианисты И. И. Геништа, И. Ф. Ласковский, А. Л. Гурилев. Европейскую известность приобретает струнный квартет скрипача А. Ф. Львова в составе: А. Львов, В. Маурер, Г. Вильде и Матвей Виельгорский. В числе крупнейших исполнителей концертируют выдающиеся польские музыканты: скрипач К. Липиньский, пианистка и композитор М. Шимановская. Большое внимание привлекают концерты знаменитых французских скрипачей Ш. Берио и А. Вьетана, французского виолончелиста А. Серве, норвежского скрипача У. Булля, пианистов И. Гуммеля и С. Тальберга. В 1839 году начинает свою артистическую деятельность десятилетний «чудо-ребенок» — Антон Рубинштейн. А в 40-е годы к этим именам присоединяется блестящее созвездие новых имен: в Россию приезжают Ф. Лист, Г. Берлиоз, Роберт и Клара Шуман.

Разумеется, концерты знаменитых иностранных артистов в это время еще не могли быть доступными для широкой публики. Типичной формой организации концертной жизни были так называемые «благотворительные концерты», которые нередко устраивались по подписке и происходили в частных домах. И только в предреформенный период 40—50-х годов концертная жизнь приобрела более широкий размах. Особенной популярностью пользовались основанные в 1842 году «Университетские концерты» в Петербурге под управлением виолончелиста и дирижера Карла Шуберта (в 50-х годах этими концертами начал дирижировать вернувшийся из-за границы А. Рубинштейн). В программах концертов, посещавшихся представителями разночинной интеллигенции и студенчества, видное место занимали лучшие образцы сим-

фонической и камерной классики, произведения Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Вебера.

Известная ограниченность концертной жизни, вызванная особыми социальными условиями крепостнической России, в значительной мере возмещалась домашним бытовым музицированием. Огромная тяга к музыке, постепенно охватившая города, поместья и усадьбы старой России, составляет одну из важнейших сторон сложного исторического процесса становления национальной музыкальной культуры.

Музыка все более прочно входит в домашний быт широких слоев русского общества. Привычным явлением в домашнем обиходе становятся музыкальные инструменты: фортепиано, арфа, скрипка, гитара. Музыкальные собрания устраиваются не только в аристократических кругах, но и в среде мелкопоместного дворянства, чиновников и мещан. Собираясь по вечерам, любители музыки составляли небольшие ансамбли, играли и пели под аккомпанемент гитары или фортепиано. Основой репертуара по-прежнему была русская народная песня, разрабатываемая то в виде вариаций, то в виде сольных песен или дуэтов с сопровождением. В такой обстановке складывалась и развивалась вокальная лирика — самый распространенный, излюбленный жанр доглинkinской эпохи; в таких условиях созревала молодая камерная инструментальная музыка, культура камерного ансамбля, фортепианного и смычкового исполнительства. В процессе подготовки русской музыкальной классики эта стихия бытовой музыки служила питательной средой не только композиторского творчества, но и музыкально-критической мысли.

Широкое развитие в условиях русского быта первой половины XIX века, и особенно 20-х годов, приобретает кружковая литературно-художественная жизнь. В среде просвещенных любителей искусств, писателей, поэтов и драматургов возникают кружки различного типа, начиная от больших творческих объединений и кончая более интимными, домашними собраниями. В период подготовки восстания декабристов некоторые кружки выходили за рамки чисто литературных организаций и становились центрами общественно-политической мысли («Вольное общество любителей российской словесности», «Арзамас», «Зеленая лампа»).

Значительное место в художественных кружках 20—30-х годов наряду с литературно-философской проблематикой занимали музыкальные интересы. В развитии музыкальной жизни принимали участие многие выдающиеся писатели, мыслители и поэты: Грибоедов, Дельвиг, Веневитинов, Станкевич, Огарев. Большой интерес к музыке проявляли Пушкин и Лермонтов, Белинский и Герцен. Иногда литературные кружки приобретали «смешанный» характер, объединяя в своей среде представителей различных искусств. Здесь можно было слышать и новые произведения русских композиторов, и живой обмен мнениями по поводу концертов и оперных спектаклей.

Примером такого литературно-музыкального содружества могут служить вечера в доме поэта *А. А. Дельвига*, близкого друга Пушкина. На этих вечерах исполнял свои новые произведения Глинка, звучали романсы Алябьева, Верстовского, Мих. Вильгорского. Вместе с молодым Глинкой у Дельвига выступал *М. Л. Яковлев* — талантливый композитор и певец, лицейский товарищ Пушкина. Видным центром литературно-музыкальной жизни Петербурга в 30-х годах становится кружок *В. Ф. Одоевского*. Здесь постоянно бывали Глинка и Даргомыжский. В Москве в период 20-х годов музыкальные собрания постоянно устраивались в доме *А. С. Грибоедова* на Новинском бульваре; сам превосходный пианист

и композитор, Грибоедов постоянно собирал у себя друзей-музыкантов. Под аккомпанемент Грибоедова распевал свои баллады Вертовский; Алябьев импровизировал за фортепиано.

Значительную роль в культурно-художественной жизни Москвы 30-х годов сыграл кружок выдающегося литературного деятеля *Н. В. Станкевича*. Принимая большое участие в домашнем музицировании в среде русской интеллигенции, Станкевич пропагандировал творчество Моцарта, Бетховена и особенно Шуберта, тогда еще малоизвестного в России. Близкими, дружескими отношениями со Станкевичем были связаны горячо любившие музыку Белинский и молодой Тургенев.

Иной, более официальный характер носили музыкальные собрания в аристократических, придворных кругах. Таким был, в первую очередь, известный в истории салон просвещенного любителя музыки графа *Мих. Ю. Виельгорского* (брата Матвея Виельгорского). В доме Виельгорского, в роскошно обставленном концертном зале выступали лучшие русские артисты и приезжие знаменитости (в том числе Ференц Лист и Полина Виардо). Салон этот имел значение привилегированного концертного зала, и только выступая на вечерах у Виельгорского, иностранные артисты могли рассчитывать на успех у широкой аудитории в открытых концертах. Серьезный знаток музыки и композитор-любитель, *Мих. Виельгорский* поддерживал связи с крупнейшими музыкантами Европы. «Дом графов Виельгорских в Санкт-Петербурге — это маленькое министерство изящных искусств...» — писал Берлиоз, посетивший в 1847 году русскую столицу<sup>7</sup>.

С большим успехом проходили музыкальные вечера в Москве в доме княгини *З. А. Волконской*. Литературные чтения, в которых участвовали Пушкин, Грибоедов, Мицкевич, Вяземский, чередовались с концертами и оперными любительскими спектаклями. Неизменное участие в этих музыкальных развлечениях принимал известный композитор *И. И. Геништа*. Постоянно выступала в концертах сама хозяйка дома — талантливая певица, «царица муз и красоты» (*А. С. Пушкин*).

К началу 30-х годов музыкальные собрания возникают не только в дворянской, аристократической среде, но и в кругах разночинной интеллигенции. Значительный интерес для русских любителей музыки представляли домашние вечера у композитора *И. А. Рупина*, известного собирателя народных песен. В его доме охотно бывали поэты и литераторы (среди них Пушкин, Дельвиг, Туманский), чтобы «послушать песельников» — народных певцов и гитаристов. На этих вечерах обычно выступал сам Рупин, исполнявший под аккомпанемент гитары русские песни. Большими любителями музыки, и особенно народной песни, были крупнейшие актеры московской сцены *П. С. Мочалов* и *М. С. Шепкин*, поэт-актер *Н. Г. Цыганов*. К этому кружку были особенно близки композиторы *Варламов* и *Верстовский*; в сотрудничестве с Цыгановым написаны многие песни Варламова.

Пушкинская эпоха ознаменовалась заметным ростом музыкальной критики. В печати, на страницах журналов и альманахов обсуждались вопросы национального стиля, развития русской композиторской школы, собирания и изучения народных песен. Ярко проявляется стремление понять, осознать эстетику музыкального искусства, его законы, роль и значение в общественной жизни. Большое внимание критиков вызывает вопрос о создании серьезной, подлинно национальной русской оперы, которой страстно жаждало передовое русское общество накануне сценического рождения «Ивана Сусанина».

Сильное влияние на молодое, растущее русское музыковедение оказывала литературная критика. Критические суждения Пушкина, Гоголя и в особенности Белинского служили высоким образцом для всех выдающихся представителей музыкальной науки. Нередко русские писатели в своих высказываниях о музыке сами

<sup>7</sup> Берлиоз Г. Мемуары. М., 1961, с. 648.

являлись выразителями передовых музыкально-эстетических принципов и направляли музыкальную критику по верному пути.

В 20—30-е годы начинают свою деятельность музыкальные критики В. Ф. Одоевский, А. Д. Улыбышев, В. П. Боткин, Я. М. Неверов, Н. А. Мельгунов, Д. Ю. Струйский и другие. В критических статьях они затрагивали важные, актуальные вопросы музыкального творчества, особенно проблемы национальной характерности, народности и соотношения различных национальных композиторских школ. Мельгунову и Неверову принадлежит заслуга исследования и популяризации творчества Глинки.

Отстаивая национальную самобытность русской композиторской школы, передовые русские критики в то же время уделяли большое внимание проблемам классического наследия мировой музыки. Последекабристские годы были временем, когда в наиболее просвещенных кругах русского общества с особой силой вспыхнула жажда познания нового, стремление приобщиться к высоким ценностям мирового искусства. Началось увлечение творчеством Бетховена (к числу горячих «бетховенианцев» принадлежали Станкевич, Бакунин, Веневитинов, Одоевский, Белинский, Герцен, Огарев), а затем Шуберта и Вебера.

В тот же период достигло своего апогея русское «моцартианство». В обширной «Новой биографии Моцарта», изданной в 1843 году, автор этой книги — Александр Дмитриевич Улыбышев, чуткий и образованный музыкант, создал первый в России серьезный, развернутый труд о Моцарте. Особенно высоко он оценивал позднюю оперу Моцарта «Дон-Жуан», в которой справедливо усматривал непревзойденное мастерство психологической характеристики, глубокую правду чувств. Однако работа Улыбышева, при всей ее содержательности, страдала односторонностью общей концепции: творчество Моцарта критик считал абсолютной вершиной развития мировой музыки, положившей предел дальнейшему прогрессу в музыкальном искусстве.

Среди музыкальных критиков, выдвинувшихся в последекабристский период, первое место принадлежит *Владимиру Федоровичу Одоевскому* (1804—1869) — основоположнику научного музыкознания в России. Один из самых просвещенных людей своего времени, друг Глинки, Пушкина и Белинского, Одоевский первым осознал воспитательные задачи музыкальной критики. В своих трудах он утверждал важнейшие эстетические принципы народности, идейной глубины и содержательности музыкального искусства, получившие широкое развитие в классическом русском музыкознании второй половины XIX века.

Одоевский воспитывался и рос в атмосфере влияния идей декабризма (его двоюродным братом был известный поэт-декабрист А. И. Одоевский). Получив образование в Московском университетском пансионе, В. Ф. Одоевский с юных лет начал принимать большое участие в литературно-художественной жизни Москвы. Вместе с Кюхельбекером он основывает в 1824 году литературно-художественный журнал «Мнемозина» и в это же время сближается с Грибоедовым. После разгрома восстания декабристов Одоевский в 1826 году поселяется в Петербурге, где его дом вскоре становится видным центром культурной жизни русской столицы. Общение с Пушкиным, Белинским и Гоголем укрепило передовые эстетические воззрения молодого критика. Решающее значение имела для него дружба с Глинкой. Частое общение и беседы с великим композитором воспитали в нем замечательного ученого и мысли-

теля, сумевшего теоретически обосновать и развить в музыкальной науке реалистические принципы глинкинской школы.

В центре его интересов стояла музыка. С юных лет Одоевский был горячим поклонником Баха, Моцарта, Бетховена, страстно пропагандировал серьезное классическое искусство. Обладая незаурядным литературным талантом, Одоевский ставил широкие проблемы музыкальной эстетики не только в критических статьях, но и в литературных новеллах, рассказах и повестях. В ранних новеллах «Последний квартет Бетховена» (1831; отмечена похвальным отзывом Пушкина) и «Себастьян Бах» (1835) он выдвигал идею глубокого, подлинно новаторского искусства, несущего с собой лучшие помыслы и стремления человечества.

Расцвет деятельности Одоевского наступил вместе с расцветом творчества Глинки. Постановка «Ивана Сусанина» в 1836 году дала сильнейший толчок развитию музыкально-критической мысли в России. В статьях Одоевского, посвященных «Сусанину» и «Руслану», окончательно сформировалась, созрела центральная проблема классической русской критики — проблема народности. Одоевскому первому принадлежит заслуга исторически прозорливой и верной оценки Глинки как композитора, «открывшего новый период» в мировом искусстве. «С оперою Глинки является то, чего давно ищут и не находят в Европе, — новая стихия в искусстве, и начинается в его истории новый период: период русской музыки. Такой подвиг, скажем, положи руку на сердце, есть дело не только таланта, но гения!»<sup>8</sup> — писал даровитый критик в своей известной статье «Письмо к любителю музыки об опере г. Глинки: „Иван Сусанин“». Творческие завоевания Глинки Одоевский правильно связывал с передовым пониманием народности как цельного и глубокого выражения народного характера. Величайшей заслугой композитора он считал свободное, творческое использование типичных элементов народной песенности в симфоническом и драматическом плане. «...Композитор глубоко проник в характер русской мелодии! — писал он о Глинке. — Богатый своим талантом, он доказал блистательным опытом, что русская мелодия, естественно то заунывная, то веселая, то удаляя, может быть возвышена до трагического стиля»<sup>9</sup>.

Рассматривая вторую оперу Глинки и сравнивая ее с «Иваном Сусаниным», Одоевский правильно оценил «Руслана» как новую «отрасль того же направления», как новый сказочный жанр русской классической оперы, созданный на той же народной основе.

Труды Одоевского, посвященные Глинке, оказали большое и плодотворное влияние на дальнейшее развитие музыкальной науки. Горячий поборник глинкинской школы, он заложил фундамент русской научной глинкианы, которая к концу XIX века превратилась в самостоятельную область исследования. В последние годы

---

<sup>8</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 119.

<sup>9</sup> Там же.



жизни Одоевский особенно глубоко интересовался вопросами музыкальной фольклористики, проблемой интонационного, ладового, ритмического развития русской народной песни. С таким же вниманием относился он к изучению древнего знаменного распева. Посвятив много лет исследованию древнерусского певческого искусства и знаменной нотации, он стремился и в этой области проследить глубокие корни национального музыкального стиля.

Разумеется, его эстетические воззрения, сложившиеся в трудный период становления музыкальной науки, не лишены были известных крайностей и преувеличений. Так, отстаивая самобытность старинных русских народных напевов, которые он стремился изучать во всей их первоизданной чистоте, «как они слышатся в голосе и слухе народа», Одоевский явно принижал значение городской песенно-романсовой культуры. В популярных песнях-романсах городского быта (например, Варламова) он усматривал «искажение» народных традиций, не замечая в них типичных, оригинальных (но при этом специфически выраженных) черт национального своеобразия.

Однако, несмотря на это, деятельность Одоевского в действительности отличалась редкой целеустремленностью и прогрессивной направленностью. Руководящей идеей всей творческой жизни критика был глубокий и неподкупный, действенный патриотизм, порожденный идейным подъемом декабристских лет. Именно эта искренняя «любовь к отечеству», провозглашенная в свое время Рылеевым, и заставляла талантливого критика чутко улавливать, поддерживать, пропагандировать все то новое, что возникало на пути русской классической музыки в период ее формирования и роста.

Поддерживая молодые, растущие силы русской музыки, Одоевский принимал живое участие в музыкально-общественной жизни России. С его именем связаны такие крупные события, как организация Русского музыкального общества, создание Петербургской и Московской консерваторий. Успехи русской музыки для него были важным признаком роста всей национальной культуры, а музыкальное искусство воспринималось им прежде всего как выражение народного сознания. В своей речи на открытии Московской консерватории 1 сентября 1866 года Одоевский призывал молодых музыкантов изучать народную музыку, «определять те внутренние законы, коими движется наше народное пение» и на этой основе содействовать «преуспеянию русской музыки как искусства и как науки»<sup>10</sup>.

Эти взгляды Одоевского дали сильнейший толчок развитию музыковедческой мысли. В сфере влияния его идей, принципов формировалась деятельность крупнейших критиков второй половины века — Серова, Стасова, Лароша.

---

<sup>10</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, с. 307.

## РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

### Музыкальный театр

Начало XIX века — эпоха больших, решающих сдвигов в истории русского театра. В годы Отечественной войны и декабризма театр не только сохраняет важное просветительское значение, приобретенное им в последней трети XVIII столетия, но и значительно расширяет свое влияние на русское общество. Он привлекает все более широкие круги зрителей, становится предметом жарких споров и литературных дискуссий, зеркалом общественной жизни, в той или иной мере отражающим самые актуальные темы и запросы современности.

Яркое выражение в русском театре 1800—1810-х годов находит героико-патриотическая тенденция, характерная для всего русского искусства этой поры. Годы Отечественной войны с новой силой пробудили интерес публики к славному прошлому русского народа. На сцене с огромным успехом идут трагедии на сюжеты из русской истории, живо затрагивающие патриотические чувства зрителей: «Дмитрий Донской» В. А. Озерова, «Пожарский» М. В. Крюковского, «Князь Михаил Черниговский» С. Н. Глинки. Трагедия Озерова «Дмитрий Донской», поставленная в 1807 году, вызвала бурю восторга. Эти трагедии, пока еще прочно связанные с традициями классицизма, несли в себе черты сближения с русской действительностью, событиями героических лет.

Решающее, реформаторское значение для русского театра и драматургии имела пушкинская теория драматического реализма, разработанная в критических статьях поэта и творчески воплощенная им в исторической трагедии «Борис Годунов» (1825). Показывая взаимную обусловленность человеческих и народных судеб, Пушкин подчеркнул свое понимание трагедии как общенародной драмы («драма родилась на площади»). Его требование «истины страстей, правдоподобия чувствований в предполагаемых обстоятельствах» явилось гениальным обоснованием реалистического метода русской классической драматургии.

Но театральная жизнь первой половины XIX века была насыщена острыми противоречиями, наглядно отражающими трудность борьбы за подлинно народное, передовое искусство. В театральном репертуаре 10—20-х годов было немало пустых, поверхностных, подражательных пьес, усердно посещаемых великосветскими театрами. Сцену наводняли французские водевили, дивертисменты, слезливые мелодрамы и поучительные мещанские «комедии нравов»; угасали традиции народно-бытовой оперы, весьма заметно сократился отечественный оперный репертуар. А позднее, в период николаевской реакции 30—40-х годов, все большее место в репертуаре стало отводиться пьесам официально-монархического содержания. С этими отрицательными тенден-

циями русского театра активно боролись виднейшие русские писатели, критики, передовые общественные деятели.

В начале XIX века развитие оперного театра характеризуется непрерывными исканиями, известной пестротой и неустойчивостью жанров и форм. И только в середине 30-х годов Глинке удалось решить важнейшую задачу создания русской классической оперы.

Пути русской оперы до Глинки неразрывно связаны с общим развитием театральной жизни. Для того чтобы ясно представить себе процесс формирования русской классической оперы, необходимо помнить, что оперный театр в первой трети XIX века находился в прямой зависимости от драматического. Во всех операх по-прежнему разговорные диалоги чередовались с музыкальными номерами, ведущие оперные партии обычно исполнялись «поющими» драматическими артистами; оперные и драматические спектакли, несмотря на постепенную дифференциацию оперных и драматических трупп, ставились на сцене одного и того же театра. Драматические жанры оказывали большое влияние на оперу и находили непосредственное отражение в ее сюжетах, тематике, образах и сценическом оформлении.

Но в целом эта теснейшая связь с драматическим театром имела и свои положительные стороны: вместе с развитием драматического искусства выдвинулись новые задачи и в области оперного исполнительства; перед театром возникла необходимость дифференциации артистических сил.

Первая четверть XIX века в истории русского театра ознаменована формированием исполнительских школ в опере, драме, балете. В Петербурге в начале века выдвигается плеяда даровитых артистов драмы: знаменитая трагическая актриса Е. С. Семенова, трагические актеры А. С. Яковлев и Я. Е. Шушерин. В Москве в 1817 году дебютирует великий трагик П. С. Мочалов, в 20-х годах начинает свою деятельность основоположник русского сценического реализма М. С. Щепкин.

Тот же процесс происходит и в русской опере. Начиная с 1803 года формируется постоянная оперная труппа в Петербурге. На сцене Большого театра выступают талантливые оперные артисты: тенора В. М. Самойлов и Г. Ф. Климовский, сопрано С. В. Самойлова (Черникова) и Н. С. Семенова, бас П. В. Злов; после 1812 года в Петербург переходит крупнейшая артистка московской сцены Е. С. Сандунова. Все они исполняют ведущие партии русского и иностранного репертуара. Глинка, часто посещавший оперу в Петербурге, называет их «певцами весьма примечательными».

В 30-х годах петербургская оперная труппа пополнилась двумя замечательными артистами, которых можно в полном смысле слова назвать родоначальниками русской классической школы оперного исполнительства. Это были Осип Афанасьевич Петров, бас (1806—1878) и его жена Анна Яковлевна Петрова-Воробьева, контральто (1816—1901). Первые исполнители партии Сусанина и Вани в опере Глинки, Петровы утвердили на русской сцене традиции оперного реализма.

История русского оперного театра начала XIX века тесно связана с деятельностью дирижера и композитора *Катерино Альбертовича Кавоса* (1775—1840). Широко образованный музыкант и энергичный музыкальный деятель, Кавос сыграл важную роль в организации русской оперной труппы и воспитания артистов. Под его руководством получили образование почти все выдающиеся оперные артисты того времени, включая Петрову-Воробьеву. Итальянец по происхождению, уроженец Венеции, он рано переселился в Россию и около сорока лет стоял во главе оперной труппы в Петербурге.

В начале XIX века формируются традиции русской хореографической школы, стяжавшей мировую славу русскому балету. В это время развертывается деятельность замечательных мастеров танца Е. И. Колосовой, А. И. Истоминой, М. И. Даниловой, А. С. Новицкой, Е. А. Телешовой, А. П. Глушковского. Последний был даровитым балетным постановщиком; ему принадлежит заслуга первого воплощения на сцене поэмы Пушкина «Руслан и Людмила». Значительную роль в развитии балетного искусства в 1800-х годах сыграл известный балетмейстер И. И. Вальберх. Новаторские тенденции его искусства заключались в стремлении к драматизму, обогащению мимических сцен, психологической выразительности танца.

Но подлинный расцвет русского балета наступил вместе с деятельностью преемника Вальберха — гениального французского балетмейстера *Шарля Дидло* (1767—1837). С именем Дидло связана блестящая романтическая эпоха мировой хореографии. Последователь знаменитого Новерра, он сумел подчинить балет передовым эстетическим требованиям своего времени, внести в него дух истинной поэзии. В своих постановках он стремился достичь драматургического единства всех элементов балетного спектакля, что стало основным принципом классической хореографии XIX века. Современники высоко оценивали возвышенно-романтический стиль балетов французского мастера. Пушкин писал о них: «Балеты г. Дидло исполнены живости воображения и прелести необыкновенной. Один из наших романтических писателей находил в них гораздо более поэзии, нежели во всей французской литературе»<sup>1</sup>.

Наряду с тремя основными жанрами — драмой, оперой и балетом — видное место в русском театральном репертуаре занимали так называемые «смешанные жанры», объединяющие различные виды сценического искусства. Эпоха романтизма усилила интерес к такого рода синтетическим спектаклям: большой популярностью пользовались различного типа мелодрамы, живые картины и пантомимы с музыкальным сопровождением, интермедии, водевили, дивертисменты с пением и танцами.

Наиболее существенную роль в развитии музыкального театра

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1964, с. 192.

сыграли два жанра, противоположные по тематике: «трагедии на музыке» и водевиль.

«Трагедия на музыке» (или трагедия с музыкальным сопровождением) явилась важной подготовительной ступенью к созданию большой оперы героико-трагического плана. Именно в музыке к трагедиям русских драматургов — Катенина, Озерова и других — получали воплощение те высокие этические и философские темы, которых, естественно, не могла коснуться опера того времени, ограниченная рамками бытовых комедийных сюжетов. В общих принципах музыкальной драматургии такие «омузыкаленные» трагедии продолжили уже сложившуюся традицию трагической мелодрамы конца XVIII века, в частности линию мелодрамы Фомина «Орфей». Как и в «Орфее», оркестровая музыка в трагедии служила средством воплощения основных драматических коллизий; как и у Фомина, она обладала ярко выраженной симфоничностью: основное внимание уделялось увертюре и антрактам.

Законченное выражение этот жанр театральной музыки получил в творчестве *О. А. Козловского*. В «музыкальных трагедиях» даровитого мастера, созданных в поздний период творческой жизни, выразились самые сильные, характерные стороны его таланта: суровый и мужественный пафос, возвышенный строй чувств, классическая стройность и собранность формы. Крупный симфонист, большой мастер оркестровки, Козловский сумел передать в музыке величавые образы русских героических трагедий. Его музыка к трагедиям Озерова («Эдип в Афинах», 1804; «Фингал», 1805), Шаховского («Дебора», 1810), Грузинцева («Царь Эдип», 1811) и Катенина («Эсфирь», 1816) пользовалась заслуженным успехом.

К лучшим созданиям Козловского принадлежит музыка к трагедии *В. А. Озерова* «Фингал» (1805). Сюжет пьесы взят из кельтско-шотландского «оссиановского» эпоса, широко популярного в европейской литературе эпохи раннего романтизма<sup>2</sup>. Ее образы и настроения оказались созвучными русской действительности этой поры. Характеры героев трагедии — смелого, прямодушного Фингала и его прекрасной возлюбленной — воплотили в себе лучшие черты русских людей начала XIX столетия, и трагедия Озерова воспринималась зрителями как отклик на события современности.

В «Фингале» композитор выступил как равноправный сотрудник поэта. Трагедия Озерова насыщена музыкой. Козловский написал к ней суровую трагическую увертюру, в которой слышатся

---

<sup>2</sup> Сюжет трагедии Озерова: Моина, дочь локлинского царя Старна, любит доблестного Фингала, царя Морвены. Притворно соглашаясь на брак дочери с Фингалом, Старн замышляет коварный план мести: когда-то в честном бою Фингал убил его сына Тоскара. Заманив Фингала в лес, где жених Моины по требованию Старна должен совершить тризну на могиле убитого Тоскара, царь призывает к возмездию. Воины Старна нападают на Фингала, но ему удается отразить нападение. Старн в ярости хочет заколоть своего врага кинжалом. Моина, заметив намерение отца, бросается на помощь к возлюбленному и падает, сраженная рукой Старна.

оттупки битвы, колоритно инструментованные антракты, воинственную песнь барда (мелодекламация с хором), величественные хоры жрецов, сцену жертвоприношения и сцену битвы. Трагедия была блестяще исполнена лучшими артистами петербургской сцены. Успех музыки Козловского был так велик, что нередко трагедию «Фингал» называли «оперой». Большой эффект производили живописная, яркая оркестровка. Широко пользуясь тембровыми контрастами, применяя выразительные соло инструментов (арфа, валторна, кларнет), Козловский сумел придать музыке тот романтический колорит, которого требовала поэтическая «оссиановская» трагедия Озерава.

Особое значение в театральном репертуаре приобрел жанр водевиля — легкой комедии с пением и танцами. По типу композиции этот жанр был неразрывно связан с комической оперой XVIII века; в основе его лежал все тот же принцип чередования разговорного диалога и музыкальных номеров. Родина водевиля — Франция. На русской сцене история водевиля ведет свое начало с 1810-х годов, хотя отдельные элементы этого жанра (например, заключительные куплеты с припевом хора, исполняемые попеременно всеми действующими лицами в конце пьесы) входили в русскую комическую оперу еще в конце XVIII века. Родоначальником водевиля в русской литературе по праву считается известный драматург и театральный деятель А. А. Шаховской. Его многочисленные водевили, оригинальные, переводные и переделанные «на русские нравы», отличаются большим разнообразием тем и сюжетов. Сотрудником Шаховского в этом жанре был Кавос, который обычно ограничивал свою задачу подбором и аранжировкой народных песен из бытового репертуара. К такому типу «песенного водевиля» относится, например, популярный водевиль Шаховского и Кавоса «Казак-стихотворец» (1812), построенный в основном на материале украинских народных мелодий.

В период 20-х годов, в эпоху Пушкина и Грибоедова, водевиль сделался излюбленным жанром в русском театре. Его популярности немало способствовали жесткие цензурные условия последних лет александровского царствования, когда всякого рода «увеселительные спектакли» усиленно поощрялись правительством в целях отвлечения публики от более серьезных и актуальных проблем.

Однако успех водевиля вовсе не объясняется только его наивной развлекательностью. Наряду с пустыми и бессодержательными пьесами «дивертисментного» типа, которыми увеселяла себя петербургская аристократическая молодежь, на русской сцене появлялись талантливые, оригинальные произведения, продолжающие сатирическую линию русской комедии. Под видом «невинного развлечения» в водевиле нередко затрагивались важные темы современности и осуждались общественные пороки. Присущие водевилю черты остроты сатиры и злободневности способствовали укреплению реализма в русском театре. Известно, что сочинение водевилей было своеобразной «литературной школой» для моло-

дого Грибоедова, который в этом жанре вырабатывал свое мастерство острой и меткой комедийной характеристики.

Значительно обогатилась в 20-х годах и музыка водевиля. Наряду с традиционными простыми куплетами сюда проникают и небольшие вокальные ансамбли, и оркестровые номера. Почти обязательной становится увертюра. Подобную «усложненную» трактовку музыка водевиля приобретает в творчестве выдающихся композиторов пушкинской эпохи — Алябьева и Верстовского. Сочиняя изящную, остроумную музыку к пьесам Грибоедова, Хмельницкого, Писарева, Ленского и других авторов, они стремились, по существу, приблизить водевиль к обычному типу бытовых комических опер, и не случайно в творчестве Верстовского этот жанр получил характерное наименование «оперы-водевиля». Традиция водевиля оставила заметный след и в русской классической музыке: живые, бойкие водевильные куплеты послужили основой для создания новаторского жанра сатирической песни, особенно ярко проявившей себя в период 50—60-х годов в творчестве Даргомыжского.

Русская опера в первом десятилетии XIX века обогатилась новыми темами и сюжетами: возникли жанры оперы сказочной, легендарной, историко-бытовой. Формирование их совершалось в процессе долгих исканий и шло извилистым, сложным путем.

В первые годы XIX столетия на русской сцене по-прежнему преобладает старая традиция бытовой комической оперы. К этому типу относятся, например, популярные оперы А. Н. Титова «Ям» (1805), «Посиделки» (1808), «Девишник, или Филаткина свадьба» (1809) и некоторые оперы-дивертисменты С. И. Давыдова, Д. Н. Кашина и К. А. Кавоса. Сюжетной основой этих спектаклей служили народно-бытовые сцены, народные обычаи и обряды, а музыкальный материал заимствовался из бытового песенного репертуара. Следует отметить, что в этих операх выразилось заметное снижение бытового жанра, завоеванного русскими композиторами в предшествующем столетии.

В начале нового века бытовой реализм «фонвизинского» периода начинает уступать место новым тенденциям русского искусства: в связи с патриотическим движением военных лет пробуждается интерес к русской истории, былинному эпосу, народной сказке. Большую роль в этом отношении сыграли такие важные события культурно-художественной жизни, как первая публикация «Слова о полку Игореве» (1800) или первое издание «Древних российских стихотворений» Кириши Данилова (1804). Выходят труды по истории народного творчества. Особый интерес в литературной среде вызывают былины, обрядовые песни, обычаи и нравы седой старины. Старинные летописи, сказания становятся источником вдохновения для поэтов и драматургов. Та же тематика проникает и в оперу.

Первоначально новые темы — исторические, эпические и сказочные — формируются еще в рамках традиционного бытового жанра. Действие переносится в далекое прошлое, на сцене оживают

старинные народные обычаи, нравы и быт Древней Руси. В музыкальном же отношении спектакль сохраняет привычный облик народно-песенной оперы с разговорными диалогами и несложной сюжетной интригой.

Такой была первая опера историко-бытового жанра — «Старинные святки» Ф. К. Блимы. Постановка «Старинных святок» в 1800 году в Москве вызвала у публики горячий отклик. Зрителям нравился самобытный, народно-русский стиль постановки, старинные боярские костюмы, красочные русские пляски. Сверстницами «Старинных святок» явились аналогичные историко-бытовые оперы композитора Д. Н. Кашина «Наталья, боярская дочь» (1800, по повести Н. М. Карамзина) и «Ольга Прекрасная» (1809) на сюжет из времен Киевской Руси. К тому же периоду относится пролог Кашина «Боян — песнопевец древних славян» (1809) — один из первых опытов музыкального воплощения былинно-эпической темы. Несколькими позже картины Киевской Руси нашли отражение в патриотической опере А. Н. Титова «Мужество Киевлянина, или Вот каковы русские» (1817). Образы былинного эпоса в преддекабристский период все больше привлекают и композиторов, и драматургов. Напомним, что именно в эти годы и в этой атмосфере сложился замысел юношеской поэмы Пушкина «Руслан и Людмила».

Большое значение на русской сцене приобретает жанр оперы-сказки. Внимание к сказочной тематике, проявившееся в конце XVIII века в творчестве писателей-просветителей, теперь еще более усилилось и приобрело новое выражение. Эпоха раннего романтизма принесла с собой новую трактовку народной сказки как отражения таинственного, непознаваемого волшебного мира, далекого от повседневной действительности. В оперном театре эти новые, романтические веяния проявились в жанре так называемых «волшебных», феерических опер. Народная сказка являлась перед зрителем в пышном декоративном наряде. Сюжетом «волшебной оперы» служили чаще всего чудесные приключения героев в таинственном, заколдованном царстве; вокруг них шла борьба добра и зла, светлых и темных сил природы. С помощью покровителей — добрых волшебников — отважный герой благополучно выдерживал все испытания и выходил победителем из трудной борьбы. Оперу увенчивал торжественный апофеоз.

В сценическом оформлении «волшебных опер» преобладали яркие постановочные эффекты. Внезапные превращения, «чистые» смены декораций, причудливые эффекты освещения восхищали и поражали публику. Бури и грозы, картины мирной природы, волшебные полеты и фантастические танцы сменялись в пестром чередовании. Как и в романтическом балете, декоративные приемы не были внешним наслоением, а составляли важную композиционную основу спектакля. На рубеже XVIII—XIX веков они своеобразно проявлялись в немецком и австрийском зингшпиле, в комической французской опере типа опер Гретри («Земира и Азор», «Рауль Синяя Борода» и другие) и, наконец, в первых образцах русских сказочных опер.

В России опера-сказка была в полном смысле слова детищем XIX столетия. Она появилась в самом начале 1800-х годов и с тех пор прошла огромный путь развития, вплоть до глинканского «Руслана» и опер Римского-Корсакова. Первые образцы сказочных опер не отличались особой оригинальностью. Однако они уже дале-



ки от тех тяжеловесных и пышных сказочных аллегорий, которые ставились в XVIII веке при дворе Екатерины II. Это были красочные и увлекательные представления, основанные на сказочных народных сюжетах и рассчитанные на самую широкую аудиторию. Характерные «авантюрные» сюжетные мотивы сближают их с популярными народными повестями о храбром Бове-королевиче или могучем витязе Еруслане. Такой характер носила первая русская «волшебная опера» с музыкой С. И. Давыдова — «Русалка».

Источником этой оперы (в четырех частях) послужил зингспиль австрийского композитора Ф. Кауэра на либретто К. Ф. Генслера «Дунайская русалка» («Das Donauweibchen», 1785). Простая и мелодичная музыка Кауэра, в какой-то мере отмеченная влиянием моцартовского стиля, имела в свое время большой успех и не прошла мимо внимания русских музыкантов. На русской сцене либретто «Дунайской русалки» подверглось коренной переработке: автор нового текста Н. С. Краснопольский переделал оперу «на русские нравы», перенес действие с Дуная на Днепр и дал своим героям имена мифических древнеславянских князей. Либреттист широко развил центральную роль Русалки, требующую от исполнительницы большого искусства перевоплощения. Своеобразную трактовку получил комический персонаж — княжеский слуга Тарабар. Фигура этого «комического слуги», весельчака и балагура, так же как и его имя (Тарабар, Тороп, Тароп), стала традиционной в русском оперном театре начала XIX века и сохранилась вплоть до опер Верстовского.

Дополнительные номера к первой части «Русалки» были написаны С. И. Давыдовым. Особенно полюбилась слушателям центральная ария героини оперы Лесты: «Вы нам верность никогда не хотите сохранить» на тему украинской песни «Їхав козак за Дунай».

Успех первой постановки «Русалки» (премьера состоялась в петербургском Большом театре 26 октября 1803 года) побудил либреттиста переделать также и вторую часть оперы, которая появилась на сцене в следующем, 1804 году, с дополнительными номерами К. А. Кавоса. За нею последовали третья и четвертая части оперы (1805, 1807), последняя из них — на самостоятельный русский текст. Автором либретто третьей части был тот же Н. С. Краснопольский, четвертой — А. А. Шаховской. Музыка последних двух частей «Русалки» целиком принадлежит С. И. Давыдову<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Сюжет «Русалки», заимствованный из народных славянских сказаний, несмотря на его поверхностную трактовку, имеет несомненные черты сходства с одноименной драмой Пушкина.

Действие происходит в стародавние времена. Видостан, князь полоцкий, полюбил прекрасную русалку Лесту, явившуюся ему в облике крестьянской девушки, но вскоре покинул ее, забыв свои клятвы верности. Прошло пять лет. Князь женится на княжне Милославе. Но воспоминание о прежней любви не покидает его. Леста тоже не может забыть князя. Оставив подводное царство, она выходит на берег и всюду преследует неверного возлюбленного, являясь ему то в виде цыганки, то в виде крестьянки, то в виде старухи-волшебницы. Немалую роль в песне

«Русалка» составила, таким образом, своеобразную оперную тетралогию в русском театре, надолго удержавшуюся в репертуаре. Такой популярностью у зрителей не пользовалась ни одна русская опера того времени, за исключением «Мельника — колдуна, обманщика и свата». Слава оперы не померкла и в 20—30-х годах. По-видимому, именно в это время отдельные номера из «Русалки» распространились по всей России, а знаменитая ария Лесты «Приди в чертог ты мой золотой», судя по известным строкам из «Евгения Онегина»<sup>4</sup>, сделалось одним из любимых романсов в русском быту.

Однако не только занимательностью сюжета и пышными декорациями «Русалка» привлекала демократических зрителей. Главной причиной успеха, как и в «Мельнике», была доходчивая и мелодичная музыка. Народно-песенный стиль оперы Давыдова хорошо отвечал характеру простодушной славянской сказки.

Деятельность *Степана Ивановича Давыдова* (1777—1825), одного из самых выдающихся русских музыкантов эпохи Отечественной войны, оставила заметный след в истории музыкального театра. Не только в «Русалке», но и в других сочинениях он выступил как талантливый выразитель народно-национальных тенденций русского искусства.

Уроженец Украины, Давыдов получил образование в Придворной певческой капелле в Петербурге, а затем некоторое время занимался под руководством Д. Сартти. В 1800—1810 годах работал в петербургском Большом театре как капельмейстер и педагог театральной школы, а в 1814 году переехал в Москву, где занимал ту же должность в московском театре. В числе произведений Давыдова — три части оперной тетралогии «Русалка», два балета («Увенчанная благодать» и «Жертвоприношение благодарности»), несколько дивертисментов (в их числе «Семики, или Гулянье в Марьиной роще»), музыка к трагедиям Державина, Озерова, Грουνдцева и ряд хоровых сочинений а *sappella*.

Своими операми и дивертисментами, с их яркой жанровой окраской и широким развитием народно-песенных тем, Давыдов заметно обогатил репертуар русского театра.

Лучшие стороны дарования Давыдова проявились в третьей части оперной тетралогии «Русалка», являющейся по существу совершенно самостоятельной оперой с новым названием: «Леста, днепровская русалка» (1805). В этом произведении Давыдов сумел окончательно отойти от венского первоисточника и создать свой вариант русской оперы-сказки.

По примеру композиторов XVIII века Давыдов обильно использовал в опере народные темы. Но трактовка этого материала уже иная. Народную песню композитор развивает в форме больших арий и ансамблей, отмеченных чертами вокальной виртуозности.

---

игрует также резвая русалочка Лида — дочь князя и Лесты. Вместе с матерью она увлекает князя на дно Днепра. Последняя часть оперной тетралогии заканчивается традиционной «счастливой» развязкой: после долгих приключений Леста наконец расстается с князем и примиряет его с покинутой женой.

<sup>4</sup> Пушкин А. С. Евгений Онегин, глава вторая. — Полн. собр. соч., т. 5, с. 41.

Таковы арии главных героев оперы — Лесты и Видостана, а также дуэты и терцеты.

Центральное место в опере занимает большая ария Видостана, по сценической ситуации сходная с арией Князя у Даргомыжского. Рано утром, при первых лучах восходящего солнца приходит Видостан на берег Днепра, где «прежде видел прекрасную Лесту». Широкая, протяжная тема арии (заимствованная из популярной народной песни «Взвейся выше, понесися, сизокрылый голубок») излагается сначала английским рожком, а затем звучит в вокальной партии:

110 [Adagio] II действие

О ме-ста, ме-ста при-  
-ят-ны, к вам в пе-  
-ча-ли при-хо-жу:

*p* *sf* *p*

The musical score consists of three systems. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The tempo is marked [Adagio] and the scene is Act II. The lyrics are in Russian. The piano accompaniment features a prominent, rhythmic bass line. Dynamics include piano (*p*) and sforzando (*sf*).

Вторая часть арии, быстрая, возбужденная, служит контрастом к sentimentalno-лирическому Adagio.

Наряду с ариями возвышенно-патетического склада в опере есть простые арии-песни, связанные с характерными бытовыми жанрами. Среди них выделяется грациозная ария Лесты в подвижном, танцевальном ритме «Мы девки-крестьянки приветливые»; привлекательна и ее темпераментная «цыганская песня», в которой композитор свободно варьирует народную песенную тему «Как ходил, гулял Ванюша»:

111 Allegro

я цы - ган - ка мо - ло -

*P sciolto*

- да - я, я цы - ган - ка не про - ста - я, зна - ю

зна - ю во - ро - жить, зна - ю во - ро - жить.

Широко развивая народные жанровые темы, Давыдов не забывает о важной задаче «волшебной оперы» — поражать и увлекать воображение зрителя, переносить его в таинственный мир чудес. Свою партитуру он сумел обогатить новыми красками, новыми колористическими эффектами, хорошо отвечающими наивной романтике волшебной сказки. Прозрачной и нежной инструментов-

кой отличается сцена русалок на берегу Днепра, в которой баркарольная тема хора сопровождается плавной фигурацией струнных и подголосками у деревянных духовых; изящны и колоритны танцевальные эпизоды (вальс для валторны соло). Давыдов широко пользуется солирующими инструментами, применяя редкие для того времени оркестровые тембры английского рожка, арфы, стеклянной гармоники. В этом внимании к выразительным средствам оркестрового колорита уже намечаются характерные «руслановские», глинкинские тенденции оперы-сказки.

В опере «Леста, днепровская русалка» Давыдов сумел заложить основы самостоятельного направления в русском театре. За этим произведением последовали новые «волшебные оперы» на сказочные сюжеты: «Князь-невидимка» и «Илья-богатырь» Кавоса, «Жар-птица» Кавоса и Антонолини и многие другие.

События Отечественной войны усилили значение патриотической темы в русском музыкальном театре. Особенно широкое отражение эта тематика получила в жанре так называемого дивертисмента, то есть музыкально-театрального представления смешанного типа, в котором свободно сочетались элементы оперы, балета и пантомимы. Сюжетной основой этих спектаклей служили чаще всего сцены из народного быта, картины патриотического воодушевления народа, ухода молодых воинов на борьбу с врагом и их возвращения с победой. Музыка дивертисментов (авторами ее были крупнейшие композиторы того времени Давыдов, Кашин, Кавос) заимствовалась в основном из народных песен.

Одновременно развивается жанр оперы на историческую тему, близкую к событиям современности. В опере проявляется стремление отразить уже не столько картины седой старины или образы легендарных былинных героев, сколько события недавнего прошлого, сыгравшие важную роль в жизни Русского государства. Особенно охотно драматурги обращаются к эпохе борьбы русского народа с польской интервенцией в начале XVII века. Именно этой теме посвящена первая русская историко-патриотическая опера К. А. Кавоса «Иван Сусанин» (1815).

Как композитор Кавос не отличался крупным талантом. Его музыка, порой мелодичная и привлекательная, не блещет оригинальностью и эклектически вбирает типичные черты стиля французской и русской комической оперы начала XIX века. Но он умел чутко уловить потребности русского театра и всей своей творческой деятельностью содействовал обогащению оперного репертуара. Творчество Кавоса охватывает все популярные музыкально-сценические жанры того времени. Ему принадлежит ряд опер, балетов, водевилей, дивертисментов преимущественно на русские сюжеты. Склонность Кавоса к национальной, русской сюжетике лишний раз подчеркивает прогрессивное значение его деятельности в истории театра. Его оперы «Иван Сусанин», «Князь-невидимка», «Илья-богатырь» и балет «Кавказский пленник»

на сюжет Пушкина, поставленный в 1823 году Ш. Дидло, были для своего времени значительным явлением на русской сцене.

Автор либретто «Ивана Сусанина» драматург А. А. Шаховской положил в основу произведения историческое предание о подвиге народного героя. Работая над этой оперой вместе с Кавосом, он хотел откликнуться на патриотические настроения русского общества после победоносного окончания Отечественной войны, отобразить героизм русского народа, отстоявшего свою родину. Однако решить эту задачу ни композитору, ни либреттисту не удалось. По типу драматургии и образному строю опера Кавоса не отвечает высокой героической теме и в сущности не возвышается над уровнем обычных жанрово-бытовых опер того времени.

Сценарий «Ивана Сусанина» Кавоса имеет известные черты сходства с одноименной оперой Глинки. Действие происходит в селе Домнине, на родине Сусанина; главные партии поручены четырем исполнителям (Иван Сусанин — бас, его дочь Маша — сопрано, жених дочери Матвей — тенор, сын Сусанина Алексей — меццо-сопрано); значительное место занимают народные бытовые сцены. Но этими внешними признаками и ограничивается сходство двух совершенно несоизмеримых по своему художественному уровню опер. Трактовка героического сюжета у Кавоса и Шаховского крайне наивна, сентиментальна, поверхностна. В опере отсутствует главный момент — идея героического подвига Сусанина. В музыке нет и намека на конфликтное развитие, борьбу противодействующих сил. Драматургия оперы складывается из чередования отдельных номеров и в целом подчиняется традиционному принципу французской «оперы спасения» с обязательной для этого жанра благополучной развязкой. Трагический исход судьбы героя неожиданно преодолевается «счастливым» финалом: в тот миг, когда поляки уже заносят меч над головой Сусанина, в лесу появляется русский отряд, спасающий отважного патриота. Опера заканчивается нравоучительным хором:

Пусть злодей страшится  
И грустит весь век,  
Должен веселиться  
Русский человек.

Решая высокую героическую тему в рамках сентиментальной бытовой оперы, Кавос лишил своего героя подлинной трагедийности. Музыкальная характеристика Сусанина бледна и неубедительна, его роль сводится всего лишь к участию в ансамблях и заключительных куплетах.

И все же при всех своих недостатках произведение Кавоса в целом сыграло положительную роль в истории русского музыкального театра как первый опыт воплощения на оперной сцене большой историко-героической темы, близкой и созвучной современности. Нельзя не отметить, что Кавос стремился выразить в музыке черты русского народного характера, широко разрабатывая подлинные народные темы. Наиболее интересен в этом отношении вступительный хор крестьян на тему народной песни «Не бушуйте,

ветры буйные», в котором композитору удалось подчеркнуть величавый, скорбный характер напева.

Значительно более глубокое выражение историко-героическая тематика нашла в смежном с оперой жанре оратории. Поставленная в 1811 году оратория С. А. Дегтярева «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» в гораздо большей степени, чем опера Кавоса, отобразила общенародный подъем патриотических чувств в грозную пору наполеоновского нашествия. Современники встретили ее с восторгом.

Творческий путь *Степана Аникиевича Дегтярева* (Дехтярева, Дегтяревского, 1776—1813) вновь заставляет вспомнить о тяжелой судьбе талантливых представителей крепостной интеллигенции, усилиями которых строилась русская культура. Он родился в 1766 году в семье крестьянина, в селе Борисовка, Грайворонского уезда, Курской губернии — вотчине графов Шереметевых — и уже в семилетнем возрасте был взят в число певчих знаменитого шереметевского хора. Как и наиболее одаренные артисты шереметевского театра, Дегтярев получил в театральной школе широкое, разностороннее образование. На даровитого юношу обратил внимание Д. Сарти, работавший одно время в театре Шереметева. Занимаясь под его руководством, Дегтярев выдвинулся как композитор и дирижер и вскоре был назначен главным капельмейстером шереметевского театра и хора. Широкий круг обязанностей, которые пришлось выполнять Дегтяреву, свидетельствует о его необычайной разносторонности: он выступал как оперный певец и солист хоровой капеллы, как пианист, дирижер и капельмейстер; ему было поручено обучение певцов и набор певчих в капеллу. В период 1790-х годов Дегтярев занимал должность главного дирижера оркестра Шереметева. Ему поручалось сочинение хоровых концертов, оркестровых пьес, редактирование оперных партитур. Хорошо владея итальянским языком, Дегтярев в 1805 году перевел и издал музыкально-теоретический труд В. Манфредини «Правила гармонические», в течение многих лет служивший основным пособием в русской педагогической практике.

Будучи одним из виднейших музыкальных деятелей Москвы, Дегтярев в то же время подвергался всем унижениям и деспотическим прихотям, какие выпадали в то время на долю «холопа». Лишь в 1809 году ему удалось освободиться от крепостной зависимости. Нужда и болезнь преждевременно пресекли жизнь талантливого музыканта. Современник писал о нем: «Это была одна из жертв того ужасного положения вещей на земле, когда высокие дары и преимущества духа выпадают на долю человека только как бы в посмеяние и на позор ему. Дегтяревского погубили талант и рабство»<sup>5</sup>.

«Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» Дегтярева — первая русская оратория широкого плана. Тем более знаменательно, что темой для нее композитор избрал большие события русской истории, в которых русские люди того времени видели предмет национальной гордости, черпали силы для борьбы с врагом.

По типу драматургии оратория Дегтярева приближается к опере. Она написана для солистов (Минин, Пожарский, Трубецкой — тенора, княгиня Ольга Пожарская — сопрано, Авраамий Палицын — бас), хора и оркестра большого состава. Разнообразие музыкальных форм — арий, дуэтов и хоров, — достаточно активное развитие действия и последовательное развитие драматиче-

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Очерки по истории русской музыки (1790—1825). Л., 1956, с. 157.

ского сюжета указывают на связь с оперными, сценическими традициями<sup>6</sup>.

В своей музыке Дегтярев стремится к монументальности. Его партитура написана «крупным штрихом», с большим динамическим размахом и мощными контрастами. Композитор выразительно использует средства оркестра и придает большое значение симфоническим номерам. Героические образы оратории раскрываются и в энергичном оркестровом вступлении к первой части, и в симфоническом антракте перед финалом, где композитор рисует сцену сражения. Этот антракт принадлежит к типичным образцам программной батальной музыки начала XIX века. Помимо обычного оркестра, Дегтярев выразительно применяет в своей «военной симфонии» эффектные приемы батальной звукописи: дробь барабана и флейту-пикколо, пушечные залпы и роговой оркестр.

Ведущая роль принадлежит хору. В массовых сценах Дегтяреву удалось наиболее полно и впечатляюще передать патриотическую идею произведения. Опираясь на характерные традиции официально-торжественной музыки XVIII века, композитор создает грандиозные массовые сцены — то драматические, то более статичные, монументальные. Примером может служить большая сцена народа с Мининым и Палицыным из первой части, где хоровая партия построена на выразительных репликах декламационного склада; вместе с тем в обрисовке народной массы Дегтярев стремится к величественному «скульптурному» стилю, создавая законченные, обобщающие хоры в полифонической форме (заключительные фуги второй и третьей частей). Вершиной развития народной линии служит финальная fuga, построенная на плавной, распевной теме русского склада:

112 Allegretto. Fuga

У - слы - ши с вы - со - ты, с вы - со - ты не - бес мо -

The musical score consists of two systems. The first system includes a vocal line (C.) and a piano accompaniment (A.). The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting on a middle C and moving upwards. The piano accompaniment (A.) is in the bass clef, providing a rhythmic foundation with eighth notes. The second system includes a piano accompaniment (B.) and a tenor line (T.). The piano part (B.) continues the rhythmic pattern in the bass clef. The tenor line (T.) is in a treble clef, mirroring the vocal line's melody. Dynamics include 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The score is labeled with 'C.', 'A.', 'T.', and 'B.' for different parts.

<sup>6</sup> Оратория состоит из трех частей: первая часть представляет собой массовую сцену — воодушевленный Мининым народ принимает решение дать отпор врагу; во второй части Минин призывает Пожарского возглавить русское войско; третья часть рисует народное ликование после победы.



- лень - слы - ши с вы - со - ты, с вы - со - ты не - бес - е душ

Ликующие распе́вы — «юбилеи» хора в этой торжественной фуге предвосхищают аналогичную радостную тему корифеев в глинкайном хоре «Слався» из «Ивана Сусанина».

В оратории Дегтярева уже намечается путь к исторической опере Глинки. При всей своей классицистской условности, это произведение привлекает широтой, размахом и высоким пафосом мужественной героики. Создав первую русскую героическую ораторию, крепостной мастер уже видел перед собой великую цель русского искусства. «Современники ораторий Дегтярева, мужественно-звучно взявшего „тон музыки“, знаменовавшей славу Родины, не могли предугадать тогда, в какой мощный строй на протяжении всего века будет слагаться тема Родины у последующих композиторов-классиков русской музыки и как гигантски величаво уже в 1836 году он прозвучит у Глинки в его „Иване Сусанине“, произведении, также ораториально насыщенном»<sup>7</sup>.

Появление оратории Дегтярева накануне нашествия Наполеона было событием тем более важным, что после нее в русской музыке долгое время не возникало крупных, значительных явлений. Подлинно героическая линия, присущая произведениям Козловского и Дегтярева, как уже сказано, не получила продолжения ни в сентиментально-наивной опере Кавоса, ни в театральных дивертисментах послевоенных лет. Более того, на рубеже 20-х годов в музыкальном театре наступает заметный упадок оперного творчества. На первый план выдвигается балет — жанр, связанный с растущими романтическими тенденциями русского театра. И только в последекабристскую эпоху талантливому Верстовскому суждено было сказать новое слово в оперной музыке.

\* \* \*

Опера первой четверти XIX века не выдвинула особенно крупных композиторских имен, ярких творческих явлений. Произведения Давыдова и тем более Кавоса по своим художественным

<sup>7</sup> Асафьев В. В. Избр. труды, т. 4. М., 1955, с. 46—47.

достоинствам заметно уступают операм Фомина и Бортнянского.

Однако общее направление русского музыкального театра этой поры отмечено новыми, прогрессивными тенденциями, наметившими путь к творчеству классиков. Обращение к высокой историко-героической теме, народному эпосу и народной сказке свидетельствует о зарождении в русской музыке больших идейно-художественных концепций. Глинке и Даргомыжскому предстояло выразить в яркой и убедительной форме те образы, темы и настроения, которые едва только складывались в эпоху Отечественной войны и декабризма.

## Песня и романс

Первая половина XIX века была временем расцвета городской бытовой песни и бытового романса. Вместе с ростом городов и развитием общественного уклада городской жизни обогащалась и русская городская песня, впитывая широкое, разностороннее содержание. Она оказывала глубокое воздействие на творчество русских композиторов и находила своеобразное претворение в лирике мастеров русского романса — Глинки, Даргомыжского, Алябьева, Варламова, Гурилева. В песне-романсе — самом распространенном и доступном из всех жанров музыки — наглядно осуществлялась связь между творчеством композиторским и народным. Композиторы первой половины XIX века обильно черпали материал из бытовых песен. В то же время их собственные песни прочно входили в быт и становились народными, как, например, «Красный сарафан» Варламова, «Соловей» Алябьева, «Колокольчик» Гурилева.

Городская песня начала XIX века богата по содержанию и разнообразна по жанрам. Ее творцы чутко отзывались на все окружающее: ни одно крупное событие русской действительности не осталось незамеченным, не отраженным в песне.

Отечественная война 1812 года породила ряд новых солдатских песен — героических, походных, шуточных, сатирических. В них отразилось глубокое, пронизательное отношение народа к большим событиям современности. Эпического величия и силы полны протяжные солдатские песни о любимых народом полководцах — Кутузове и атамане Платове. Иной характер несут бойкие солдатские песни походного, маршевого характера, нередко окрашенные метким народным юмором, ярко отображающие стойкость и мужество русского солдата.

Особенно популярной в жестокий век аракчеевщины становится рекрутская песня. Песни о тяжелой солдатской доле, разлуке с семьей, безвестной смерти воина на чужбине были созвучны общественным настроениям того времени. В них находили выход тяжелые думы и настроения декабристских лет, думы о подневольной доле народа и трагических судьбах простых людей. Полные скрытого протеста, они получили широкое распростране-

ние в народе и привлекали внимание композиторов того времени. К числу самых известных песен, особенно любимых в городском быту, принадлежат песни «Уж как пал туман», «Не белы снеги», «Сторона ль моя, сторонушка», «Не кукушечка во сыром бору». Их мы встречаем во всех песенных сборниках первой половины XIX века; по-разному претворяются они и в творчестве русских композиторов — Глинки, Алябьева, Варламова, Гурилева.

Эпоха декабристов положила начало развитию революционной песни в России. Большие заслуги в этом отношении принадлежат уже названным деятелям декабристского движения — Рылееву и Бестужеву. Созданные ими песни острого сатирического содержания «Царь наш, немец прусский», «Ты скажи, говори, как в России цари правят», «Ах, где те острова» явились смелым вызовом царскому самодержавию.

Традиции революционной песни, заложенные поэтами-декабристами, были подхвачены и развиты их современниками. Темы свободолюбия и протеста, борьбы против социального гнета глубоко проникли и в бытовую песню, и в творчество русских поэтов пушкинской поры. И, разумеется, не случайно особой любовью в демократических кругах пользовались стихотворения, отразившие эту тематику: «Узник» Пушкина, «Пловец» Языкова («Нелюдимо наше море»), его же «Из страны, страны далекой», «Парус» Лермонтова. Эти стихотворения русских поэтов нашли отражение не только в романсах профессиональных композиторов (Алябьева, Варламова и других) — они известны во множестве народных вариантов.

Обогащаясь новым содержанием, городская песня XIX века впитывает и более широкие национальные традиции. Наряду с русской песней большую популярность в городском быту приобретает украинская песенная лирика, а также цыганская песня, любимая и распространенная во всех слоях русского общества. С ярким, темпераментным пением цыган связывались в то время свободолюбивые настроения русской поэзии, романтика степного приволья, отображенная Пушкиным в поэме «Цыганы». В песнях цыган — «детей вольности» — русские люди того времени видели проявление сильного, смелого человеческого чувства, свободного от оков внешних условностей.

Цыганские хоры (в состав которых всегда входили гитаристы и плясуны) стали известными в России еще в конце XVIII века. Исполнение лучших цыганских певцов отличалось большим художественным своеобразием и ярким артистизмом. Репертуар цыганских хоров состоял главным образом из русских народных песен, которые исполнялись цыганами в присущей им подчеркнuto эмоциональной и темпераментной манере. Таковы песни «Лучина, лучинушка», «Зеленая роща», «Хожу ль я по улице», широко популярные в среде певцов-цыган. Исполняя русские песни, цыганские певцы как бы заново переосмысливали знакомые напевы в своих вариантах. Например, песни протяжные, лирические исполнялись ими в свободном, импровизационном патетическом

стилю с резкими акцентами на кульминациях, острыми тембровыми и динамическими контрастами, характерным «обыгрыванием» низкого, грудного регистра; в песнях бойкого, плясового ритма, напротив, подчеркивались ритмическая энергия, собранность, моторность.

Стиль исполнения цыганских певцов оказал большое влияние на творчество русских композиторов — современников Глинки (Варламова, Гурилева, Верстовского). Позднее, во второй половине XIX века, в условиях городского быта цыганское пение претерпело значительную эволюцию, нередко приобретая черты дешевой эстрадности. Но его самобытные традиции все же не угасали и продолжались в деятельности лучших профессиональных хоров.

Годы Отечественной войны и декабризма усилили интерес к изучению народной песни.

Русские композиторы — собиратели народных песен — в основном продолжали традицию своих предшественников. Наиболее авторитетным собранием русских народных песен в начале XIX века по-прежнему оставался сборник Львова — Прача, вышедший в двух новых, расширенных изданиях (1806, 1815). С традициями этого труда тесно связаны все последующие сборники первой половины XIX века, в которых городская бытовая песня получила особенно широкое отражение. Таковы замечательные собрания русских народных песен, составленные в 30-х годах известными композиторами, выходцами из крепостной среды, И. А. Рупиным и Д. Н. Кашиным.

*Иван Алексеевич Рупин* (Рупини, 1792—1850) был хорошо известен как композитор, певец-исполнитель и собиратель народных песен. Сборник Рупина «Народные русские песни, аранжированные с аккомпанементом фортепиано и для хора» был издан двумя тетрадями в 1831 и 1833 годах. Следуя традициям XVIII века, Рупин отразил в своем труде преимущественно репертуар городской народной песни, которую он по-своему претворил в духе романтически-красочного, «цветистого» пения, присущего его собственной исполнительской манере. Мелодия у него богато украшается фиоритурами — «разводами» голоса — и приобретает оттенок трогательной патетики, приближаясь к русскому бытовому романсу.

Иногда Рупин излагает народную песню в виде блестящих вариаций, распевая тему на разные лады и прихотливо расцветывая ее все новыми мелодическими узорами. Такие концертные обработки Рупина по стилю приближаются к оперной арии. Народная мелодия в них впитывает черты широкого и виртуозного итальянского стиля *bel canto*, вообще оказавшего большое воздействие на русскую музыку эпохи романтизма.

Важное значение в истории русской музыкальной фольклористики имел сборник «Русские народные песни» Д. Н. Кашина, опубликованный тремя частями в 1833—1834 годах. Горячий патриот и пропагандист народной песни, Кашин рассматривал свой сборник как итог всей творческой жизни<sup>8</sup>. Это был результат многолетнего, тщательного труда собирателя, начавшего свою деятельность еще в конце XVIII века. Подобно Рупину, Кашин включил в это издание самые популярные, любимые песни бытового репертуара. В трех частях его сборника («Песни протяжные», «Песни полупротяжные», «Песни плясовые и скорые») собраны наиболее распространенные песни городского быта: старинные молодецкие, протяжные лирические, обрядовые и хороводные, рекрутские и солдатские песни, городские песни-романсы. Влияние эпохи 20—30-х годов XIX столетия не могло не сказаться уже в самом отборе песен: на первом плане у Кашина стоят типичные для того времени рекрутские песни, полные глубокого, сосредоточенного раздумья: «Уж как пал туман», «Не белы снеги», «Не кукушечка во сыром бору»,

<sup>8</sup> О деятельности Кашина — композитора, пианиста и дирижера см. в главе 7, с. 16.

«Ах, далече, как далече во чистом поле», а рядом с ними — песни социального протеста: «Что пониже было города Саратова», «Не шуми, мати зеленая дубровушка».

Значительно изменился в сборнике Кашина и стиль обработки: здесь исчезают и характерные для XVIII века черты кантовой песенности, и простые гармонические фигуры классического стиля в аккомпанементе. Мелодия в протяжных песнях обнаруживает воздействие бытового романса, она звучит патетично и экспрессивно, с оттенком надрывности. В песнях скорых и плясовых композитор резко акцентирует танцевальный ритм, сообщая им оттенок молодецкой удалы и размаха.

Традиция песенных сборников Кашина и Рупина была продолжена в 40-х годах XIX века Варламовым и Гурилевым. Основываясь на том же песенном репертуаре, Варламов и Гурилев делают еще более эмоциональным и экспрессивным вокальный стиль своих обработок. В протяжных песнях они дают широкую, «узорчатую» мелодию, в которой всегда слышится живое звучание человеческого голоса. В песнях скорых, плясовых у них явно сказывается влияние исполнительской манеры певцов-цыган: для этого жанра типичен гитарный аккомпанемент, резко акцентированный ритм и виртуозный плясовой отыгрыш, усиливающий ритмическую энергию напева.

На основе народно-бытовой песенной лирики зарождалось и развивалось богатое и многообразное романсовое творчество композиторов первой половины XIX века.

Расцвету романсовой лирики сопутствовал высокий подъем русской поэзии в предпушкинскую и пушкинскую эпоху. Творчество Жуковского, Батюшкова, Баратынского, Дельвига и особенно Пушкина создало плодотворную почву для развития русского романса. Развиваясь в годы расцвета русской поэзии, романс чутко отображал ее тематику, стилистическую эволюцию и образный строй. Если в начале XIX века в русской музыке преобладает сентиментально-лирический романс, стилистически близкий к старинной «российской песне», то в пушкинскую эпоху 20—30-х годов тематика романса заметно углубляется, становится более содержательной, богатой, разнообразной.

Как и в предшествующем столетии, вокальная лирика раннего XIX века чутко отзывалась на эстетические потребности и запросы различных социальных групп. Романс «высшего», аристократического круга (преимущественно французский), романс дворянского салона средней руки, романс в кругах литературной интеллигенции и, наконец, песня-романс широкой разночинной демократической среды — далеко не однородные явления. Русский романс, как и русская поэзия, развивался под действием передовых идей, питавших русскую культуру. Уже в первой четверти XIX века романсовая лирика прошла большой путь развития — от сентиментального романса, еще не порвавшего с традициями XIX века (Козловский, Жилин, Кашин), до глубоких, психологически насыщенных произведений Алябьева.

В начале XIX века особенно широкую популярность приобрели романсы *О. А. Козловского*. Их эмоциональный, патетический тон хорошо отвечал зарождающимся романтическим настроениям русской поэзии<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Обзор романсового творчества *О. А. Козловского* см. в главе 9, с. 165—167.

Чутким и вдумчивым музыкантом проявил себя *Алексей Дмитриевич Жилин* (1767—1848). Несмотря на трудные обстоятельства (он был слепым от рождения), Жилин вел большую концертную деятельность, выступая как пианист в Петербурге, Москве и провинциальных городах России. В качестве композитора он внес немало ценного в русскую фортепианную и камерную вокальную музыку.

Романсы Жилина, изданные в 1814 году в сборнике «Эрато», отличаются тонким отбором текста (все они написаны на стихи выдающихся поэтов-современников: В. А. Жуковского, И. И. Дмитриева, М. М. Хераскова, Ю. А. Нелединского-Мелецкого и других), ясной и выразительной декламацией, искренним, обаятельным лиризмом.

Огромное значение для развития русского романса имело творчество Пушкина. Поэзия Пушкина сразу обогатила русский романс и сделала его по-настоящему крупным художественным явлением. С ней вошли в русскую вокальную лирику темы большого философского и гражданского значения; углубилось лирико-психологическое содержание романса, развились народные черты его интонационного строя.

В пушкинскую эпоху выдвинулась плеяда талантливых композиторов-романсистов. Это были двоюродные братья *Н. А. и Н. С. Титовы* — оба композиторы-любители, выходцы из дворянской среды; друг Пушкина *М. Л. Яковлев*; музыкант-любитель и музыкально-общественный деятель *Мих. Ю. Виельгорский*; композиторы-профессионалы *А. П. Есаулов* и *И. И. Геништа* и, наконец, крупнейшие мастера романса того времени *А. Н. Верстовский* и *А. А. Алябьев*.

В творчестве этих авторов сложились те жанры русского романса, которые впоследствии получили высокое, совершенное воплощение у композиторов-классиков. Отчетливо определились у них две основные важнейшие линии вокальной лирики — романс и «русская песня».

Термин «романс» установился в русском музыкальном обиходе в самом начале XIX века. Под этим названием подразумевалось лирическое вокальное произведение с инструментальным аккомпанементом, созданное на самостоятельный поэтический текст. Одновременно сформировался другой жанр вокальной камерной музыки, более близкий к фольклорным образцам, — «русская песня». Возникновение этих двух терминов — «романс» и «русская песня» — нельзя объяснить простой случайностью. Если в XVIII веке все камерные вокальные произведения, независимо от их содержания, именовались «российскими песнями», то теперь внутреннее обогащение вокальной лирики потребовало и новой терминологии, и значительных жанровых разграничений.

Одним из самых любимых, распространенных жанров в музыке первой половины XIX столетия становится «русская песня». Она развивалась под влиянием глубокого интереса к народному творчеству, почти одновременно проявившегося и в музыке, и в

поэзии. Поэты XIX века — А. Ф. Мерзляков, А. А. Дельвиг, Н. Г. Цыганов, — увлекаясь народной песней, творчески перерабатывая ее образы и сюжеты, создавали самостоятельные лирические произведения, близкие к бытовой традиции. По тому же пути шли и русские композиторы, сочиняя свои «русские песни» в подражание народным. Многие «русские песни» Алябьева, Варламова и Гурилева не случайно «вернулись в народ» и стали народными — так тонко и поэтично сумели композиторы претворить в них черты народно-песенной лирики.

Первая четверть XIX века и особенно пушкинская эпоха вызвали широкий поток романсового творчества. Сочинение песен и романсов (как и лирических стихотворений) в этот период становится повседневным явлением в дворянской и разночинной среде. Возникает множество анонимных сочинений или любительских романсов чисто бытового характера. Далеко не все из них сейчас представляют художественный интерес. Однако в целом романсовая лирика раннего XIX века была достаточно широкой, многообразной областью музыкального творчества, в значительной мере определяющей облик русского музыкального искусства той поры. В простейшем жанре романса вырабатывались основы национального музыкального стиля и языка, развивались интонационные принципы русской мелодии.

Общей чертой романсовой лирики пушкинской эпохи является ее тесная связь с поэтической формой. Композиторы тонко чувствуют строфику, ритмику, структуру стиха. Это живое ощущение русской поэтической речи присутствует даже в самых простых, незамысловатых произведениях любительского типа — например, в мелодичных и привлекательных романсах *Николая Алексеевича Титова* (1800—1875): «Коварный друг», «Сосна», «Птичка», «К Морфею» (последние два — на тексты Пушкина). Автор романса стремится сохранить законченность и стройность поэтической формы стихотворения, дать почувствовать характерную акцентность русского стиха, чередование рифм и завершенность строфы. В жанре романса постепенно вырабатывается стройная классическая форма — чаще всего строфическая, куплетная. Наиболее распространенным видом куплета служит простая двухчастная форма, соответствующая строфе из восьми стихов (реже форма периода). Гармонический план романса обычно определяется модуляцией в строй доминанты (в мажорных произведениях) или в строй параллельного мажора (в произведениях минорного лада) с возвращением в главную тональность.

Мелодия русского бытового романса специфически вокальна. Ее широкая распевность, интонационная мягкость и плавность указывают на связь с народно-песенными истоками. Типичной особенностью вокальной мелодии является начальная «запевка» с широким скачком голоса на сексту (иногда на квинту или октаву) вверх и последующим плавным нисхождением:

Мор - фей, до ут - ра дай от - ра - ду мо -

- ей му - чи - тель - ной люб - ви. При - ди, за - дуй мою лам -

- па - ду, мо - и меч - ты бла - го - сло - ви!

Характерны и мягкие «женские окончания» фраз, томные хроматизмы, внутрислоговые распевы, подчеркивающие плавность мелодии. Своеобразные приемы мелодического орнаментирования (форшлаги, группетто) находятся в полной зависимости от стиля вокального исполнения, они органически включаются в музыкальную ткань. Романы пушкинской поры отмечены тем специфическим отпечатком изящества и простоты, который придает неуязвимую прелесть этой простой и искренней лирике.

Особое значение в русской музыке 20—30-х годов приобретает характерный жанр лирико-философского романа — элегия. Элегия — романс-размышление — в творчестве русских композиторов пушкинской эпохи отличается сдержанным и сосредоточенным выражением чувства, размеренным ритмом и декламацион-



но-распевным складом вокальной мелодии. Романсам этого жанра, сложившимся под влиянием философских стихотворений Пушкина, Жуковского, Баратынского, больше всего присущ характер самоуглубленного высказывания.

В связи с новыми романтическими тенденциями русской поэзии в вокальной лирике 20-х годов отчетливо проявляется стремление к яркости и определенности национального колорита. Композиторы стремятся поведать в песне «о чужих странах и людях», воплотить в ней типические черты характера и быта различных народов. Так возникают различные типы романсов национально-жанрового плана: восточные песни (Одоевский — «Татарская песня», Алябьев — кавказские песни), итальянские «сладостные» баркаролы (Алябьев — «Что поешь, душа-девица, песнь Италии златой», Варламов — «Гондольер молодой»), пылкие испанские серенады (Есаулов, Верстовский — «Ночной зефир»), героические «рыцарские» романсы в ритме марша или полонеза (Геништа — «Младой Рогер свой острый меч берет»). Все эти темы у русских поэтов и композиторов получают самостоятельное значение и преломляются сквозь строй своего национального сознания.

Романтические веяния особенно наглядно проявились в жанре баллады. Характерное для поэзии раннего романтизма (в особенности Жуковского) увлечение таинственной фантастикой, образами старинных легенд и преданий в 20-х годах проникает и в музыку. Появляются замечательные баллады Верстовского — создателя балладного жанра в русском романсе. В его творчестве определились характерные черты баллады как своеобразной повествовательно-драматической песни, которая по характеру выразительных средств выходит за рамки камерно-бытовой романсовой лирики. Построенная в свободной форме развернутого драматического монолога, баллада отличалась сложностью композиции. Повествовательное содержание баллады требовало от певца ясного и выразительного произнесения текста (отсюда подчеркнутая декламационность вокальной партии), а ее мрачно-фантастическая сюжетика находила яркое отражение в живописно-изобразительных средствах аккомпанемента. Фактура аккомпанемента в балладе заметно усложняется: фортепиано (или оркестр) уже не только «сопровождает» вокальную партию, но и передает основное содержание текста, рисуя целые картины (бурю, сражение, скачку коня, звон мечей и т. д.).

Своеобразное выражение баллада нашла у современников Верстовского — Алябьева и Варламова. Оба композитора создают замечательные баллады в духе русской народной песни (например, баллада Алябьева «Что затуманилась, зоренька ясная»), проникнутые романтическими настроениями. Пробразом такой «песенной баллады» были аналогичные «русские варианты» романтических баллад у крупных поэтов (например, «Светлана» Жуковского, «Жених» Пушкина).

Большое место в бытовом репертуаре занимал традиционный жанр застольной песни, которая по своим стилистическим

особенностям близко соприкасалась с походными, боевыми песнями военной среды. Изложенные, как правило, в форме куплетов с запевом солиста и припевом хора, песни эти пронизаны активными героическими интонациями, четкими маршеобразными ритмами. В эпоху декабризма они впитывают новое, философское содержание, пафос гражданских, освободительных идей. Таковы застольные песни Пушкина, Дельвига, Языкова, положенные на музыку Глинкой, Алябьевым, Яковлевым и другими композиторами,— песни, воспевающие силу разума и просвещения, чувство товарищества, любовь к свободе, высокое чувство вольности.

\* \* \*

Культура русского романса оказала несомненное воздействие на развитие русской классической оперы. Бытовые жанры вокальной лирики — «русская песня», элегия, лирический романс, драматическая баллада — по-новому расцвели в операх Глинки и Даргомыжского.

С природой русского романса тесно связаны лучшие произведения Чайковского, и в первую очередь его гениальная опера «Евгений Онегин», в которой, по выражению Б. В. Асафьева, «романсное, как лирическое высказывание, проникает собою каждую из „лирических сцен“». В живых, почвенных связях с бытовой песенной традицией кроется одна из причин широкой доступности русской классической оперы, ее лирического обаяния, искренности и теплоты.

## **Инструментальная музыка**

Развитие инструментальной культуры первой трети XIX столетия характеризуется явным преобладанием тенденций камерности, проявляющихся и в творчестве, и в формах бытового музицирования. Искусство камерного исполнительства нашло плодотворную почву в условиях русского быта, когда увлечение музыкой начало захватывать все более широкие слои общества, когда «неистовое музицирование» (слова Глинки) сделалось насущной потребностью образованной молодежи. Любительские музыкальные вечера, квартетные собрания, концерты в учебных заведениях и частных домах в немалой степени содействовали росту и процветанию камерного творчества, тогда как исполнение крупных симфонических произведений, естественно, было в то время более сложной задачей.

На протяжении первой половины XIX века в русской музыке появилось немало камерных ансамблей самых разнообразных жанров. Среди них — струнные квартеты, сонаты для струнных смычковых или для духовых инструментов с сопровождением фортепиано, ансамбли для струнных и духовых инструментов различного состава (в том числе, например, такой редкий вид ан-

самбля, как квартет для четырех флейт Алябьева, 1827). Далеко не все эти произведения достигают подлинно профессионального уровня, однако лучшие из них прокладывают путь к созданию русской камерной классики, к творениям Глинки, Чайковского, Бородина.

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

Развитие первой тенденции находит наиболее полное выражение в излюбленном жанре вариаций, в то время как овладение методом общеевропейского классического инструментального стиля проявляется чаще всего в произведениях циклической формы — сольных сонатах и камерных ансамблях. В творчестве наиболее одаренных композиторов (особенно у Алябьева) эти две тенденции находятся в тесном взаимодействии. Но в целом их известная разобщенность заметно ощущается в камерной музыке доглинкинского периода, так как задачи создания национальной художественной формы еще не могли найти в то время законченного и совершенного воплощения.

Многие произведения, возникшие на основе подлинных народных мелодий, носят открыто выраженный бытовой «фольклорный» характер. Таковы, например, вариации известного скрипача *Гаврилы Андреевича Рачинского* (1777—1843), в которых композитор разрабатывает русские народные темы в концертном плане, продолжая традиции Хандошкина. К тому же типу относятся вариации для скрипки и для виолончели *Мих. Виельгорского*, *Верстовского* и других авторов.

В то же время в сложнейшем жанре струнного квартета, доступном лишь для профессионально подготовленной публики, проявляется более «академичное» направление. Квартеты *Мих. Виельгорского*, *Ласковского*, отчасти *Алябьева* (Первый квартет) свидетельствуют об освоении традиций венских классиков. И даже написанные в 20-х годах ранние квартеты *Глинки* с их «моцартовским» колоритом еще не обладают яркой индивидуальностью тематизма. Расцвет русского квартета, как и русской циклической симфонии, еще впереди.

Другое значение в музыкально-общественной жизни приобрела фортепианная музыка. Тесно связанная с условиями домашнего быта, доступная для самых широких кругов любителей, она более гибко откликнулась на новые требования растущей национальной культуры.

В своих истоках русская фортепианная музыка тесно связана с вокальными жанрами песни и бытового романса. Напевность, кантилена, искусство «пения на фортепиано» отличают русский пианистический стиль уже на раннем этапе его развития. Отсюда особая теплота, интимность и задушевность русской фортепианной музыки, сближающая ее с излюбленным бытовым жанром

романса. Как и романс, она развивалась по преимуществу в сфере лирических настроений. Как и в романсе, здесь проявилось особое качество «душевной открытости», присущее русскому искусству этой поры. В эпоху Пушкина и Глинки фортепиано становится неизменным спутником любителей музыки — инструментом, которому поверяли свои думы многие поколения русских людей. «По исчерпам, в сумерки любил я мечтать за фортепиано», — писал Глинка в «Записках», вспоминая свою юность. Звук фортепиано, певучий и мягкий, ассоциировался у него прежде всего с лирическими настроениями, тонким ощущением природы, пейзажа, мечтательными поэтическими состоянием души.

И в то же время характерная для русской камерной музыки лирическая настроенность далеко не исчерпывает содержания фортепианного искусства. Уже в первых десятилетиях XIX века, и особенно в период 30-х годов, в русской фортепианной музыке проявляются черты широкой концертности и виртуозного блеска, свидетельствующие о росте исполнительской техники и профессионального мастерства. Песенное начало органически сочетается с виртуозным размахом, разнообразием фактуры, обогащением тембровых красок. Наглядным примером в этом смысле является фортепианное творчество молодого Глинки, усвоившего лучшие пианистические достижения своих предшественников<sup>10</sup>.

Как и в других жанрах русской музыки, в фортепианном искусстве наглядно отразилась смена различных стилистических направлений. В начале XIX века произведения русских авторов еще несут на себе печать эпохи классицизма. В них разрабатывается чаще всего традиционный жанр строгих классических вариаций с преобладанием фактурного развития по типу рассмотренных выше вариационных циклов XVIII века.

Значительный интерес представляет фортепианное творчество талантливого крепостного композитора *Льва Степановича Гурилева* (1770—1844), отца известного автора романсов *А. Л. Гурилева*. Широко образованный музыкант, *Л. С. Гурилев* создал произведения различных жанров: вариации на русские народные темы, танцевальные пьесы, прелюдии, фугу, сонату. Продолжая в своих вариациях классицистские традиции европейской музыки, а также стилевые тенденции русского инструментализма конца XVIII века, он в то же время значительно расширяет цикл, включает в него каденции импровизационного типа, технически сложные пассажи. Это придает его фортепианному стилю черты концертности.

К лучшим образцам русской фортепианной литературы начала XIX века относится созданный *Гурилевым* цикл из 24 прелюдий во всех мажорных и минорных тональностях (1810). В небольших импровизационного склада пьесах слышатся задумчивые интонации русской романсовой лирики, проскальзывают черты раннего романтического стиля. Цикл заканчивается широко развитой фугой русского песенного склада. Это один из первых образов сложной полифонической формы в русской фортепианной музыке.

На переломе от старых традиций к новому романтическому направлению находится фортепианное творчество *Кашина* и *Жилина*, также отдавших щедрую дань вариационному жанру.

Фортепианные вариации *Д. Н. Кашина*, более монументальные в сравнении с вариациями *Л. С. Гурилева*, по стилю всецело примыкают к его обработкам народ-

<sup>10</sup> Подробнее о камерном инструментальном творчестве Глинки говорится в главе 13.

ных песен. Их главные достоинства — выявление песенного начала, стремление передать широкий размах, энергию и молодецкую удаль русской песни. Более утонченное, изящное творчество А. Д. Жилина (композитору принадлежат вариации и танцевальные миниатюры — вальсы, мазурки, экосезы) тяготеет к интимно-лирическому камерному стилю. Присущая романсами Жилина элегическая мечтательность проявилась и в его фортепианном искусстве. В этом смысле особенно примечательны вальсы Жилина, в которых отразились самые привлекательные стороны его лирического дарования.

Новые романтические тенденции, намечающиеся в творчестве композиторов старшего поколения, открыто проявились в русской фортепианной музыке 20—30-х годов. Творчество Алябьева, Есаулова, Ласковского, А. Л. Гурилева в стилистическом отношении представляет новый этап. Значительно расширяется у них жанровый диапазон фортепианной музыки. Появляются типичные жанры романтической миниатюры — ноктюрн, баркарола, колыбельная, прелюдия, экспромт. Новую трактовку приобретают и более традиционные формы вариаций, танцевальных песен. Характерный для эпохи романтизма процесс поэтизации бытового танца (Шуберт, Вебер, Шопен) нашел свое отражение и в русской музыке.

В лучших образцах фортепианной миниатюры танец утрачивает прикладное значение и приобретает утонченно-лирический облик («Меланхолический вальс» Есаулова, изящные вальсы Грибоедова — одаренного музыканта-любителя и классика русской литературы).

Большую эволюцию проходит и жанр вариаций: вместо цепи отдельных миниатюр появляется более органичный, целостный по замыслу цикл, в котором тема перерабатывается в духе характеристических жанровых пьес (ноктюрн, скерцо, вальс, мазурка, марш и т. п.). Нарушается принцип однотонального развития, развиваются элементы свободной импровизации. Нередко вариационный цикл открывается блестящим импровизационным вступлением и заканчивается виртуозной, широко развитой вариацией, играющей роль финала. Линия постепенной динамизации темы, последовательного выявления скрытых в ней образных возможностей сообщает этим романтическим вариациям черты подлинной концертности и артистического размаха. Такковы вариации А. Л. Гурилева, Ласковского, молодого Глинки.

Разумеется, разработка национальных основ русского фортепианного стиля первой половины XIX века находилась в тесной зависимости от общих художественных задач европейской музыкальной культуры. Рост музыкального образования, изучение лучших образцов западной фортепианной музыки (в том числе произведений Бетховена, Шуберта, Вебера, Шопена) безусловно содействовали развитию русского пианизма. И в этом смысле нельзя недооценить важную роль известных иностранных мастеров — артистов и педагогов, связавших свою деятельность с Россией и сумевших передать русским ученикам высокий опыт европейского профессионального мастерства.

Особую роль в развитии русской пианистической школы сыграл

выдающийся пианист-педагог и композитор *Джон Фильд* (1782—1837). Ирландец по происхождению, он с 1803 года и до конца жизни работал в России, тесно сблизился с русской культурой (в Англии его называли «русским Фильдом») и создал здесь свою исполнительскую традицию. Среди его учеников — Глинка, Верстовский, Одоевский, А. Л. Гурилев, Ласковский, Дюбюк. Большую концертную и педагогическую деятельность в России вели представители фильдовской школы — польская пианистка Мария Шимановская и пианист Карл Мейер (Шарль Майер) — учитель Глинки.

Деятельность Фильда всецело связана с началом нового, романтического периода фортепианного искусства. В историю фортепианной музыки он вошел как один из первых представителей этого направления, создатель романтической фортепианной миниатюры, и в первую очередь — жанра ноктюрна, впоследствии получившего высшее воплощение в творчестве Шопена.

Большим успехом в России пользовались также и виртуозные сочинения Фильда, в особенности его концерты — блестящие пьесы импровизационного склада, основанные на характерных приемах мелкой, тонко отшлифованной пальцевой техники, так называемой «жемчужной игры».

Влияние пианистической школы Фильда заметно отразилось в творчестве многих талантливых композиторов. Среди них можно назвать в первую очередь *Александра Львовича Гурилева*. Если в своих танцевальных миниатюрах (вальсы, польки, мазурки) Гурилев создал изящные, но несложные произведения бытового репертуара, то в циклах вариаций он проявил себя подлинным мастером русского фортепианного искусства, превосходно владевшим виртуозной техникой фильдовского плана. Его вариации на тему Глинки (трио «Не томи, родимый» из «Ивана Сусанина») и на темы Варламова (романсы «Ты не пой, соловей», «На заре ты ее не буди») принадлежат к лучшим образцам русских фортепианных вариаций романтического виртуозного стиля.

Немалую роль в истории русской музыки сыграли те пианисты-композиторы, у которых фортепианные жанры стали основной сферой творчества: *Иосиф Иосифович Геништа* (1795—1853) — известный автор романсов, фортепианных сонат, вариаций, этюдов, впитавший влияние бетховенского стиля; *Иван Карлович Черлуцкий* (1799—1865) — педагог, пропагандист Баха, автор трудов по методике преподавания фортепианной игры; *Иван Федорович Ласковский* (1799—1855) — один из наиболее выдающихся представителей фильдовской школы.

В обширном наследии Ласковского на первый план выступают типичные жанры романтической фортепианной миниатюры, близкие к шопеновской традиции, — скерцо, ноктюрны, экспромты, вальсы, мазурки. В произведениях более крупного плана (баллада, вариации на тему «Камаринской») Ласковский стремится преодолеть некоторую салонность своего фортепианного стиля и придать ему более широкий, концертный размах.

Проследивая эволюцию русской фортепианной музыки на протяжении первой половины XIX века, нельзя ограничивать ее достижения областью сольных произведений. В основе развития фортепианной культуры лежало взаимодействие всех жанров камерной музыки, включая романс и камерный ансамбль; в тесном слиянии с вокальной, песенной традицией формировались такие ценные качества фортепианной школы, как выразительная напевность, мягкость и теплота лирического тона, щедрая мелодическая насыщенность фактуры и тематизма; в сфере же камерного ансамбля складывались традиции блестящего, виртуозного концертного стиля. Нельзя не отметить, что именно в жанре фортепианного ансамбля (где ведущая роль принадлежала, как правило, пианисту) ярче всего проявила себя камерная музыка глинкинского периода. Такие произведения, как «Патетическое трио» Глинки или ля-минорное трио Алябьева, не менее полно, чем сольные пьесы для фортепиано, характеризуют уровень русского пианизма 20-х годов.

Являясь наиболее развитой областью русского инструментализма первой половины XIX века, фортепианная музыка оказывала влияние и на другие виды инструментального творчества. В тесной связи с фортепианной традицией находилась литература для арфы — инструмента, широко популярного в дворянском быту. Для арфы, как и для фортепиано, создавались вариации на темы народных песен и оперных арий, концертные фантазии, танцевальные миниатюры. Этому инструменту молодой Глинка посвятил одно из первых своих сочинений — «Вариации на тему Моцарта» (1822).

Более демократический характер носила гитарная музыка. В начале XIX века гитара становится излюбленным инструментом в быту мелкопоместного дворянства, в широких демократических кругах городского населения. Вырабатываются характерные национальные традиции гитарного исполнительства. Возникает своеобразная форма этого инструмента, распространенная только в России, — семиструнная «русская гитара» (в отличие от шестиструнной, «испанской»). Под аккомпанемент гитары исполняли и скорбную, протяжную русскую песню, и чувствительный романс, и бойкую плясовую, и бодрую застольную песню. На гитаре играли и бытовые танцы, и вариации на народные темы, порой очень сложные, виртуозные по фактуре.

Родоначальником русской школы гитаристов по праву считается известный композитор и педагог, исполнитель на арфе и гитаре *Андрей Осипович Сихра* (1773—1850). Талантливый педагог, Сихра был воспитателем целой группы выдающихся русских гитаристов, издавал специальный журнал для гитары и оставил ряд сочинений для этого инструмента. Большой известностью пользовались ученики Сихры — композиторы-гитаристы *Семен Николаевич Аксенов* (1784—1853), *Михаил Тимофеевич Высоцкий* (ок. 1791—1837), *Владимир Иванович Морков* (1801—1864). К этой школе принадлежал известный собиратель народных песен *Михаил Александрович Стахович* (1819—1858).

Широкая популярность гитары в русском быту еще раз подтверждает, что в демократических слоях русского общества неуклонно росла тяга к музыке, а вместе с тем вызревали и свои, самобытные формы инструментального творчества, свои традиции исполнительского искусства.

Особое место в творчестве старших современников Глинки занимала симфоническая музыка. Развитие крупных симфонических форм в первых десятилетиях XIX века по-прежнему тесно связано с оперой, театральной традицией. В условиях сравнительно слабо развитой концертной жизни оркестровая музыка,

естественно, не успела еще выйти на самостоятельный путь развития.

Однако она по-своему убедительно отразила художественную эволюцию русского искусства этой поры. В жанре программной увертюры к оперному и драматическому спектаклю русские композиторы сумели осуществить интересные, смелые замыслы. Яркие по оркестровке и выразительные по тематизму увертюры Козловского, Давыдова, Алябьева и Верстовского подготовили симфонические принципы Глинки. В них отразился большой путь, пройденный русской музыкой от классицизма XVIII века через «неистовую романтику» к симфонизму «Сусанина», «Камаринской» и «Руслана».

К лучшим образцам русской симфонической музыки этого времени принадлежат увертюры Козловского «Фингал», «Эсфирь» и другие. В этих произведениях нет праздничной «парадности», типичной для оркестровой музыки XVIII века, нет и тех безмятежных пасторально-идиллических настроений, которыми проникнуто творчество Бортнянского. Музыка Козловского полна сурового, мужественного пафоса. Воплощая в увертюре и антрактах возвышенные образы трагедии, композитор стремится к цельности формы, внутренней взаимной обусловленности всех номеров. И в этом смысле его музыка продолжает линию мелодрамы «Орфей» Фомина.

Общая композиция каждой из увертюр Козловского отличается строгой логичностью построений и экономией выразительных средств. Подчиняясь определенному программному замыслу, музыка увертюры укладывается в рамки сжатого сонатного *allegro* с медленным вступлением и сокращенной репризой; ее тематический материал характеризуется острой контрастностью. Нередко в разработку вводится самостоятельный эпизод. Суровая энергия героических образов Козловского роднит его стиль с традициями венского классического симфонизма. Вспоминаются героико-трагические темы Глюка, Керубини и молодого Бетховена.

И в то же время в музыке Козловского заметно ощущается новый романтический колорит. В ней есть и характерные для романтиков черты эпичности, легендарности, поэтическое чувство природы. Типичны ладовые контрасты, сопоставления одноименных тональностей мажора и минора, терцовые соотношения, широкое использование альтераций. Яркое выражение романтические тенденции получают и в оркестровке. Композитор усиливает колористические приемы оркестрового письма, подчеркивает тембровые контрасты и придает большое значение отдельным солирующим инструментам.

Новая, колористическая трактовка оркестра в известной мере свойственна также симфонической музыке Давыдова. Его увертюра к опере «Леста, днепровская русалка», рисующая картину грозы и непосредственно «вливающаяся» в действие, создана под несомненным влиянием глюковской «Ифигении в Тавриде». И в то же время она несет на себе отпечаток романтической



пейзажности. Подобное сочетание классицистских традиций с новым ощущением тембра и колорита у Давыдова и Козловского является несомненным выражением предромантической эстетики переходного времени.

Решающий поворот к романтизму совершился в творчестве Верстовского. Увертюры Верстовского, созданные в 20—30-х годах, по типу композиции и по характеру тематизма всецело принадлежат уже новому, романтическому периоду. Строгая логика развития сменилась принципом картинного чередования. В увертюрах к «Пану Твардовскому» и особенно к знаменитой «Аскольдовой могиле» композитор стремится запечатлеть образы и ситуации оперы, не заботясь о целостности симфонической формы. Но некоторая беспорядочность построения здесь искупается жанровой характерностью самих тем — ярких и колоритных, национально окрашенных.

Развертываясь в рамках программной театральной увертюры, русская оркестровая музыка значительно слабее проявила себя в области «чистого» симфонизма. Отдельные попытки создания циклических симфоний в начале XIX века не дали существенных результатов. Так, например, симфонии Мих. Виельгорского (20-е годы) свидетельствуют лишь об усвоении некоторых приемов западноевропейского классического симфонизма, но не представляют интереса в художественном отношении.

Более значительны самостоятельные концертные увертюры Есаулова и симфонические произведения Алябьева, отображающие романтические настроения 30-х годов.

Инструментальное творчество Алябьева, оригинального и глубоко мыслящего художника, как увидим далее, сыграло особую роль в процессе становления русской музыкальной классики. Тесно связанное с традициями русского романтизма, оно завершило сложный период развития доглинкинской музыкальной культуры и смело вторглось в новую эпоху.

\* \* \*

Процесс развития инструментальной культуры в первой половине XIX века, как видно из нашего обзора, протекал неравномерно. В сложный период «брожения» русского искусства в русской музыке еще не было равновесия между отдельными жанрами; не было и постепенного, плавного развития профессиональных традиций.

Первые два десятилетия, несмотря на достаточно «объемное» инструментальное наследие (Жилин, Кашин, Л. Гурилев), не принесли особенно ярких достижений. Художественно значительными в этот период были симфонические увертюры Козловского, которые, однако, в силу своей театральной специфики не вышли на концертную эстраду и не нашли пути к широким кругам слушателей.

Резкий сдвиг, как и в истории русской литературы, произошел в декабристский период 20-х годов. Рост камерных ансамблей,

рициет романтического, эмоционально насыщенного фортепианного стиля дают совсем новую, живую картину музыкальной жизни русского общества. А в следующем десятилетии камерные ансамбли Глинки и Алябьева, фортепианное творчество Глинки и его современников — Геништы, Ласковского, А. Гурилева со всей очевидностью свидетельствуют об утверждении национального стиля русской камерной музыки.

Как и в других жанрах, сдвиг этот был закономерен. В эпоху жизнелюбивой поэзии Пушкина, в эпоху огромной целеустремленности всего русского искусства русская музыка неминуемо должна была обнаружить скрытые в ней возможности. В большом и малом, в романсе и опере, в фортепианной миниатюре и симфонической увертюре 30-е годы были временем прекрасного взлета нашего музыкального искусства. Творчество Алябьева, Верстовского и других современников Глинки было уже не столько подготовительным этапом, сколько явлением, сопутствующим русской классике.

## *Глава 12*

### **СОВРЕМЕННОКИ М. И. ГЛИНКИ**

**А. А. Алябьев**  
**(1787—1851)**

#### *Творческий путь*

Алябьев — одна из крупнейших фигур в истории русской музыки первой половины XIX века. Среди старших современников Глинки он выделяется редкой, разносторонней одаренностью, яркой индивидуальностью стиля и глубиной творческих стремлений. Работая в самых разнообразных жанрах, Алябьев сделал ценный вклад в русскую инструментальную музыку, значительно обогатил и развил традиции русского романса. Вокальное творчество Алябьева существенно изменило весь облик ранней романсовой лирики и внесло в нее новые черты. В своих романсах он подошел к решению тех значительных философских и социальных задач, которых не касался никто из его предшественников. Психологическая глубина и содержательность вокальных произведений Алябьева сближают его с классиками русского романса — Глинкой и Даргомыжским, а в некоторых произведениях зрелого периода он смело опережает свою эпоху и прокладывает путь к реалистическому искусству 60-х годов.

Мировоззрение композитора складывалось под влиянием идей декабризма. Участник Отечественной войны 1812 года, друг Грибоедова и Одоевского, Алябьев чутко воспринял и отразил в музыке новые веяния бурного и тревожного времени. Его творчество глубоко созвучно поэзии декабристов, Полежаева, Огарева. С творчеством этого тонкого, мыслящего художника впервые проникли в рус-

скую вокальную лирику темы гражданского долга, патриотизма, свободолюбия. Искусство Алябьева прочными узами связано с русской действительностью. В присущей его музыке тревожной патетике, типичных для нее образах романтической скорби, тоски, неудовлетворенности запечатлелись острые внутренние противоречия русской общественной жизни последекабристской поры. Обращаясь к образам одиноких, отверженных, обездоленных, композитор сумел передать духовную атмосферу своего времени. И эту правду чувств сумели оценить в творчестве Алябьева многие поколения русских людей.

Развитие Алябьева как музыканта было всецело обусловлено его взглядами, мировоззрением и личной судьбой. Тяжелые события его личной жизни явились в то же время типичным порождением общественных, социальных условий того времени. Дворянин по происхождению, сын видного сановника, он в годы николаевского царствования становится бесправным ссыльным, скитальцем, разделившим судьбу многих оппозиционно настроенных представителей русского дворянства. В письмах Алябьева, в воспоминаниях о нем можно прочесть волнующую повесть о даровитом музыканте, чье творчество лишь теперь, в наши дни, получило достойную всестороннюю оценку.

Дореволюционное музыкальное образование отдавало должное Алябьеву только как мастеру романса. Но подлинное значение его деятельности значительно шире: в своем творчестве Алябьев затронул, по существу, все жанры русской музыки 1820—1840-х годов, не исключая и оперы. Композитор оставил большое количество музыкально-драматических сочинений, кантаты и хоры, симфонии и симфонические увертюры, произведения для духового оркестра, камерные ансамбли, пьесы для фортепиано, свыше ста пятидесяти романсов, обработки народных песен и ряд сочинений бытового характера (танцы, марши). Однако судьба оказалась несправедливой к наследию Алябьева: при жизни опального музыканта из его произведений были изданы немногие, а впоследствии передавались одни романсы.

Советские исследователи провели огромную работу по восстановлению и публикации произведений Алябьева. Благодаря усилиям музыковедов Б. В. Доброхотова, Б. С. Штейнпресса, композиторов Г. В. Киркора и И. Н. Иордан стали доступными для исполнения инструментальные сочинения Алябьева, его симфонические увертюры, отрывки из опер, произведения для голоса с оркестром и хоровые сочинения. В трудах советских музыковедов впервые во весь рост встала фигура Алябьева как непосредственного предшественника русских композиторов-классиков, проложившего путь к широкому и всестороннему развитию отечественной музыки во всех жанрах.

Александр Александрович Алябьев родился 4 августа 1787 года в городе Тобольске, где его отец занимал пост губернатора. В семье Алябьевых любили музыку. Постоянным развлечением здесь были домашние концерты, в которых принимал участие

крепостной оркестр и в качестве солистов выступали местные музыканты-любители.

В 1796 году родители Алябьева со всей семьей переехали в Петербург, а с 1804 года поселились в Москве, где будущий композитор начал серьезно заниматься музыкой. Одним из его учителей был известный теоретик и композитор И. Г. Миллер. Алябьев с юных лет полюбил серьезную, классическую музыку, внимательно изучал Моцарта и Гайдна. Следы влияния венского классицизма заметны в первых опубликованных сочинениях Алябьева, особенно в его Первом струнном квартете (1815). Существует предположение, что некоторое время юный музыкант занимался у прославленного Фильда.

События Отечественной войны побудили Алябьева вступить в ряды русских войск; вместе с армией он прошел боевой путь до Парижа, участвовал во многих сражениях и действиях партизанского отряда, был ранен и награжден орденами за боевые заслуги. Личные качества Алябьева, храброго офицера, талантливого музыканта, человека с горячим, отзывчивым сердцем, привлекали к нему всех окружающих. В армии он сблизился с поэтом-партизаном Денисом Давыдовым и молодым Грибоедовым, с которыми у него завязалась тесная дружба.

Конец 1810-х и первая половина 1820-х годов образуют первый период в творческом пути композитора. К этому времени относятся его ранние музыкально-сценические произведения и многочисленные романы, среди которых выделяются произведения на тексты Пушкина, Жуковского, Дельвига. После Отечественной войны Алябьев все больше увлекается музыкой.

В Петербурге он вступает в кружок артистической молодежи, во главе которого стоял драматург Н. И. Хмельницкий, знакомится с писателями и поэтами И. А. Крыловым, А. А. Дельвигом, П. А. Катениным, А. А. Шаховским, с поэтом-декабристом А. А. Бестужевым. Близким приятелем Алябьева становится известный деятель русской культуры, организатор декабристского кружка «Зеленая лампа» Н. В. Всеволожский.

Особенно важное значение для творческого развития Алябьева имела его дружба с А. Н. Верстовским, начавшим свою композиторскую деятельность в 20-х годах. Общение с Верстовским продолжалось у Алябьева в течение всей жизни. Можно предположить, что именно благодаря влиянию Верстовского — страстного театрала — он заинтересовался музыкальным театром и начал усиленно работать в жанре оперы и водевиля. Почти все водевили Алябьева, которые он сочинял чаще всего вместе с Верстовским, относятся к периоду 20-х годов.

В 1823 году Алябьев покинул Петербург и прочно поселился в Москве. Наряду с Верстовским (который в это время был назначен инспектором московских театров), Мих. Виельгорским, Геништой, Одоевским и Грибоедовым он деятельно участвует в музыкальной жизни «древней столицы», издает свои сочинения, участвует в любительских и благотворительных концертах как пианист

и певец (по свидетельству современников, Алябьев пел тенором; исполнение его отличалось «необыкновенным вкусом»<sup>1</sup>). С большим успехом он ставит на петербургской сцене комическую оперу «Лунная ночь, или Домовые» (1822), в Москве — оперу-водевиль «Деревенский философ» (1823).

Знаменательной вехой в истории русской театральной жизни явилось открытие нового здания московского Большого театра 6 января 1825 года. Для первого спектакля был написан аллегорический пролог «Торжество муз», в котором большая часть музыки принадлежала Алябьеву<sup>2</sup>.

Внезапно творческая деятельность композитора была прервана: в начале 1825 года ему было предъявлено обвинение в убийстве помещика Т. М. Времева, с которым он поссорился у себя в доме во время игры в карты. Несмотря на все доказательства невиновности Алябьева (медицинская экспертиза подтвердила, что Времева умер в результате хронической болезни, а не вследствие насилия), он вскоре был взят под стражу и заключен в тюрьму, где находился около трех лет. Мучительное следствие и условия тюремной жизни подорвали здоровье Алябьева. Только в 1828 году по его делу было вынесен суровый приговор: ссылка в Сибирь с лишением всех прав и дворянского звания. В эпоху реакции, наступившей после восстания декабристов, «дело Алябьева», человека, близкого к декабристским кругам, опасного по своим связям, неизбежно должно было вызвать пристальное внимание правительства. С большим подозрением к Алябьеву относился сам Николай I, неоднократно отклонявший все просьбы о смягчении участи ссыльного композитора.

В Сибири началась новая полоса жизни Алябьева, новый период его творчества. Предвестником наступления творческой зрелости послужила песня «Соловей», написанная им ранее, во время тюремного заключения. Годы изгнания характеризуются новыми исканиями композитора, интересом его к фольклору различных народов России, углублением идейного содержания вокальной лирики, ростом мастерства. К этим произведениям относятся, в частности, лучшие драматические и психологически окрашенные романсы Алябьева, особенно на слова Пушкина.

Некоторое время он находился в родном городе Тобольске. Испытания не сломили творческой энергии музыканта. Он много сочинял, дирижировал симфоническим и военным духовым оркестрами, участвовал в любительских концертах. В это время появились лучшие оркестровые сочинения Алябьева, возникшие в условиях практической работы с оркестром. Под руководством Алябьева значительно развилась музыкальная жизнь Тобольска: город превратился в один из крупных музыкальных центров рус-

---

<sup>1</sup> См.: Доброхотов Б. А. А. Алябьев. М., 1966, с. 35.

<sup>2</sup> Соавторами Алябьева в этом произведении были А. Н. Верстовский и дирижер московских театров Ф. Е. Шольц. В исполнении пролога участвовал крупнейший трагический актер того времени П. С. Мочалов.

ской провинции. Организованные ссыльным композитором концерты, в которых участвовали хор и оркестр большого состава, получили отклик в московских журналах, хотя имя его, разумеется, не было упомянуто в печати (собственные произведения Алябьева исполнялись анонимно).

В 1832 году Алябьев получил разрешение выехать на Северный Кавказ для лечения. Более года провел он в Ставрополе, Пятигорске и Кисловодске, впитывая новые впечатления, знакомясь с бытом, обычаями и музыкальным фольклором горских народов. Поездка на Кавказ чрезвычайно благотворно отразилась на его творческом развитии. Здесь он мог приобщиться к новой образной сфере Востока, узнать и полюбить могучую природу Кавказа.

В русском искусстве этого времени Кавказ ярко запечатлелся прежде всего как «приют свободолюбия», символ бунтарского духа, родина сильных, непокоренных людей. После события 14 декабря 1825 года этот горный край — пока еще дикий, неуспокоенный, полный опасностей — стал местом ссылки передовых представителей русской интеллигенции, местом гибели Лермонтова, Полежаева, Бестужева-Марлинского, ссыльных декабристов. Нельзя не напомнить, что ровно через три года после приезда Алябьева в Пятигорск в этот же город прибыл опальный Лермонтов, детально отразивший в «Герое нашего времени» всю обстановку северокавказского быта. А в 1823 году здесь впитал свои первые кавказские впечатления Глинка.

В Пятигорске и Ставрополе Алябьев знакомится с песнями, танцами, инструментами кавказских народов<sup>3</sup>, записывает черкесские, кабардинские, грузинские, азербайджанские мелодии, слушает песни туркмен, живших в поселениях недалеко от Ставрополя.

Большим вкладом в фольклористику явился сборник «Голоса украинских песен», составленный Алябьевым с помощью видного украинского ученого М. А. Максимовича — историка, литератора и фольклориста. Встреча обоих деятелей произошла на Кавказе в 1832 году. Максимович, незадолго до того издавший текстовый сборник украинских народных песен, познакомил Алябьева с этим материалом и, по всей вероятности, сам напел ему подлинные народные мелодии. Алябьев в короткий срок создал обработки украинских народных песен, а затем в 1834 году опубликовал сборник под редакцией Максимовича. Это было первое печатное собрание украинских песен, сыгравшее в развитии украинской музыки столь же важную роль, как сборники Трутовского и Львова — Прача в истории русской музыкальной культуры<sup>4</sup>. Сборник был отмечен высокой похвалой Гоголя.

---

<sup>3</sup> Любопытно, что здесь же, на Северном Кавказе, в начале 20-х годов получил первые «восточные впечатления» юный Глинка.

<sup>4</sup> В 1961 году сборник «Голоса украинских песен» был переиздан под редакцией советского музыковеда Б. С. Штейнпресса.

Осенью 1833 года Алябьев, не получивший разрешения остаться на Кавказе, был переведен в Оренбург. Здесь он знакомится с песнями народов Средней Азии и Заволжья, записывает башкирские и киргизские песни, создает симфоническую увертюру на башкирскую народную тему. Глубокий и неизменный интерес композитора к музыке народов Востока, которых в то время пренебрежительно называли «инородцами», ярко характеризует прогрессивность его воззрений.

Пребывание Алябьева в Оренбурге, где он встретил сочувственное отношение со стороны местной интеллигенции, было для него в целом благоприятным. Он много занимается камерной музыкой, общается с местными любителями музыкального искусства. В это время завязывается дружба Алябьева с талантливым скрипачом-любителем Василием Николаевичем Верстовским, братом автора «Аскольдовой могилы». Оба они с увлечением занимаются музыкой. «Мнением твоего брата я дорожу, он славный и с душою музыкант, — писал Алябьев из Оренбурга А. Н. Верстовскому, — нет той минуты, что мы не были вместе, нет слов благодарить за его дружбу»<sup>5</sup>.

Находясь в Оренбурге, Алябьев внимательно изучает камерную инструментальную музыку Бетховена, создает свои лучшие камерные ансамбли: сонату для скрипки и фортепиано, фортепианное трио.

Наступил поворот и в личной судьбе композитора. С большим вниманием относился к нему генерал-губернатор Оренбурга В. А. Перовский — гуманный и просвещенный человек, друг Пушкина и Жуковского. Благодаря заступничеству Перовского Алябьев получил наконец разрешение жить у родственников, но «с запрещением въезда в обе столицы и с отлучением под надзор полиции в месте жительства»<sup>6</sup>. Узнав об этой «монаршей милости», он немедленно выехал в Московскую губернию, а затем в Москву, где долгое время находился нелегально. Разумеется, весть о пребывании Алябьева в Москве не могла оставаться тайной. Получив донесения полиции, Николай I вновь дал распоряжение выслать опального музыканта — на этот раз в Коломну. И только в 1843 году Алябьеву было разрешено жить в Москве под надзором полиции и «без права показываться в публике».

Последний, московский период жизни и творчества Алябьева отмечен большой продуктивностью. К этому времени относятся его песни социального характера, близко соприкасающиеся с вокальным творчеством Даргомыжского, с реалистическими тенденциями русского искусства 40-х годов. Больной, с поврежденным зрением, композитор не утратил творческой активности. Поселившись в доме своей жены Е. А. Алябьевой (урожденной Римской-Корсаковой) на Новинском бульваре, он вел тихий, уединенный образ жизни, отдавая все время музыке.

<sup>5</sup> Цит. по кн.: Доброхотов Б. А. А. Алябьев, с. 142.

<sup>6</sup> Там же, с. 158—159.

В период 40-х годов Алябьев снова обращается к театральным жанрам — создает музыку к драматическим произведениям, оперы, мелодрамы; снова сближается с московской театральной средой, с А. Н. Верстовским и артистами московской оперной сцены. В 1847 году возникла дружба Алябьева с Даргомыжским, приехавшим в Москву для постановки в Большом театре своей оперы «Эсмеральда». В это же время Алябьев познакомился с русским революционным демократом поэтом Н. П. Огаревым. Страстный любитель музыки, Огарев восхищался романсами Алябьева и многие знал на память. К числу последних произведений Алябьева относятся песни на слова Огарева — «Кабак», «Изба», «Деревенский сторож».

Умер Алябьев в Москве 22 февраля 1851 года.

### *Романсы и песни*

Вокальная лирика в музыкальном наследии Алябьева бесспорно занимает первое место. Еще при жизни композитора романсы создали ему громкую славу. Вышедшие в сборниках и отдельных изданиях, они быстро распространились по всей России. Некоторые из них («Соловей», хоровая песня «Из страны, страны далекой», романс «Нищая») вошли в быт как народные песни. К наследию Алябьева и в наше время постоянно обращаются артисты-певцы.

В сфере романса особенно ярко проявились новаторские тенденции творчества Алябьева, его чуткость к передовым явлениям русской культуры. Композитор не только обогатил новыми выразительными приемами традиционные жанры лирического романса и «русской песни» — он значительно раздвинул рамки русской вокальной лирики, смело внедряя в нее новые жанры и темы, вкладывая в нее лучшие думы, мечты и стремления своих современников. Вместе с романсами Алябьева влились в русскую музыку свободолобивые настроения русской поэзии; с ними вошли в романсовую лирику гуманистические и социальные темы русской литературы, образы простых и незаметных героев — «униженных и оскорбленных», подавленных жестокой действительностью. Заметно углубилась в них психологическая сфера русской вокальной музыки. В романсах на тексты Пушкина, Жуковского, Дельвига, Огарева, Мицкевича Алябьев стремился к тонкому и многообразному воплощению душевных переживаний человека.

В первом периоде творчества Алябьев обращается преимущественно к элегическим, созерцательным образам русской поэзии. Его привлекают чувствительная поэзия Жуковского, светлая лирика Дельвига, юношеская поэзия Пушкина. Типичны для молодого Алябьева романсы «Голос с того света», «Воспоминание» (на слова Жуковского), «Певец», «Слеза» (на слова Пушкина). Характерно и обращение к жанру «русской песни». Написанные им в 20-х годах задушевные песни-романсы «Соловей», «Вечерком



румяну зорю», «Кольцо души-девицы» прочно вошли в быт демократических слоев русского общества.

Уже в этих произведениях определились индивидуальные черты стиля Алябьева, присущая ему выразительность простой и естественной мелодии, тонкое ощущение гармонии, национальная характерность интонационного строя.

Особое значение в русской вокальной музыке приобрела знаменитая песня Алябьева «Соловей» на текст А. А. Дельвига (сочинена ок. 1825 года, издана в 1827), ставшая своего рода синонимом бытовой песенной лирики пушкинской эпохи. В ней композитору удалось обобщить типичные черты чувствительных лирических песен-романсов городского быта, сохранив при этом благородную простоту и изящество своего вокального стиля<sup>7</sup>. Недаром это произведение было одним из любимых у Глинки, Чайковского, Листа.

В музыке «Соловья» Алябьев тонко отобразил присущую русской народной песне ладовую переменность. Мелодия, охватывающая диапазон октавы, плавно модулирует в первом предложении из минора в параллельный мажор, образуя при этом характерную интонацию «хроматизма на расстоянии» (*до-диез — до*). Во втором предложении она окрашивается еще более колоритным отклонением в мажорную тональность VII ступени (до мажор), с тем чтобы вновь вернуться к тонике ре минора. Каданс с красочным сопоставлением минорной и мажорной доминанты оттеняет плавность мелодии:

114 [Andante con espressione]

Со - ло - вей мой, со - ло - вей, го - ло -

Со - ло - вей мой, со - ло - вей, го - ло -

<sup>7</sup> Авторский вариант романса Алябьева не содержит тех виртуозных каденций, которыми обильно уснащали это произведение прославленные певицы мира — Генриетта Зонтаг, Аделина Патти и другие. Романс имеет простую куплетную форму с запевом и припевом в каждой строфе.

- си - стый со - ло - вей! Ты ку - да, ку -

- да ле - тишь, где всю ноч - ку про - по - ёшь?

sostenuto

*p*

Своеобразной «лейтинтонацией» песни является заключительный восходящий мелодический ход от доминанты к тонике по ступеням мелодической минорной гаммы — очень типичный для бытового русского романса и особенно для романсов Варламова. В быстром припеве (*Allegro vivace*), утверждающем главную тональность, таким же характерным стиливым признаком является русская секстовая попевка — ход от квинты к терции лада.

Песня Алябьева вскоре облетела всю Россию и стала в подлинном смысле слова народной<sup>8</sup>. У самого композитора это произведение было любимым и даже имело для него своеобразный символический смысл. Образ соловья, певца русских лесов, Алябьев связывал со своей тяжелой судьбой, тоской по родному краю и продолжал развивать эту тему в ряде романсов позднейших лет: «Прощание с соловьем» (1829), «Прощание с соловьем на Севере» (1831), «Что поешь, краса-девица» (1834).

С конца 20-х годов композитор неустанно работает в области вокальной лирики, создает сборники романсов, отчасти приближающиеся к целостным, тематически единым песенным циклам. Таковы сборники «Северный певец» (1828, 1831) и «Альбом Северного певца» (1832), отразившие годы сибирской ссылки. Большой интерес представляет сборник «Кавказский певец» (1834) — творческий итог кавказских впечатлений Алябьева.

В выборе текстов проявились широкий литературный кругозор Алябьева, его тонкое знание русской поэзии. Некоторые его произ-

<sup>8</sup> Широкой популярности песни Алябьева способствовали ее фортепианные обработки — вариации Глинки на тему «Соловей» (1834) и виртуозная транскрипция Листа (1842).

ведения на слова Дельвига и Пушкина возникали и выходили и свет почти одновременно с первыми публикациями поэтических текстов. На протяжении тридцати с лишним лет романсы Алябьева выразительно отображали общую картину развития русской поэзии. Помимо стихотворений крупных поэтов — В. А. Жуковского, А. А. Дельвига, Н. М. Языкова, И. И. Козлова, Д. В. Веневитинова — композитор постоянно обращался также и к текстам своих друзей — поэтов Дениса Давыдова, А. Ф. Вельтмана, И. И. Веттера, А. А. Бестужева-Марлинского, Л. А. Якубовича.

На первом по количеству месте стоят у Алябьева романсы на слова Пушкина, чье имя, по существу, определяет собой весь облик русской вокальной лирики 30—40-х годов. Любовь к Пушкину Алябьев сохранил на протяжении всей творческой жизни — начиная от ранней юношеской элегии «Погасло дневное светило» (1820) и вплоть до последнего пушкинского романса «Я пережил свои желанья» (1848). Среди этих романсов есть превосходные образцы вдумчивой, задушевной лирики. В своей привязанности к поэзии Пушкина Алябьев разделял взгляды Глинки и Даргомыжского.

Период сибирской ссылки и последующие годы долгих скитаний отмечены у Алябьева созданием лучших романсов лирико-драматического плана. В таких произведениях, как «Иртыш», «Вечерний звон», «Зимняя дорога», «Два ворона», «Узник», «Сижу на берегу потока», он нашел свою элегически-скорбную сферу, свой тип высказывания, свой образ лирического героя, в какой-то мере родственной лирическому герою Шуберта («Зимний путь»). Романсы эти бесспорно автобиографичны. В них отразились личная судьба композитора, его безотрадные думы, чувства одиночества, разочарования, безнадежности.

Но это были вместе с тем именно те настроения, которые волновали и трогали многих современников Алябьева, людей тревожной «лермонтовской поры». Его романтическая скорбь исполнена скрытого протеста.

В ряде романсов Алябьева этих лет тема изгнанничества порой приобретает повышенно экспрессивное выражение в духе «неистойвой романтики» 30-х годов. Характерны романсы «Тайна» (слова И. И. Козлова), «Живой мертвец» (слова Д. В. Раевского), «Гроб» (слова П. Г. Ободовского) с их романтической заостренностью выразительных средств. Но в лучших произведениях композитор преодолевает несколько внешнюю патетику романтизма и достигает подлинно классической сдержанности, искренности и простоты.

Психологическая глубина поэзии Пушкина находит чуткое отражение в простом и трогательном романсе Алябьева «Зимняя дорога». Сжатая куплетная форма романса, строгие контуры сдержанной, неширокого диапазона мелодии хорошо отвечают народному строю стихотворения Пушкина, написанного в типичном «песенном размере» четырехстопного хоря. Общее настроение холодного зимнего пейзажа создается уже в коротком вступ-

лении фортепиано, где секундовые созвучия и трепетное тремоло в верхнем регистре передают печальный звон колокольчика:

115 *Andante sostenuto*

Музыкальный фрагмент, номер 115, темп *Andante sostenuto*. Музыка записана для фортепиано. В правой руке мелодия с триолями восьмых нот. В левой руке аккомпанемент. Динамика начинается на *p*, затем *poco a poco dim.*, и заканчивается на *pp*.

Такие же точные, лаконичные штрихи находит Алябьев в маленькой песне-балладе «Два ворона»: острые, зловещие гармонии в фортепианной партии рисуют крик хищной птицы.

Элегически-скорбный романс «Вечерний звон» отличается характерной для композитора тонкой экспрессией гармонии, колорита. Устойчивый органнй пункт тоники в басу здесь служит не только средством изображения «вечернего звона» — он создает психологическое ощущение скованности и безысходной печали:

116 *Andante sostenuto*

Музыкальный фрагмент, номер 116, темп *Andante sostenuto*. Музыка записана для голоса и фортепиано. Включены вокальные партии с текстом и фортепианный аккомпанемент. Динамика фортепиано начинается на *fp*.

Вокальный текст:  
 Вечерний звон, вечерний  
 звон! Как много дум наводит он.

Иначе воплощены образы изгнания и одиночества в романсе «Иртыш» на слова друга Алябьева — поэта И. И. Веттера. Романс написан в контрастной форме строфы с рефреном. Спокойному, повествовательному запеву отвечает драматический, напряженный припев — монолог изгнанника:

Шу- ми, Ир- тыш, стру- и - тесь, во - ды, не- си - те

грудь мо- ю с со- бой, а я, ли- шен- ный здесь сво- бо-

- ды, ды- шу для ро- ди - ны дра- гой,

Патетический возглас в вокальной партии сразу подчеркивает смысловую кульминацию романса, выделенную яркой, экспрессивной мажорной гармонией VI ступени («А я, лишенный здесь свободы, дышу для родины драгой»).

Ценным вкладом в русскую вокальную музыку были кавказские песни Алябьева, впервые изданные в сборнике «Кавказский певец». Жанр «восточной песни», один из самых богатых и самобытных в русской романсовой лирике, впервые определился именно в творчестве Алябьева. После него эту традицию развивали Глинка, Балакирев, композиторы «Могучей кучки». Источником этих песен были свободно претворенные мелодии народов Кавказа. Уже не отдаленное представление о Востоке (как это было, например, в его же ранней мелодраме «Кавказский пленник»), а живые впечатления народного быта питали здесь фантазию

композитора. Характерен и выбор текста. В кавказских песнях Алибыва нашли отражение образы «вольного Кавказа», типичные для русской поэзии последекабристских лет. Материалом для них послужили стихотворения Лермонтова («Черкесская песня») и поэтов-декабристов Бестужева-Марлинского, Якубовича.

Суровой энергией пронизана воинственная «Кабардинская песня» на текст А. А. Бестужева-Марлинского. Квартовые возгласы, острые синкопы и грозные, рокошущие трели в партии фортепиано вызывают представление о дикой, неукротимой силе:

118 Moderato

На Каз-бек сле-

- те - лись ту - чи, слов - но гор - ные ор - лы...

Контрастом к воинственной «Кабардинской» служит лирически-напевная, томная «Грузинская песня» (слова Л. А. Якубовича). Ласкающим баркарольным ритмом она напоминает типичные образцы грузинских городских лирических песен, поныне сохранившихся в народном быту:

119 Andantino poco sostenuto

Плачет, пла - чет де - ва

гор: русский, дай твой встре-тить взор. Там, где

да- вят ви- ног- рад, первый встре-ти-ла я взгляд.

Постоянно обращался Алябьев и к теме родины, широко воплощенной в жанре военно-патриотических и застольных песен, сольных и хоровых. Как и в его военной духовой музыке (маршах и увертюрах для духового оркестра), в этом жанре ярко отразились личные впечатления композитора — бывшего офицера, участника Отечественной войны. В 1839 году Алябьев издал сборник «Застольных русских песен» для хора. Большой известностью пользовались также его «Песни Баяна» (1834, на слова Н. М. Языкова) для голоса и хора. Одна из них, «Из страны, страны далекой», воспевающая образы вольности, свободы, любимой родины, укоренилась в студенческом быту XIX века. Своеобразна по замыслу и маршевая патриотическая «Песня старика»: Алябьев создает в ней выразительный «музыкальный портрет» старого офицера, вспоминающего о подвигах и славе минувших лет.

В период 30—40-х годов новую трактовку у композитора приобретает жанр «русской песни». От лирических песен раннего периода он приходит к песням более сложного, подчас драматического содержания. В своей замечательной песне на слова А. А. Дельвига «Как за реченькой слободушка стоит» Алябьев широко разрабатывает подлинную народную мелодию, развивая ее в своеобразной вариационно-трехчастной форме. Основой всей композиции служит контраст двух песенных тем — начальной плясовой темы и медленной лирической песни «Чем тебя я огорчила», появляющейся в среднем разделе:

1205 [Allegro poco sostenuto]

*p*

Как за ре-чень-кой сло-бо-душ-ка сто-ит,

*p*

по сло-бод-ке той до-ро-жень-ка бе-жит.

*fp*

1206 [Adagio]

Груст-но бы-ло про-во-жать мне, мо-ло-дой,

*f*

двух ро-ди-мых и по той, и по дру-гой



Песня «Чем тебя я огорчила» тонко использована Алябьевым как образ воспоминаний молодой крестьянки-вдовы о невозвратимой утрате. Традиционный жанр «сдвоенной русской песни» превращается в драматический «музыкальный рассказ» — повесть о женской доле.

Еще заметнее выступают новаторские, реалистические черты в песнях Алябьева на слова Н. П. Огарева — «Кабак», «Деревенский сторож», «Изба». Творческий замысел Алябьева в них прямо перекликается с гуманистическими тенденциями русской литературы 40-х годов, с поздними повестями Гоголя и молодых писателей нового поколения — Тургенева, Достоевского, Григоровича. Его привлекают образы «униженных и оскорбленных», страдания маленьких, незаметных людей, печальные картины быта обездоленной деревенской бедноты.

В каждой из этих песен Алябьев по-разному раскрывает конкретный поэтический сюжет. Так, в песне «Деревенский сторож» (1850) стихотворение передано в свободной, повествовательной форме с контрастным чередованием эпизодов. По типу композиции эта песня, несущая на себе явный отпечаток шубертовских влияний, приближается к балладе или монологу сквозного развития<sup>9</sup>. Здесь продолжается та линия «психологического пейзажа», которую Алябьев нашел в своей «Зимней дороге», лучших романсах скитальческих лет. Строгая и суровая, классического склада тема полна затаенной печали. В дальнейшем развитии песни композитор обогащает поэтический текст новыми выразительными деталями. Особенно впечатляет последний эпизод «Деревенского сторожа», где остинатный ритм фортепианного сопровождения и острые секунды имеют не только изобразительный, но и психологический смысл («И, качаясь, завывает звонкая доска... Пуще сердце замирает, тяжелей тоска»).

Новые искания проявились в песне «Кабак» (1843). В основе ее лежит народная мелодия плясового ритма. Но композитор драматизирует простую куплетную песню и придает ей выразительные черты декламационности. Развитие песенной мелодии, широкой, размашистой, разудалой, внезапно прерывается стоном отчаяния. Во всей реальности выступает в музыке образ крестьянина-бедняка, который тщетно пытается залить вином свое безысходное горе. Отсюда прямой путь лежит к драматическим песням-сценам Даргомыжского и далее Мусоргского. Найденный Алябьевым метод драматического претворения народно-плясовых, остро-ритмованных интонаций позднее получит широкое развитие в песнях Мусоргского («Трепак», «Гопак», «По грибы»).

К драматическим «крестьянским песням» Алябьева примыкает романс «Н и щ а я» на слова П. Ж. Беранже в переводе Д. Т. Ленского. Песня Беранже, французского поэта-демократа, пользова-

---

<sup>9</sup> На тот же текст Огарева написана песня А. Л. Гурилева, представляющая собой простую куплетную композицию.

лись большой любовью в широких кругах русской разночинной интеллигенции. Немалую роль в этом сыграла музыка Алябьева. В своеобразных вариантах этот романс распевали в цыганских хорах.

В трактовке текста Беранже Алябьеву удалось найти обобщающий музыкальный образ, раскрыть гуманистический смысл стихотворения — трагедию униженного и обездоленного человека. Образ безысходного человеческого горя в тонкой ассоциации с атмосферой зимней природы метко и лаконично передан в музыке. Начальная интонация малой секунды, положенная в основу фортепианного сопровождения, далее развивается и в вокальной партии как «лейтмотив скорби»:

121 Moderato

*p* Зи-ма, ме-тель, и в кругных

*p* *fp* *cresc.*

хлоп-ях при силь-ном вет-ре снег ва-лит. Уохо-да

*fp*

*fp*

в храм од-на, в о-трепьях, ста-рушка ни-ща-я сто-ит.

В романсе «Нищая» с его выразительной мелодией декламационного склада особенно наглядно проявились реалистические стремления позднего Алябьева, сближающие его с Даргомыжским — вдумчивым мастером психологического портрета.

\* \* \*

Вложив в романс новое содержание, Алябьев в то же время обогатил вокальную музыку и новыми средствами музыкальной выразительности. С чутким вниманием относился он к интонационной стороне вокальной мелодии. Мелодия в его романсах, обычно сдержанная и неширокая по диапазону, таит в себе черты тонкой декламационной выразительности («Вечерний звон», «Нищая», «Деревенский сторож»).

Большое разнообразие Алябьев внес и в трактовку формы романса. Он умел подчинить общую структуру романса развитию поэтического сюжета и применял, в зависимости от текста, разнообразные типы композиции. Здесь и простая куплетная песня с рефреном («Соловей»), и романсы в куплетной форме с более сложным двухчастным строением каждой строфы («Нищая»), и трехчастные репризные формы, иногда усложненные вариационным развитием («Как за реченькой слободушка стоит»), и свободные формы сквозного развития, особенно типичные для романсов балладного характера или драматических монологов («Что затуманилась, зоренька ясная», «Пробуждение», «Деревенский сторож»).

В романсах Алябьева, как и в его инструментальной музыке, проявилось внимание к ладогармонической экспрессии, выразительным средствам тембра и колорита. Гармония у него всегда подчеркивает выразительный смысл вокальной мелодии, обогащает ее тонкими эмоциональными нюансами. Типичны для композитора красочные романтические приемы шубертовского плана: сопоставление одноименных тональностей мажора и минора (в деталях и в крупных частях формы), внезапные энгармонические модуляции, применение альтерированных аккордов, выразительные унисоны. Особую роль в романсах Алябьева играют принципы оstinатности. Излюбленные им выдержанные органые пункты и оstinатные фигурации в басу по-разному используются в романсах различных жанров — то как изобразительный, жанровый или колористический прием (таковы восточные песни из сборника «Кавказский певец»), то как момент чисто психологического значения («Нищая»).

Обогащению вокальной лирики Алябьева немало способствовало его инструментальное мастерство. Партия фортепиано нередко становится у него носителем главного поэтического образа. Напомним романсы «Зимняя дорога» и «Два ворона», в которых короткое вступление фортепиано несколькими скупыми штрихами передает образный строй пушкинских стихов. В этой тенденции внутреннего обогащения формы, фактуры и музыкального языка романса проявились новаторские черты стиля Алябьева, сближающие его с русскими классиками.

## Театральная музыка

Как и другие крупные композиторы его времени, Алябьев отдал большую дань различным жанрам театральной, драматической музыки. Ему принадлежат шесть опер, музыка к нескольким драматическим спектаклям, балет «Волшебный барабан, или Следствие Волшебной флейты» (1827) и более 20 водевилей. Однако условия долгой ссылки не позволяли Алябьеву поставить эти произведения на сцене, за исключением балета и водевилей, написанных в молодые годы. Его оперные партитуры остались в большинстве случаев незавершенными, часть из них утеряна, а некоторые сохранились только в эскизах.

Тонким изяществом отмечены ранние комические оперы и оперы-водевилей Алябьева, написанные на протяжении 20-х годов на тексты Н. И. Хмельницкого, А. И. Писарева и других авторов. Большой успех у публики имела его первая опера, поставленная в 1823 году на петербургской, а затем на московской сцене, — «Лунная ночь, или Домовые» (либретто писателя-декабриста П. А. Муханова и П. Н. Арапова). За ней последовал ряд водевилей: «Деревенский философ» (1823), «Учитель и ученик» (1824), «Проситель» (1824), «Хлопотун» (1824), «Встреча дилижансов» (1825), «Утро и вечер, или Ветер переменялся» (1826) и другие. Музыка к этим водевилям Алябьев писал совместно с А. Н. Верстовским и Ф. Е. Шольцем, и только опера-водевиль «Утро и вечер» (одно из лучших ранних сочинений Алябьева) принадлежит ему целиком. Все водевили Алябьева и Верстовского с большим блеском и мастерством исполнялись на сцене лучшими артистами московской сцены. В комедийных ролях «резонеров» и «простаков» выступал великий русский актер М. С. Щепкин, а главные «роли с пением» исполнялись первой певицей московской оперной труппы Н. В. Репиной.

Большой интерес в водевильной музыке композитора представляют инструментальные номера — увертюры, антракты и танцы. Можно с полным основанием утверждать, что именно в ранних театральных увертюрах Алябьева впервые проявилось его дарование симфониста, тяготение к сложным сонатно-симфоническим формам. Написанные в сонатной форме увертюры к опере «Лунная ночь» и к операм-водевилям «Деревенский философ» и «Утро и вечер» стройны по композиции, легки и прозрачны по оркестровке. Они представляют собой прекрасные образцы раннего русского симфонизма, вполне заслуживающие того, чтобы занять место в концертных программах.

Зрелый период творчества Алябьева принес с собой новые, более глубокие стремления. Композитор отказывается от водевильного жанра; его привлекают большие темы русской и зарубежной литературы, образы народной жизни. В своих театральных произведениях он обращается и к поэзии Пушкина, и к драматургии Шекспира, и к древнему кельтскому «оссиановскому» эпосу, и к народным легендам.

Выделяются драматические произведения Алябьева на сюжеты Пушкина. В них композитор выступает как продолжатель своеобразной русской традиции мелодрамы, заложенной в свое время Фоминым и Козловским. К концу 20-х годов относится сочинение Алябьевым музыки к театральной инсценировке пушкинской поэмы «Кавказский пленник»<sup>10</sup>. Показателен уже самый выбор сюжета. Впервые Алябьев обращается к типичной для него теме изгнания и одиночества, к теме романтического протеста сильной и одинокой личности против гнетущих условий окружающей жизни. Тема эта, вдохновлявшая молодого Пушкина в годы его ссылки на юг России, с тех пор становится своего рода «лейтмотивом» в творчестве Алябьева — тоже изгнанника и скитальца. И в образе пушкинского Пленника композитор, несомненно, должен был видеть родные и близкие ему самому черты.

К 1838 году относится музыка к драме Пушкина «Русалка», исполнявшаяся в московском Малом театре без указания имени композитора. Алябьев ограничился здесь только сочинением песен и хоров, указанных самим поэтом. Но общая трактовка всех этих номеров — песни Наташи, свадебного хора «Сватушка» и хо-

<sup>10</sup> Точная дата создания и постановки «Кавказского пленника» не установлена. Исследователь творчества Алябьева Б. В. Доброхотов относит это произведение к 1828—1829 годам (см.: Доброхотов Б. А. А. Алябьев, с. 81—87).

ров русалок — уже приближается к стилю классической оперы Даргомыжского. Привлекает глубокой искренностью прекрасная песня Наташи «По камушкам, по желтому песочку». В отличие от более развитой мелодии Даргомыжского, обильно расцвеченной яркой и экспрессивной колоратурой, Алябьев подчеркивает трогательную простоту и задушевность напева:

122 [Andante]

В период 30—40-х годов Алябьев создает ряд музыкально-драматических произведений. Среди них неоконченная опера «Эдвин и Оскар» на сюжет из кельтского героического эпоса, написанная предположительно в Оренбурге; оперы «Буря» по Шекспиру (1839), «Рыбак и русалка, или Злое зелье» (1841; либретто неизвестного автора) и «Аммалат-бек» (1842—1847). Все названные партитуры сохранились не полностью. Не имея надежды поставить свои оперы на сцене, Алябьев, по-видимому, не считал нужным тщательно отделять эти сочинения. Во время нелегального пребывания в Москве он писал в основном музыку к драматическим спектаклям, которая исполнялась анонимно: имя композитора не стояло в программе.

Наиболее ценной стороной театральной музыки Алябьева являются самостоятельные инструментальные номера. Такова, например, полная высокого пафоса и драматического подъема увертюра к трагедии В. А. Алябьева (брата композитора) «Осада Коринфа» (1837). Наряду с аналогичными увертюрами Козловского это произведение Алябьева принадлежит к ранним образцам русской программной музыки героико-трагического плана, сложившейся под воздействием бетховенского симфонизма.

Алябьев — один из первых русских композиторов, обратившихся к творчеству Шекспира. В 1838 году он создает музыку к комедии Шекспира «Виндзорские проказницы», задумывает оперу «Волшебная ночь» на сюжет «Сна в летнюю ночь» Шекспира и, наконец, пишет трехактную оперу «Буря» (1839) с большой симфонической увертюрой, рисующей морскую стихию.

Последним и, безусловно, лучшим произведением композитора в оперном жанре явилась опера «А м м а л а т - б е к» на сюжет повести А. А. Бестужева-Марлинского, написанная в сотрудничестве с поэтом-романтиком А. Ф. Вельтманом. Сложит

повести Бестужева-Марлинского<sup>11</sup>, созданной под впечатлением действительных событий покорения Кавказа, был близок Алябьеву по его личным воспоминаниям. Образы кавказской природы, живописные картины быта кавказских горцев, борьба горцев за свою независимость, религиозный фанатизм мусульман, разжигавших ненависть народа к русским завоевателям,— мотивы, вдохновившие Алябьева на создание его «восточной оперы». В музыке «Аммалат-бека» Алябьев использовал записанные им подлинные кавказские песни, в том числе «Кабардинскую песню» (см. пример 90), на теме которой основана увертюра.

Как и другие оперы Алябьева, опера «Аммалат-бек», уже подготовленная к постановке в московском Большом театре, так и не увидела сцены. Все эти произведения, оставшиеся в рукописях, оказались надолго забытыми. Но смелые драматургические замыслы композитора достаточно ярко характеризуют его облик разностороннего, мыслящего художника, стремившегося к воплощению больших, значительных тем.

### *Инструментальные произведения*

Несправедливая участь постигла инструментальные сочинения Алябьева, в течение целого столетия пролежавшие в архивах. Если вопрос о драматургической одаренности композитора является в известной мере спорным ввиду неполноты его оперных партитур, то художественная ценность его инструментальных произведений не вызывает сомнений. Возрожденные к жизни советскими исполнителями и музыковедами, камерные ансамбли и увертюры, струнные квартеты и фортепианное трио Алябьева показывают, что русская инструментальная музыка пушкинской эпохи нашла своего вдумчивого и тонкого мастера, стремившегося вывести ее на самостоятельный путь развития.

Примечательно, что ни один русский композитор доклассического периода не уделял так много внимания непрограммной инструментальной музыке, не связанной с музыкальным театром. В творчестве Алябьева со всей определенностью наметился путь развития чисто симфонических жанров, и в первую очередь — одночастной увертюры или увертюры-симфонии, получившей особое значение в русской классической музыке середины XIX века (Глинка, Даргомыжский, Балакирев).

Алябьеву принадлежит свыше 30 сочинений для симфонического и духового оркестра. Среди них симфонии, увертюры, произведения в жанре танца (полонезы, мазурки, вальсы, кадрили), симфония и марши для духового оркестра.

Лучшие стороны симфонизма Алябьева проявились в произведениях 30-х годов. Это увертюра-симфония ми минор и увертюра фа минор, написанные в Тобольске для симфонического оркестра небольшого состава (парный состав деревянных духовых инстру-

---

<sup>11</sup> А. А. Бестужев-Марлинский (1797—1837) — поэт-декабрист; вместе с К. Ф. Рылеевым издавал альманах «Полярная звезда». За участие в восстании 1825 года был сослан в Якутск, а затем (1829) переведен на Кавказ простым солдатом. Погиб на мысе Адлере в стычке с горцами. Многие стихотворения Бестужева-Марлинского были положены на музыку Алябьевым, Варламовым и другими композиторами того времени. Повесть «Аммалат-бек» — одно из последних произведений писателя — появилась в печати в 1832 году.

ментов, 4 валторны, 2 трубы, 1 тромбон, литавры и струнная группа; в симфонии отсутствуют гобои и участвуют 4 трубы).

Оба произведения раскрывают патетическую сторону дарования композитора. Музыка полна страстного порыва, смятения и тревоги. С большой силой и убежденностью звучит в ней голос романтика, свидетеля бурных событий своей эпохи. Порыв и отчаяние, героический пафос и мужественная скорбь — такова эмоциональная сфера этих произведений, которые мы вправе назвать лирической исповедью музыканта. Как и в романах Алябьева, в них вылилось то страстное чувство неудовлетворенности, тоски по недостижимому идеалу, которым наполнена русская поэзия 30-х годов. В этих симфонических опытах уже намечается одна из важнейших линий русского классического симфонизма — лирико-драматической симфонии, получившая свое высшее выражение в творчестве Чайковского.

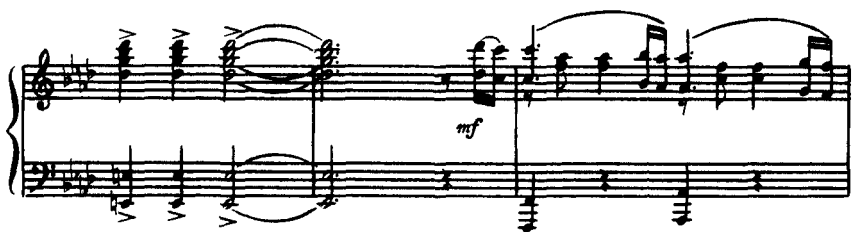
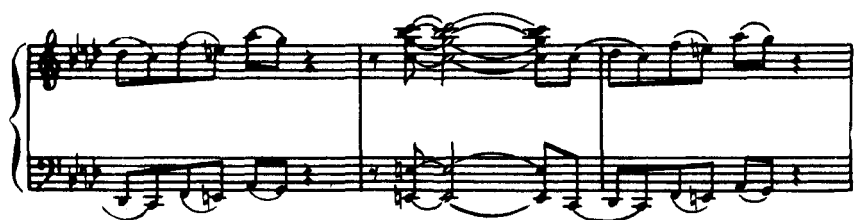
Особенно показательна в этом смысле большая драматическая увертюра *Фа минор*. Скорбное, сосредоточенное вступление открывається выразительной темой у виолончелей с характерной стонущей интонацией малой секунды (II низкая ступень лада). А в это время упорный синкопированный ритм в верхних голосах постепенно концентрирует напряжение, которое затем разрешается бурными «возгласами отчаяния» в стремительном сонатном *allegro*:

123 a Andante



123 b Allegro





«Аппассионатный», динамичный характер этого фа-минорного Allegro, органичная связь и взаимная обусловленность образов (все темы — вступление, главная и побочная партии — связаны общностью скорбно-драматических секундовых интонаций) говорят о несомненном воздействии на Алябьева принципов бетховенского симфонизма, но претворенных в более камерном, субъективно-лирическом плане. Характерно романтическое соотношение тональностей в экспозиции: фа минор (главная партия) — ми-бемоль минор — ре-бемоль мажор (побочная партия).

Создавая инструментальные произведения — камерные и симфонические, — Алябьев, бесспорно, опирался на сложившиеся традиции западноевропейской классики. Большое воздействие на него в раннем периоде оказала музыка Моцарта и Гайдна, позднее Бетховена. А в некоторых ансамблях 30-х годов со всей очевидностью прослеживается влияние Шуберта и Вебера.

Однако Алябьев не был подражателем. В его инструментальных темах всегда присутствует характерный интонационный строй русской песенности, русской романсовой лирики. Национальная природа мелодики Алябьева особенно наглядно проявляется в его камерной инструментальной музыке, очень разнообразной по жанрам.



Большое по объему камерно-инструментальное наследие композитора свидетельствует о его широком понимании жанра ансамбля. Среди произведений Алябьева есть ансамбли самых разнообразных составов. Здесь и струнные квартеты, и сонаты для одного инструмента с фортепианным сопровождением, и фортепианные ансамбли, в которых проявилось виртуозное мастерство Алябьева-пианиста; здесь и ансамбли для деревянных духовых инструментов — в том числе такой редкий образец, как квартет для четырех флейт! Разнообразны и формы. К традиционным ансамблям, написанным в сонатной циклической форме, примыкают одночастные произведения или произведения вариационного типа. Среди них выделяются вариации на народные темы для скрипки с фортепиано или для скрипки с оркестром, как бы продолжающие традицию Хандошкина.

Во всех этих сочинениях Алябьев выступает как один из наиболее крупных мастеров камерного жанра — создателей инструментальной ансамблевой музыки в России. Он первый подхватил и развил те ценные начинания, которые в XVIII веке осуществились в творчестве Бортнянского и Хандошкина. Его камерные произведения, обладающие и яркой самобытностью тематизма и тонким изяществом фактуры, в полном смысле слова приближаются к замечательным камерным ансамблям Глинки, созданным в ту же эпоху 30-х годов.

Уже Первый четырехчастный квартет ми-бемоль мажор (1815)<sup>12</sup> отличается достаточно зрелым мастерством ансамблевого письма, тонкой разработкой фактуры и обилием тематических контрастов. Классические традиции Моцарта и Бетховена здесь сочетаются с влияниями русской романсовой лирики.

Еще более значителен Третий квартет соль мажор (1825), в котором Алябьев использует в медленной части в качестве темы вариаций мелодию своей песни «Соловей».

Средоточием более глубоких, порой даже драматических образов служит первая часть — сонатное *allegro*. От напряженного развития к светлому раздумью и радостному ликованию — таков путь постепенного просветления, последовательно осуществленный Алябьевым в Третьем квартете.

Однако нигде еще композитор не достигал такого изящества, блеска и вместе с тем тонкого, проникновенного лиризма, как в своих зрелых фортепианных ансамблях 30-х годов, вполне заслуживающих сравнения с юношескими ансамблями Глинки. Повидимому, жанр фортепианного ансамбля был особенно близок Алябьеву — превосходному пианисту и постоянному участнику камерных концертов. Фортепианная партия, нередко превалирующая в его камерных ансамблях, трактована в том изысканном «брильянтном» фильдовском стиле, который органически привился

<sup>12</sup> По предположению исследователей (М. С. Пекелиса, Б. В. Доброхотова), эта дата (1815) относится лишь к первоначальной редакции квартета, переработанного Алябьевым в 1823—1825 годах.

на русской почве и в глинкинскую эпоху обрел самобытность, национальные черты.

Лучшие фортепианные ансамбли Алябьева — трио ля минор и скрипичная соната ми минор — имеют общие черты интонационного и образного строя. Оба произведения насыщены теплыми, задушевными интонациями русского романса, в обоих лирическим центром является вторая, медленная часть, оба заканчиваются жизнерадостным финалом в народном духе, пронизанным энергичными ритмами русской пляски.

В сонате ми минор для скрипки и фортепиано (1834) Алябьев создает трехчастный цикл, насыщенный внутренними контрастами. Подвижное *Allegro con brio* основано на сопоставлении двух тем: бравурная главная партия здесь контрастирует с романсово-напевной побочной, отмеченной характерными «глинкинскими» мягкими опеваниями и плавными, скользящими хроматизмами. Еще более впечатляет спокойное и светлое *Adagio cantabile* (вторая часть). По глубине настроения, свободе излияния чувства это *Adagio* — один из лучших образцов лирики Алябьева.

Вершиной камерного инструментального творчества композитора является известное трио ля минор для скрипки, виолончели и фортепиано, прочно вошедшее в современный концертный репертуар<sup>13</sup>.

Черты русского романтического стиля, проявившиеся в сонате, здесь получили особенно тонкое, поэтичное выражение. Оригинальна по замыслу первая часть этого трехчастного цикла — сонатное *allegro*, в котором главная партия, вопреки господствовавшей в то время традиции, трактована как лирический образ. Душевная открытость главной «романсовой» темы подчеркивается внутренним контрастом — певучей мелодии отвечают взволнованные реплики двух голосов:

124 *Allegro ma non troppo*

V.-no

V.-c.

P.-no

*dolce*

*p*

*p*

<sup>13</sup> В редакции Б. В. Доброхотова, восстановившего это сочинение по авторской рукописной партитуре, трио было впервые исполнено в 1947 году Э. Г. Гилельсом, Д. М. Цыгановым и С. П. Ширинским.



Тонкая «жемчужная игра» пассажной побочной партии уводит в мир светлых, радостных настроений, она полна устремленности. Но в целом в Allegro главенствует основной лирический образ главной партии. Его проведение в разработке и репризе создает романтическую атмосферу.

Центральное Adagio, как и в скрипичной сонате, полно спокойного созерцания. Но это уже не только «излияние чувств». Музыка медленной части несет на себе печать философского раздумья. Торжественно и спокойно звучат мажорные и минорные варианты темы (снова излюбленное сопоставление одноименных тональностей). В спокойной созерцательности и благородной сдержанности этой музыки, быть может, сильнее всего сказываются шубертовские черты, перенесенные на русскую почву вдумчивым лириком — скитальцем, которому, несомненно, был близок внутренний мир одиноких героев Шуберта.

Заключительное рондо продолжает линию прежних танцевальных финалов Алябьева (Третий квартет, скрипичная соната):

125

P-no

V-no arco pizz.

V-c arco pizz.

P-no

Но никогда еще композитор не достигал подобной яркости колорита. По сравнению с более традиционным, классическим «гайдновским» финалом скрипичной сонаты тема финала более оригинальна и самобытна. Ритмическое изящество и яркая рельефность контура темы, окрашенной излюбленными у Алябьева интонациями мелодического минора (вспоминается мелодия «Соловья»), придают ей облик грациозной русской пляски.

Тонким юмором отмечен мажорный эпизод рондо, где композитор разрабатывает темы цыганской плясовой песни, позднее использованной Даргомыжским в дуэте «Ванька-Танька»:

126 Allegretto

V-no pizz. ppizz.

V-c

P-no p

Изысканность фактуры в сочетании с народными плясовыми интонациями свидетельствует о том подлинно артистическом восприятии народного колорита, которое сближает Алябьева с классиками — Глинкой и Даргомыжским. Как и в лучших своих романах, Алябьев здесь далеко отступает от чисто бытовой традиции и находит законченную художественную форму, вполне отвечающую народному характеру тем. В русской ансамблевой музыке первой половины XIX века трио Алябьева — одно из высших достижений этого жанра.

\* \* \*

Творчество Алябьева развертывалось в сложный период формирования русской музыкальной классики. Начав свою деятельность в период 1810-х годов, он закончил ее в эпоху Глинки и Даргомыжского. Но даже и в эту блестящую пору его искусство не утратило ценности. Вдумчивый, тонкий музыкант, Алябьев неустанно обогащал свое мастерство, приближаясь к новым, классическим завоеваниям русской художественной культуры. Отталкиваясь от привычных традиций бытового музицирования, он постепенно овладел такими сложными формами, как струнный квартет, фортепианный камерный ансамбль или симфоническая увертюра. В области вокальной камерной музыки он проявил себя подлинным новатором. Создатель глубоких и содержательных лирико-психологических романсов нового типа, он сумел найти в этом жанре свой путь, свое направление, существенно отличающее его не только от композиторов «салонного» романса, но и от таких талантливых мастеров, какими были его ближайшие современники — А. Л. Гурилев и А. Е. Варламов.

**А. Н. Верстовский**  
(1799—1862)

#### *Творческий путь*

Творчество Верстовского занимает особое место в истории русского музыкального театра. Именно этому композитору суждено было завершить весь путь развития русской оперы до Глинки и подвести ее вплотную к классическому периоду.

Среди русских композиторов первой половины XIX века Верстовский выступил как наиболее типичный представитель романтического направления. Правда, мировосприятие Верстовского было в известной мере ограниченным — его мало затрагивали темы и образы современности: художественный мир композитора — мир старины, народных легенд и преданий, сфера таинственной сказочной фантастики. Своеобразное претворение находят у него темы и образы русской истории, в особенности картины древнеславянского быта, эпические образы древнего славянства; он словоно любит их, погружаясь в созерцание старины. Все это сбли-

жест Верстовского с определенной линией русского романтизма, близкой к поэзии Жуковского.

Однако не этим сравнением (кстати, весьма распространенным в литературе) можно определить основную творческую тенденцию автора «Аскольдовой могилы». От элегической лирики Жуковского, еще не порвавшей с традицией сентиментализма, творчество Верстовского отличается большей активностью, действительностью, стремлением к яркой жанровости и характерности. Не будет преувеличением сказать, что в лучших произведениях Верстовского с их сочной народно-жанровой и даже фольклорной окраской, темпераментными, активными ритмами (баллада «Черная шаль», «Цыганская песня», многие страницы «Аскольдовой могилы»), в гораздо большей степени сказалось влияние нового, пушкинского романтизма, сближение с ранним творчеством Пушкина.

В понимании романтического как характерного и национального Верстовский сближается с некоторыми европейскими современниками, в первую очередь — с Вебером, творчество которого он любил, хорошо знал и широко пропагандировал. Но при этом Верстовский всегда оставался русским художником. В его операх, несмотря на условность легендарных сюжетов, находят отражение типичные образы, характеры и ситуации русской народной жизни. Музыка Верстовского, как и творчество его современников Алябьева, Варламова, Гурилева, выросла на народно-бытовой почве и питалась народными истоками. Будучи одаренным мелодистом, он почти не пользовался подлинными фольклорными темами, свободно претворял народно-песенные интонации в своем индивидуальном и ярком мелодическом стиле. Многие мелодии из опер Верстовского, особенно песни и хоры из «Аскольдовой могилы», надолго вошли в народную среду; в течение ста с лишним лет они звучали в самых глухих, отдаленных уголках России.

Главный источник творчества Верстовского — русская песня-романс городского быта. Его сочные, полнозвучные, свободно льющиеся мелодии питались русским городским, отчасти цыганским фольклором. В них отчетливо слышатся также и отзвуки украинских, западнославянских, особенно польских интонаций, живые и энергичные ритмы польских танцев — полонеза, мазурки. Горячим темпераментом, активностью ритма, яркостью смело прочерченных, хотя порой грубоватых мелодий музыка Верстовского отличается от мягкой, чувствительной лирики эпохи сентиментализма. Это в подлинном смысле романтическое искусство — горячее и страстное, насыщенное сочным, живым колоритом.

Разумеется, творчество Верстовского еще не достигло высокого классического уровня. Оно не имеет тех глубоких общенародных корней, которыми питалась музыка Глинки. Да и в своих эстетических взглядах композитор далек от высоких критериев глинкинского реализма. Но как талантливый представитель определенного исторического этапа русского искусства, Верстовский внес в музыку ценный вклад. В его операх ярко запечатлелись те

самобытные черты русского, национального романтизма, которые были в дальнейшем по-новому переосмыслены, развиты и углублены великими творцами классической оперы — Глинкой и Даргомыжским, Чайковским и Римским-Корсаковым.

Алексей Николаевич Верстовский родился 18 февраля 1799 года в Тамбовской губернии, в имении своего отца Селиверстово. Будущий композитор воспитывался и рос в обычных условиях помещичьего, дворянского быта. В семье процветало домашнее музицирование: отец Верстовского держал у себя крепостной оркестр и был обладателем большой по тому времени нотной библиотеки. И сам композитор, и его брат — скрипач Василий Верстовский — с детства принимали участие в любительских и благотворительных концертах. Известно, что еще в десятилетнем возрасте будущий автор «Аскольдовой могилы» с успехом выступал на концертной эстраде, исполняя произведения Фильда, Дусика (Дюссека) и других авторов.

В Петербурге, куда семья Верстовских переселилась после окончания Отечественной войны, юный музыкант брал уроки у пианистов Штейбельта и Фильда, изучал игру на скрипке у Бёма и Маурера и занимался теорией музыки под руководством того же известного, широко образованного музыканта, учеником которого был Алябьев, — И. Г. Миллера. Одновременно Верстовский обучался в Институте инженеров путей сообщения, а затем, с 1817 года, служил в различных государственных учреждениях.

Но подлинной страстью молодого музыканта становится театр. В начале 20-х годов Верстовский приобретает известность в художественных кругах Петербурга. К тому времени относится появление первых произведений композитора, составивших ранний этап его творческого развития (романсы и песни, первые водевили). Верстовский становится близким другом Алябьева, сближается с театральными деятелями: А. А. Шаховским, Н. И. Хмельницким, П. Н. Араповым, Н. В. Всеволожским. Знакомство с Пушкиным, Грибоедовым и Одоевским содействовало его творческому росту.

С Пушкиным он встречался на собраниях литературного общества «Зеленая лампа», где бывал также и Алябьев. Известно, что Пушкин высоко ценил талант Верстовского и даже передал ему нотную запись цыганской песни «Старый муж, грозный муж», которую он услышал в Бессарабии в исполнении хора молдавских цыган, а затем включил в свою поэму «Цыганы».

Увлекаясь театром, молодой Верстовский принимает участие в создании модных в то время водевилей. С большим успехом он ставит на петербургской сцене свой первый водевиль «Бабушкины попугаи» на текст Н. И. Хмельницкого (1819). Работа над музыкой для водевилей в сотрудничестве с Алябьевым, Маурером и другими музыкантами вооружила его сценическим опытом и подготовила к созданию более сложных форм — оперы, мелодрамы, кантаты.

С 1823 года начинается музыкально-театральная деятельность Верстовского. Наступает зрелый период его творчества. Он

отмечен созданием крупных вокальных композиций — баллад на слова Пушкина и Жуковского, а также обращением композитора к оперному жанру и другим видам музыкально-драматических произведений (сценические кантаты, интермедии). С этого времени Верстовский поселяется в Москве и получает назначение на должность «инспектора музыки императорских театров», а затем, с 1830 года, становится «инспектором репертуара». Широкая театральная деятельность Верстовского продолжалась более тридцати лет, до выхода композитора в отставку.

Работа Верстовского как театрального деятеля оставила большой след в истории русской сцены. На протяжении 1820—1850-х годов он был, по существу, главным, бессменным руководителем московской театральной жизни, организатором московской оперной труппы и воспитателем московских артистов. Обладая большим сценическим опытом и знанием драматического искусства, он лично руководил репетициями, проходил с артистами оперные партии, входил во все детали сценической постановки. Своей бескорыстной любовью к театру, энергией и настойчивостью он сумел завоевать высокий авторитет в артистическом мире. Заслуги Верстовского не были забыты и позже, в эпоху расцвета русского драматического театра. Великий драматург А. Н. Островский писал о нем: «Известно, каким безграничным уважением между артистами всех отраслей искусства пользуются совершенные мастера в том или другом искусстве и люди, обладающие очень тонким вкусом... Таким же знатоком был Верстовский в сценическом искусстве: все артисты жаждали его замечаний, боялись их и с доверием и благодарностью выслушивали их. Артисту и в голову не могло прийти обижаться на Верстовского за то, что он ему говорил „ты“, особенно когда он его похвалит. Артисты, играя при Верстовском (а он бывал в театре каждый день), мало обращали внимания на рукоплескания публики, а ждали, что скажет он, придя в антракте на сцену»<sup>14</sup>.

Нельзя отрицать в то же время, что деятельность Верстовского как чиновника и администратора несла на себе печать ограниченности, присущей театральной нравам того времени. Работая под начальством всемогущего директора императорских театров, угодливого царедворца А. М. Геденова, он должен был проводить ту консервативную репертуарную политику, которая диктовалась требованиями двора. Отсюда известная неразборчивость в репертуаре московской сцены 20—40-х годов, где столь значительное место уделялось второразрядным пьесам Шаховского, Вельтмана, Полевого и других авторов, чувствительным мелодрамам, переводным водевилям и всякого рода «волшебным дивертиссентам». К тому же и самые методы административного руководства у Верстовского отнюдь не отличались мягкостью и сильно отзывались деспотизмом крепостнической эпохи.

---

<sup>14</sup> Островский А. Н. Собр. соч. в 10-ти т., т. 10. М., 1960, с. 352.



Однако в целом заслуги Верстовского перед русским театром, конечно, неоспоримы. В жестокую пору николаевской реакции, в условиях самой нелепой и придирчивой цензуры он искренне стремился развивать национальные традиции русской сцены, укреплять отечественную оперную школу и расширять театральную аудиторию. Нельзя забывать, что именно Верстовскому принадлежит честь создания профессиональной оперной труппы в Москве, что ему первому удалось преодолеть печальные последствия упадка московского оперного театра, наступившего после пожара и разорения 1812 года. В период 20-х годов, когда лучшие артистические силы были сосредоточены в Петербурге — центре придворной жизни, он сумел подготовить и вывести на московскую сцену талантливых оперных певцов, именами которых мог по праву гордиться русский театр.

Состав московской оперной труппы, правда, в то время был небольшим. Однако ведущие партии исполнялись такими известными артистами, как П. А. Булахов (тенор), А. О. Бантышев (тенор — лучший исполнитель роли Торопа в «Аскольдовой могиле», прозванный «московским соловьем»), Н. В. Лавров (баритон). Ведущая роль в этой плеяде принадлежала Надежде Васильевне Репиной (1804—1867). Ее дарование отличалось редкой многогранностью. Обладая прекрасной внешностью, артистическим темпераментом, большими вокальными данными, она с равным успехом исполняла и оперные, и драматические партии. Публика знала Репину и как Офелию в «Гамлете», и как Земфиру в инсценировке пушкинских «Цыган», и как обаятельную водевильную актрису на «роли с пением», и как героиню «Аскольдовой могилы» Верстовского. Сценическая карьера Репиной была блистательной, но недолгой: выйдя замуж за Верстовского, она оставила сцену в самом расцвете своего дарования, в возрасте 32 лет. Женитьба на Репиной, дочери оркестрового музыканта, бывшего крепостного, окончательно сблизила Верстовского с артистическим миром.

Начиная с 1828 года Верстовский создает ряд опер, которые надолго вошли в репертуар московской сцены. Вершиной его творческой деятельности явилась опера «Аскольдова могила», впервые исполненная в 1835 году лучшими артистами московской оперной труппы: Репиной (Надежда), Бантышевым (Тороп) и Лавровым (Неизвестный). Последующие оперы Верстовского, написанные им за период 1839—1857 годов, уступали «Аскольдовой могиле». Несмотря на отдельные достоинства, они воспринимались как анахронизм в сравнении с оперными шедеврами Глинки и Даргомыжского.

Руководя московской оперной труппой, Верстовский широко включал в репертуар, помимо собственных опер, произведения русских и зарубежных авторов. Наряду с уже известными зрителю «операми спасения» Мегюля и Керубини под его руководством были поставлены оперы французских и немецких композиторов романтического направления: Буальдьё, Герольда, Обера, Вебера, Маршнера. Особым успехом пользовался «Волшебный

«стрелок» Пибера — одна из любимых опер в русском театральном репертуаре. Нередко ставились также и оперы русских композиторов, предшественников Глинки: «Русалка» Давыдова, «Книзь-невидимка» Кавоса и другие. Большой заслугой Верстовского была постановка первой оперы Даргомыжского «Эсмеральда» (1847), которую театральная дирекция долгое время не пропускала на сцену.

В последние годы жизни композитор уделял особое внимание воспитанию молодых артистов. Он неустанно следил за подготовкой воспитанников театрального училища, присутствовал на экзаменах, поощрял и выдвигал наиболее способных учеников. Серьезное значение он придавал музыкальному воспитанию артистической молодежи. В учебную программу театральной школы он ввел дополнительное обучение мальчиков игре на струнных и духовых инструментах с целью подготовки оркестровых музыкантов, в которых тогда очень нуждалась московская опера.

В 1859 году шестидесятилетний композитор прекратил работу в театре и вышел в отставку. Но вплоть до последних дней он продолжал жить интересами театра и музыки. Одной из последних работ была кантата «Пир Петра Первого» на пушкинский текст. В основу этого сочинения Верстовский положил народную песню «Как на матушке на Неве-реке», которую, по его словам, он «часто игрывал покойному Пушкину».

Умер Верстовский в Москве 5 ноября 1862 года.

*Музыка к водевилям.  
Вокальная лирика. Баллады*

Верстовский с юных лет тяготел к драматической музыке. Музыкальное искусство в его представлении неразрывно ассоциировалось с театром. В отличие от Алябьева, он не увлекался чисто инструментальными жанрами, и даже сфера лирического романса имела для него в целом второстепенное значение. Композитора привлекали в первую очередь синтетические формы и принципы музыкального театра — музыка в союзе с драмой, мимикой, пластикой, декоративным искусством. И в этом смысле Верстовский — убежденный романтик — был истинным сыном своего времени.

В творчестве Верстовского широко представлены все синтетические жанры русского романтического театра 1820—1830-х годов: опера, водевиль, мелодрама и драматическая кантата, различного типа прологи, музыкальные картины и интермедии. Исключение составляет только балет: композитор не оставил ни одной самостоятельной балетной партитуры, хотя охотно включал танцевальные номера в оперы.

Свой творческий путь Верстовский начал как автор музыки к водевилям. В окружавшей его литературной среде этот жанр приобрел в то время особую популярность благодаря «злободневности» и сатирической направленности. Недаром сотрудником

Верстовского в одном из его водевилей оказался сам Грибоедов!

Уже первый водевиль Верстовского «Бабушкины полугаи» принес известность молодому композитору. За ним последовали «Карантин» (1820), «Дом сумасшедших» (1822) и другие водевили 20-х годов. Свою водевильную музыку Верстовский писал чаще всего совместно с Алябьевым.

Таковы водевили «Новая шалость», «Учитель и ученик», «Происитель», «Хлопотун». Как и Алябьев, Верстовский с легкостью овладел спецификой комедийного жанра и сделался в известном смысле «классиком» водевильной музыки.

Однако по сравнению с Алябьевым Верстовский еще более заострил и конкретизировал в своем творчестве типичные черты театральности и комедийности, присущие жанру водевиля. Его живые и бойкие водевильные куплеты нравились публике. Своей доступностью, ясностью и простотой они удовлетворяли также и исполнителей, которые, как правило, было актерами комедийного плана и не обладали большими певческими голосами.

В музыке Верстовского окончательно сформировался весь «музыкальный кодекс» русского водевиля с его характерными музыкальными жанрами — сольными куплетами, дуэтами, финальными ансамблями, увенчивающими каждый акт. По своей музыкальной специфике оперы-водевили 20-х годов, как уже сказано, представляли собой упрощенную разновидность комической оперы. В этом смысле они существенно отличались от водевильных пьес позднейшего периода 50—60-х годов, в которых музыка сводилась чаще всего к несложным куплетам, исполняемым «говорком».

Типичным образцом старинной оперы-водевиля может служить поставленная в 1824 году пьеса Грибоедова и Вяземского «Кто брат, кто сестра, или Обман за обман» с музыкой Верстовского. Наивный сюжет этого водевиля — история женоненавистника-ворчуна Рославлева, который постепенно перерождается под воздействием чар прелестной Юлии, жены своего младшего брата, — на первый взгляд кажется слишком шаблонным для будущего автора «Горя от ума». Однако обращение к такого рода традиционным сюжетам у писателя было вызвано чисто профессиональным интересом — желанием овладеть мастерством сценической интриги и лепки характеров.

Аналогичное значение работа над водевилем имела и для молодого Верстовского. В творчестве начинающего композитора это был ценный опыт создания музыкальной комедии, пусть пока еще в рамках несложной «прикладной» театральной музыки.

Как в этом, так и в других своих водевилях Верстовский берет за основу простые бытующие жанры. Моторность живых танцевальных куплетов (мазурка, полонез, вальс) он выразительно сопоставляет с чувствительными романсовыми интонациями в лирических номерах. Особенно охотно он пользуется ритмами полонеза — популярнейшего бытового танца начала XIX века, распространившего свое влияние на всю широкую область рус-

ской театральной музыки и даже на вокальную лирику пушкинской эпохи.

Как и Алябьев, Верстовский писал свою водевильную музыку преимущественно в период 20-х годов. В общей сложности ему принадлежит более тридцати водевилей.

Увлекаясь водевилем, Верстовский одновременно пробовал свои силы в области вокальной лирики. В общении с литературной средой складывались его вкусы и склонности, вызревали темы и образы романсов. Особенно охотно он обращался к поэзии Жуковского и молодого Пушкина. На тексты этих поэтов Верстовский создал ряд ярких, талантливых романсов, в которых впервые отчетливо проявилась его индивидуальность романтика. Среди них — темпераментная «Гишпанская песня» («Ночной Зефир») на слова А. С. Пушкина — предшественница романсов Глинки и Даргомыжского; обаятельный лирический романс «Певец» («Слыхали ль вы») также на пушкинский текст; элегия на слова В. А. Жуковского «Дубрава шумит», впоследствии использованная с другим текстом в опере «Аскольдова могила». Большой интерес представляют фрагменты из поэм Пушкина, положенные на музыку Верстовским: романсы на тексты из «Полтавы» («Кто при звездах и при луне»), «Руслана и Людмилы» («Ложится в поле мрак ночной») и упомянутая выше песня Земфиры из поэмы «Цыганы» принадлежат к первым удачным опытам музыкального воплощения поэзии Пушкина.

В некоторых романсах Верстовский опирается на бытующие интонации городского фольклора, подражая типичным образцам народно-бытовой песенной лирики. Общепризнанное признание приобрела его песня «Воснет тройка удалая» на слова поэта-декабриста Ф. Н. Глинки, которую многие поколения русских людей распевали не зная имени автора. В таких произведениях лирика Верстовского перекликается с творчеством его современников — замечательных мастеров русской песни Варламова и Гурилева. Большой успех имели также и его обработки народных песен.

Однако на первом месте в вокальном творчестве композитора все же стоят произведения драматического плана — баллады, или «драматические кантаты», как назывались они в то время. В 1823 году Верстовский пишет баллады на слова Пушкина («Черная шаль») и Жуковского («Три песни», «Бедный певец»), а несколько позже создает кантату «Муза» также на пушкинский текст. Эти произведения сразу же привлекли внимание любителей музыки. Молодой Одоевский, тогда еще только начинавший свою деятельность музыкального критика, восторженно приветствовал их как «первый опыт сего рода в нашем отечестве». В статье «Несколько слов о кантатах г. Верстовского» он отмечал оригинальность и драматическую экспрессию этой музыки: «пение г-на Верстовского просто, но сильно и выразительно»<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, с. 85.

Говоря о новизне и значительности баллад Верстовского, Одоевский не ошибся. Автора «Черной шали» можно по праву считать создателем этого жанра в русской вокальной музыке. Опираясь на лучшие образцы западноевропейской баллады (отдельные произведения Шуберта были ему, по-видимому, известны), он все же не пошел по пути подражания и сумел талантливо отразить в своих «драматических кантатах» типичные образы русской поэзии. Простая и сильная человеческая драма в «молдавской песне» Пушкина, героическая тема «Трех песен» Жуковского, элегическая задумчивость «Бедного певца» — вот характерный круг образов, привлекавших молодого музыканта.

В балладах Верстовского впервые проявились характерные для него качества драматурга: яркая образность, чувство колорита и «театральность» музыкального действия. Любопытно, что эти произведения были сразу же оркестрованы самим композитором и впервые показаны публике в сценическом оформлении, костюмах, с декорациями, в виде своеобразных музыкально-драматических монологов.

Огромный успех у слушателей имела баллада «Черная шаль», впервые исполненная на сцене Большого театра в 1824 году известным певцом П. А. Булаховым (впоследствии ту же балладу исполнял трагик П. С. Мочалов, обладатель незаурядного певческого голоса). Верстовскому хорошо удалось передать в этом произведении народный колорит стихотворения Пушкина, окрасить свою музыку горячей экспрессией молдавских народных песен. Общая композиция баллады подчинена принципу сквозного развития. В свободном развертывании музыки композитор детально отображает все основные моменты поэтического сюжета: воспоминания о минувшей любви, роковую весть об измене, убийство соперника и горечь раскаяния. Вокальная партия, трактованная в характерной для Верстовского широкой песенной манере, в моментах драматических кульминаций приобретает черты декламационности. Сопровождение выразительно иллюстрирует образы текста:

127 а [Allegretto]

Музыкальный фрагмент из баллады «Черная шаль» (127 а) в жанре «Allegretto». Музыкальная запись включает вокальную партию и фортепиано-сопровождение. Под нотами вокальной партии приведены слова: «Мы вы - шли; я мчал - ся на».



русских воинов» (1827), сценическую интермедию «Гезиод и Омир» и другие. С успехом исполнялись на сцене в качестве «дивертисментов» русские народные песни в обработке Верстовского. Все эти произведения подготовили появление первой оперы Верстовского — «Пан Твардовский».

### *Оперное творчество*

Опера — важнейшая область творчества Верстовского. Работа над оперой для него была главной жизненной целью; с оперным жанром он тесно связал свою практическую деятельность режиссера, организатора и руководителя московской оперной труппы. В период 30—40-х годов оперные произведения Верстовского были основой репертуара московской сцены и неизменно встречали у зрителей самый радушный прием. Живой отклик они вызвали и в критической печати. О них много писали, спорили; вокруг них разворачивалась полемика, в которой участвовали такие видные литераторы, как С. Т. Аксаков и Н. А. Полевой. В период рождения русской классической оперы, в знаменательную пору творчества Глинки, проблема оперной драматургии, и в особенности национальной специфики оперы, прежде всего привлекала внимание критиков. В операх Верстовского многие его современники видели залог большого будущего русского оперного искусства. И в то же время уже тогда в адрес композитора раздавались справедливые упреки в незрелости и пестроте его оперного стиля.

Серьезной причиной этих упреков была бесспорная ограниченность эстетических позиций самого композитора и тех театральных деятелей, с которыми он был практически связан в течение всей жизни. Над своими операми Верстовский работал в сотрудничестве с московскими литераторами патриархально-консервативного направления — М. Н. Загоскиным, С. П. Шевыревым и молодым С. Т. Аксаковым, тогда еще не написавшим своих лучших произведений. В глазах этих писателей опера была прежде всего развлекательным представлением, способным поражать воображение зрителей волшебной роскошью постановки и сюрпризами декоративных эффектов. Придерживаясь этой теории, либреттисты Верстовского обычно трактовали «модные» для того времени фантастические сюжеты в плане феерии. Они щедро насыщали оперу декоративными трюками — пожарами, наводнениями, шумом грозы и бури; на сцене появлялись традиционные персонажи «волшебных опер» — благородные рыцари, невинные девы, таинственные злодеи, вещие колдуны. Большое влияние в этом смысле оказал на Верстовского писатель-романтик М. Н. Загоскин, занимавший в 30-х годах пост директора московских театров. Впрочем, и сам композитор в своих драматургических принципах не противоречил требованиям либреттистов.

Однако не эта внешняя, сюжетная сторона определяет подлинное значение опер Верстовского. При всей ограниченности своих воззрений он как музыкант сумел во многих случаях подняться

значительно выше бутафорской романтики пышного оперного спектакля. В своей музыке, широких, привольных мелодиях оригинального склада он с интуицией большого художника смог передать черты русского характера, поэтические стороны народной жизни. Его оперы не случайно имели такой успех в самых широких, демократических кругах русской публики. В них слушатели сразу же уловили знакомые образы и родные звуки. Под видом легендарных князей и рыцарей на сцене появились перед зрителями типы русских людей того времени, а в оперных ариях Верстовского вновь ожили, по-новому зазвучали привычные интонации народных песен и бытовых романсов. После долгого «оперного безвременья» 10—20-х годов, после засилья суховатых и эклектичных опер Кавоса на оперной сцене повеяло наконец теплым дыханием русских песенных мелодий. В красочной обстановке «волшебной оперы» выступили правдивые, вполне реальные персонажи вроде Торопа из оперы «Аскольдова могила», мечтательной славянской девушки Гремиславы («Вадим») или веселого цыгана Гикши («Пан Твардовский»). Три первые оперы Верстовского, поставленные до «Ивана Сусанина» Глинки, ознаменовали собой новый, значительный этап в истории русского театра.

Музыкально-драматические произведения Верстовского с большой полнотой характеризуют ту переходную стадию русского музыкального театра, когда опера уже заметно отошла от традиций XVIII века, но еще не стала на путь симфонического развития. В своих операх он стремился к расширению музыкальных форм, обилию музыкальных номеров, яркости и характерности оркестрового колорита. Романтический пафос и поэтический строй легендарных сюжетов заметно отличают их от комедийных опер XVIII века. Но оперная форма как единое целое не стала достижением Верстовского и общие принципы его драматургии еще сохраняют связь с ранней комической оперой (примечательно, что во всех его операх по традиции сохраняется разговорный диалог).

Творческое лицо Верстовского проявилось уже в первой его «большой опере» — «Пан Твардовский» (поставлена на сцене Большого театра 24 мая 1828 года). Сюжет, заимствованный из старинной польской легенды, получил у Верстовского новую трактовку, созвучную романтическим тенденциям русской литературы 20-х годов<sup>16</sup>. На первый план композитор выдвинул тему приволь-

<sup>16</sup> Первоначальный эскиз либретто «Пана Твардовского» принадлежит С. Т. Аксакову, полный текст оперы написан М. Н. Загоскиным.

Действие оперы происходит в Галиции в XVI веке. Богатый дворянин Твардовский заключает союз с адскими духами. Он мечтает о покорении вселенной, безграничной власти над миром. Однако ему, простому смертному, не удастся подчинить себе темные силы ада: злой дух предсказывает ему гибель. Твардовский страшится рокового конца и вечных мучений. В надежде на спасение он хочет соединить свою судьбу с прекрасной Юлией, дочерью шляхтича Болеславского. Но Юлия, которую корыстный отец намерен выдать замуж за богатого Твардовского, давно уже любит молодого рыцаря Красицкого, ушедшего на войну с турками. Не имея известий от возлюбленного, она считает его погибшим. На самом деле Красицкий жив. После долгих скитаний он возвращается на родину с табором



ной скитальческой жизни. Не без влияния пушкинских «Цыган» появились в опере цыганские песни и пляски, колоритные сцены в цыганском таборе. Близок пушкинскому Алеко центральный образ молодого героя Крasiцкого. Как и Алеко, Крasiцкий жестоко разочарован в окружающей жизни. Покинув «неволю шумных городов», он сдружился с цыганами и разделил их «смирненную долю».

В музыке «Пана Твардовского» композитор удачно сочетает характерность жанровых сцен с лирической драмой героев. С большой искренностью очерчен в опере образ Крasiцкого. Его ария из I действия, замечательная по широте мелодического развития и теплоте чувства, относится к лучшим творческим достижениям Верстовского. Ария, по существу, перерастает в свободно построенную «моносцену» — лирико-психологический монолог героя. Такой тип драматургии был в то время новым для русской оперы, в которой композиторы, как правило, ограничивались более традиционными ариями несложной формы. В интонационном отношении ария Крasiцкого близка русскому романсу. Об этом свидетельствует уже начальная интонация вокальной партии с характерным секстовым ходом от квинты к терции лада:

128 [Moderato]

О дни счастливых наде- ний бес-

- печ- ной ю- нос- ти мо- ей,

цыган. С помощью друга, цыгана Гикши, Крasiцкому удается разоблачить колдовство Твардовского, а затем бежать из темницы, куда его заключил коварный чародей. Твардовский погибает, злой дух является к нему за последней расплатой. Разражается буря, замок чародея пылает в огне. Юлия становится невестой Крasiцкого.

Плавность вокальной мелодии, певучие реплики солирующей виолончели, мягкие, закругленные кадансовые обороты — все это создает типичный образ «мечтателя», лирического героя пушкинской эпохи<sup>17</sup>.

Выразительна и характеристика возлюбленной Красицкого — Юлии. Как и в других операх Верстовского, образ молодой героини является воплощением высокого этического начала. В лице Юлии, Гремиславы, Надежды композитор стремился запечатлеть типичные черты характера русских девушек, их нравственную чистоту, стойкость и верность долгу.

Лирический образ Юлии в опере постепенно обогащается чертами высокого драматизма и даже мужественной героики. Своеобразным «музыкальным портретом» Юлии является «Романс» из III действия, пронизанный воинственными, активными ритмами полонеза:

129 [Moderato]

„Я и - ду про - тив не - вер - ных, клят - вы вы - слу - шай мо -

- и, - так, с лю - без - ной рас - ста - ва - ясь, ю - ный

<sup>17</sup> А. С. Рабинович справедливо усматривал в этой сцене прообраз арии Ленского (см.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948, с. 156).



Более условной и внешне эффектной выглядит в опере фигура Твардовского. Зловещий образ «чернокнижника» трактован в духе наивной оперной романтики. Вокальная партия Твардовского обильно уснащена патетическими возгласами, пунктирными ритмами и другими шаблонными приемами оперной героики. В его арии из I действия Верстовский пытается создать образ «польского Фауста», обуреваемого сомнениями, но смело бросающего вызов стихиям:

Смелей, земли ничтожный житель,  
И будь из смертных ты один  
Духов незримых повелитель  
И всей природы властелин!

Однако выразительные средства музыки слишком традиционны: мрачные унисоны, тремоло литавр, балладные мотивы скачки (Ritt-motive). И если в привлекательных образах юных героев заметно проглядывают черты русских современников Верстовского, то демонический пан Твардовский слишком явно напоминает традиционного злодея из арсенала немецкой «романтики ужасов».

Широко развернул Верстовский бытовые сцены в цыганском таборе. Знаменитая «Цыганская песня» из «Пана Твардовского» («Мы живем среди полей») сразу приобрела огромную популярность в демократической среде и сделалась одним из любимых бытовых песен XIX века, особенно в студенческих и артистических кругах русской интеллигенции. Впоследствии композитор еще более развил жанровые моменты: в оперу он ввел популярную песню московских цыган «Зеленая роща».

На фоне «таборных сцен» выделяется образ молодого цыгана Гикши. Лихой плясун и песельник, увеселяющий народную толпу, Гикша является прямым предшественником Торопа — любимого народного персонажа опер Верстовского. Как и Тороп, Гикша выполняет главную, активную роль в развитии действия. Баллада Гикши из III действия, как и баллада Торопа в «Аскольдовой могиле», служит центральным драматургическим узлом всей оперы в целом. Рассказывая присутствующим о колдуне Ратиборе, который злыми чарами погубил прекрасную девушку, Гикша разоблачает коварные замыслы Твардовского и тем самым приводит события к благополучной развязке.

В «Пане Твардовском» Верстовский значительно усложняет оперную композицию. В драматургическом отношении эта опера

сильно отличается от его несложных опер-водевилей юношеских лет. Музыка в опере Верстовского занимает, бесспорно, преобладающее место: большие арии, ансамбли, хоры, танцевальные номера, развитая партия оркестра — всем этим щедро насыщена партитура «Пана Твардовского». Тенденция симфонизации оперы особенно наглядно выразилась в интереснейшей увертюре, которую можно считать первым законченным образцом романтической программной увертюры в русской музыке. Образы оперы даны в широком поэтическом обобщении. Две контрастные темы вступления — зловещие аккорды в начале и постепенно возникающая лирическая тема, полная томления и тоски, — приводят на память образы мрачного Твардовского и пленительной Юлии. За этим «прологом» следует взволнованное сонатное *allegro* «веберовского» типа, отображающее развитие бурных драматических событий:

130 *Adagio*

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 - **System 1:** Starts with a forte (*ff*) dynamic. The right hand plays a series of chords and a melodic line, while the left hand provides a harmonic accompaniment.  
 - **System 2:** Features a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more melodic and expressive line, often with slurs, while the left hand continues with a steady accompaniment.  
 - **System 3:** Marked mezzo-forte (*mf*). The right hand has a more active, rhythmic character with some slurs, and the left hand has a more complex accompaniment.  
 - **System 4:** Returns to a piano (*p*) dynamic. The right hand has a more melodic and flowing line, while the left hand has a steady accompaniment.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) plays a melodic line with slurs and ties. The left hand (bass clef) plays a bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

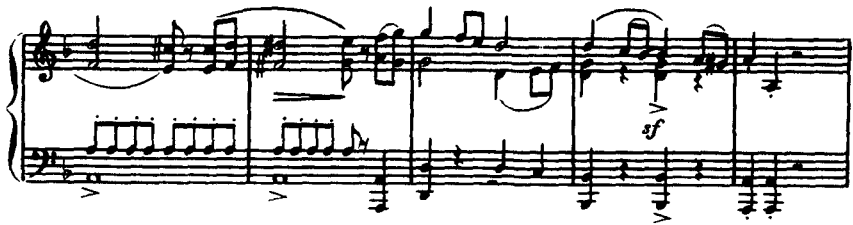
Second system of a musical score. The right hand continues the melodic line with slurs. The left hand plays a bass line with some chords.

Third system of a musical score. The right hand has a melodic line with a slur. The left hand plays a bass line with some rests.

Fourth system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a bass line. Dynamic markings include *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte).

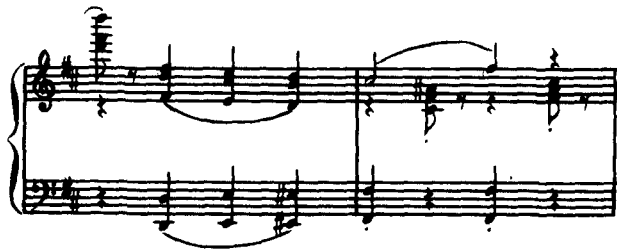
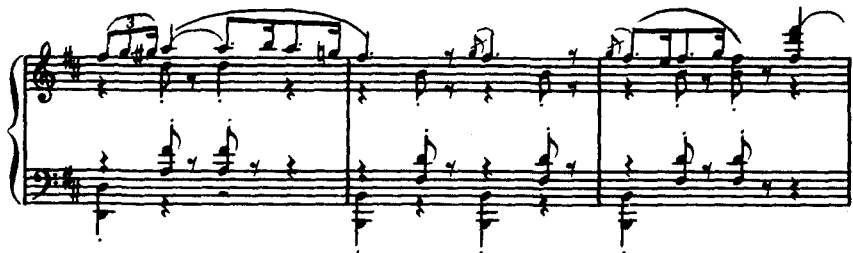
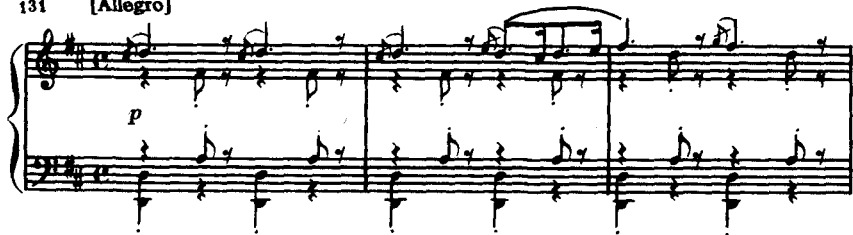
Fifth system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand plays a bass line with some chords. Dynamic markings include *ff* and *p* (piano).

Sixth system of a musical score. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand plays a bass line. A tempo marking of **[Allegro]** is present at the beginning. Dynamic markings include *p* (piano).



Центральный мажорный эпизод на темы цыганской пляски выразительно передает поэзию степного приволья и беззаботной кочевой жизни цыган:

131 [Allegro]



Постановка первой оперы Верстовского вызвала широкий отклик в печати. Один из рецензентов писал, что «Пан Твардовский» — «новое, утешительное явление, которого мы еще не видали на сцене русской. Это наша, это первая русская опера!»<sup>18</sup> ... с восторгом утверждал автор статьи.

Такая высокая оценка имела свои основания. Несмотря на явные черты незрелости, первая опера Верстовского внесла в русскую театральную жизнь новую концепцию оперного жанра: вместо наивной феерии на сцене появился большой романтический оперный спектакль. Привычные приемы «волшебной оперы» в музыке талантливого композитора приобрели вполне самостоятельную трактовку. И в жанровых сценах, и в характеристике персонажей Верстовский сумел приблизиться к запросам современного ему русского искусства, возродить угасший интерес к оперному театру.

В следующей волшебной-романтической опере, «Вадим, или Пробуждение двенадцати спящих дев» (1832), Верстовский стремится усилить национальный колорит своей музыки, отразить в опере образы Древней Руси<sup>19</sup>. Оценивая впоследствии эту оперу, композитор писал Одоевскому: «...Вторая опера, писанная, я думаю, десятком писателей — следовательно, без цельного объема сочинения, — „Вадим“ — имеет ту русскую характеристику, о которой вы теперь заговорили»<sup>20</sup>.

В этом письме Верстовский правильно отметил и сильные, и слабые стороны «Вадима». Сюжет оперы, заимствованный из поэмы Жуковского «Громобой, или Двенадцать спящих дев», не давал композитору возможности полностью отразить задуманную им картину Древней Руси. Мистическая поэма Жуковского,

<sup>18</sup> Цит. по кн.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 166.

<sup>19</sup> Действие оперы происходит в древнем Киеве. В селе на берегу Днепра киевляне справляют весенний праздник светлой богини Лады. Старый Пустынный рассказывает народу о грешнике Громобое, продавшем душу нечистой силе за несметные богатства. Когда настал час расплаты, ему удалось отсрочить казнь на десять лет; за это он отдал дьяволу души двенадцати юных дев, своих дочерей. Но небо сжалилось над невинными красавицами и обрело их на вечный сон.

Избавителем спящих дев суждено стать новгородскому витязю Вадиму, храброму юноше, чистому сердцем. Во сне ему явилось чудесное видение: прекрасные девушки, простирая руки к небу, молили о пощаде. Вадим, уже успевший совершить богатырские подвиги и победить страшного злодея Полкана, снова готов ринуться в бой за правду и справедливость. Он вступает в единоборство с могучим колдуном Черным Вепрем и освобождает похищенную им Гремиславу, дочь киевского князя. Князь Святослав отдает свою дочь в жены избавителю. Общая радость и ликование киевлян; пир в княжеской гряднице. Вещий Боян прославляет подвиги Вадима. Но здесь же, на пиру, Вадим узнает страшную тайну: побежденный им Черный Вепрь — его отец. В ужасе отцеубийца бежит в леса. В глухой, безлюдной местности его встречает Пустынный; он напоминает витязю о его обещании спасти спящих дев — этим он должен искупить свой грех. Вадим готов совершить этот подвиг; старец благословляет его. Начинается буря, являются адские духи, чудовища, тень Черного Вепря, идет огненный дождь. Вадим сражается в пламени и поражает злых духов. Терем спящих дев разрушается; пробудившись от сна, они благословляют своего избавителя. Появляется Гремислава. Она счастлива: ее возлюбленный остался жив. Хор небесных духов прославляет «любви святого искупленье». Пустынный соединяет руки Вадима и Гремиславы.

<sup>20</sup> Цит. по кн.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 171.

в которой современная критика справедливо усматривала «немецкую легенду», переделанную в русскую сказку<sup>21</sup>, оказалась безнадежно устаревшей в эпоху лучших творений Пушкина. К тому же руки композитора были связаны крайне нелепым, тяжеловесным либретто. Автор текста С. П. Шевырев не только не сумел преодолеть недостатки поэмы, но, напротив, усилил ее архаические черты. В оперу Верстовского он ввел бутафорские трюки в духе «волшебных опер» Кавоса, прибавил дополнительную сцену в аду (эффектно «устроенную» декоратором Барановым, как указывалось в театральной афише) и щедро насытил спектакль нравоучительными речами добродетельного старца Пустынника.

Все это вызвало резкий протест в кругах просвещенной публики. «„Вадим“ недолговечен... несмотря на глубокое уважение и великие надежды наши на дарование г-на Верстовского»<sup>22</sup>, — писал критик Н. А. Полевой. «Для чего выбрал он для оперы своей мистический сюжет, дозволил обезобразить его самыми несвязными прибавками, вставками, связал себе руки русскими именами в чужеземной музыке и притом перемешал ее с русскими напевами?.. Сильная душа Верстовского, мы уверены в этом, способна к созданиям самобытным...»<sup>23</sup>

Однако даже самые суровые рецензенты отметили бесспорные достоинства музыки Верстовского: широту развития вокальных мелодий, красочность музыкального языка, поэтическое изображение славянского быта. Условность и эклектика, в которых упрекал Верстовского Полевой, коснулись в первую очередь наиболее традиционных, бутафорских моментов оперы — сцены в аду, сражения Вадима с Черным Вепрем, картины грозы и бури в финале. В таких сценах композитор неизменно форсирует наиболее «эффектные» краски оркестра: неистовствуют медные, рокочат литавры, гремят барабаны, аккомпанируя чудесам машинерии и волшебному искусству декоратора. И, разумеется, не в этих приемах «неистойой романтики», которыми щедро уснащал свою музыку Верстовский, проявлялись оригинальные стороны его таланта и «способность к созданиям самобытным».

Лучшие эпизоды «Вадима» предвосхищают музыку «Аскольдовой могилы». Таковы картины древнеславянского мира, весенние обряды и песни девушек, народные празднества, русские пляски и богатырские пиры с песнями вещего Бояна.

К числу наиболее ярких сцен оперы «Вадим» относятся 1-я картина II действия — сцена пира в княжеской гриднице. Предвосхищая интродукцию «Руслана и Людмилы», Верстовский создаст величественную картину в духе русской былины<sup>24</sup>. Пируют

---

<sup>21</sup> Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 169.

<sup>22</sup> Там же, с. 168.

<sup>23</sup> Там же, с. 168—169.

<sup>24</sup> Весьма возможно, что, сочиняя эту сцену, Верстовский вдохновлялся тем же источником, что и Глинка. Поэма Пушкина пользовалась огромной популярностью в начале 1830-х годов.



гости при дворе князя Святослава; певцы славят храброго богатыря Вадима и его невесту Гремиславу. В «Песни Бояна»<sup>25</sup>, которую певец поет под аккомпанемент гуслей (арфа в оркестре), композитор стремился передать торжественный стиль народного сказа. Начальная тема запева, которым открывается «Песнь Бояна», отличается широтой и рельефностью мелодического рисунка. Однако излишний налет внешней виртуозности в трактовке вокальной партии, обильно разукрашенной цветистой колоратурой, все же помешал Верстовскому довести до конца свой замысел. Его музыке явно не хватает той эпической простоты, с которой впоследствии воплотил Глинка образ сказителя в «Руслане»:

132 *Largo*

Не со - ко - лы в те - ре - мах, не

ста - и си - ниц,

Арпа

*f* Tutti Arpa

*f*

Типичны и образы лирического плана. Элегический романс княжны Гремиславы, тоскующей о далеком возлюбленном, также имеет черты общности со стилем Глинки. Томные хроматизмы и плавный вальсовый ритм роднят эту музыку отчасти с каватинной Гориславы, отчасти с «Вальсом-фантазией» (отметим характерный оборот с неразрешенным вводным тоном к доминанте в тактах 12—14 нотного примера, а также типичные глинкавские хроматизмы в такте 2):

<sup>25</sup> В окончательном варианте оперы — «Песня Стемида» (см. об этом далее на с. 206).

Мо - ей судь - бы пе - чаль - ней в све - те

нет, ме - ня с Ва - ди - мом раз - лу -

*dolce*

- ча - ют. Мо - ей тос - ки ни - кто

не зна - ет, ни - кто не зна - ет

*dolce*

Не только по имени, но и по своему духовному облику Гренислава Верстовского — предшественница глинкинской Гориславы.

Драматургия «Вадима» продолжает линию «Пана Твардовского». Здесь заметно сказалась та же тенденция к расширению оперных форм, то же стремление к оркестровой экспрессии и сочности оркестрового колорита. Программная увертюра «Вадима», как и увертюра «Пана Твардовского», основана на тематическом материале оперы и отражает ее основной конфликт: мрачной теме злых сил противопоставлены светлые образы искупления.

Большую дань композитор по-прежнему отдает разговорному диалогу. Отдельные попытки симфонизации оперной формы не заставили Верстовского изменить привычным традициям: опера еще не обладает цельностью и единством музыкального развития. Показательно, что центральная роль Вадима, молодого героя, поручена не певцу, а драматическому актеру (в течение нескольких лет ее исполнял Мочалов). Впрочем, такой прием был вызван в значительной мере ограниченностью состава оперной труппы московского Большого театра. После ухода со сцены Булахова в труппе, по-видимому, не нашлось певца, способного исполнять роль героя, и даже задуманную Верстовским ответственную партию Бояна пришлось передать «ратнику Стемиду», второстепенному действующему лицу.

15 сентября 1835 года, ровно за год до «Ивана Сусанина» Глинки, Верстовский поставил на сцене московского Большого театра оперу «Аскольдова могила».

Это произведение по праву считается вершиной творчества композитора и завершением всего исторического пути, пройденного русской оперой в XVIII и начале XIX века.

Значение «Аскольдовой могилы» хорошо определил в статье о Верстовском выдающийся русский критик А. Н. Серов. Считая эту оперу лучшим творением композитора, он отводил ей в истории русского искусства «одно из самых почетных мест»<sup>26</sup>. В музыке Верстовского он справедливо усматривал стремление к истинной народности, богатство мелодического изобретения и яркую характеристику национального колорита — славянскую задушевность и чувство юмора.

Действительно, по образному строю «Аскольдова могила» значительно проще других опер Верстовского. Впервые композитору удалось преодолеть бутафорские черты «романтики ужасов», приблизить оперу к живой действительности, не лишая ее в то же время своеобразного очарования старины. Музыка Верстовского здесь порой не поднимается над уровнем «Пана Твардовского» и «Вадима». Но общая концепция оперы отличается несравненно большей цельностью замысла и стиля. Перед слушателем развертывается повесть о временах давно минувших, о людях и нравах Древней Руси. Этот мир древнего Киева обрисован композитором

---

<sup>26</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 46.

с такой непосредственностью, что в музыке сразу же вырисовываются живые черты русского народного быта, типичные образы русских людей. В этой реалистической направленности и жизненной полноте и заключается главный «секрет» неумирающей популярности «Аскольдовой могилы».

В основе оперы лежит одноименная повесть М. Н. Загоскина, которая принадлежит к лучшим сочинениям писателя. Загоскин попытался отразить в ней типичную для эпохи романтизма тему борьбы язычества и христианства. Судьбы героев переплетаются с судьбами Русского государства. Борьба сторонников старой языческой и новой христианской Руси заранее предопределяет исход личной драмы главных действующих лиц повести — Надежды, Всеслава и Неизвестного. В результате этой борьбы гибнут молодые герои, чей облик у писателя с самого же начала отмечен печатью роковой обреченности.

Верстовский в своей трактовке повести значительно упростил развитие этого конфликта. Он снял трагическую развязку и заменил ее традиционным благополучным концом. Исключены наиболее сложные исторические детали повести, изменена и самая обстановка действия: из эпохи князя Владимира действие по цензурным условиям было перенесено в более отдаленные времена княжения Святослава Игоревича (святые и лица, близкие к царской семье, в силу цензурных правил не могли появляться на сцене, а князя Владимира православная церковь причислила к лику святых)<sup>27</sup>.

В значительной мере условно, с большой долей идеализации показаны в опере быт и нравы древнего Киева. Песни и пляски киевлян, пиры и княжеские потехи, празднества в честь славянского бога Услава — все это составляет типичный для опер Верстовского красочный фон, на котором разворачивается драма героев. При этом композитор не стремился к исторической точности и изображал народные обычаи и обряды в духе своего времени.

Характерно и некоторое «смещение акцентов» в расстановке

---

<sup>27</sup> Либретто оперы было составлено М. Н. Загоскиным по указаниям композитора.

Действие происходит в Киеве в X веке. При дворе киевского князя Святослава Игоревича воспитывается юноша-сирота Всеслав. Он любит дочь рыбака Надежду, но их разделяет различие веры: Всеслав, как и все дружинники князя, — язычник, Надежда — христианка. Ради невесты Всеслав готов принять новую веру. Счастье влюбленных омрачено появлением таинственного незнакомца — Неизвестного. В глухую полночь около могилы убитого врагами киевского князя Аскольда Неизвестный встречается с Всеславом и открывает ему тайну его рождения: Всеслав — правнук Аскольда. Неизвестный призывает его поднять восстание против Святослава и восстановить в правах древний род Аскольда. Но Всеслав не согласен, он не решает нарушить клятву верности князю. Разгневанный Неизвестный пытается склонить его на свою сторону иным путем. Он подговаривает приспешников князя похитить невесту Всеслава и тем самым восстановить юношу против своего покровителя. Во время тайного моления христиан княжеские слуги похищают прекрасную девушку и увозят ее в терем боярина Вышаты, где в неволе томится избранница князя. С помощью скомороха Торопа Всеслав освобождает Надежду. Вместе с Неизвестным они бегут к берегу Днепра. Здесь их настигает погоня. Разражается буря. Неизвестный спасается бегством и погибает, переплывая Днепр в челноке. Всеслав и Надежда — во власти князя. Тронутый их любовью, князь Святослав прощает беглецов.

действующих лиц. Вместо Всеслава, главного героя повести Загоскина, на первый план композитор выдвигает, казалось бы, второстепенную фигуру скомороха Торопа. Народный образ певца, гудошника, по-видимому, привлекал Верстовского несравненно сильнее, чем более традиционный тип «благородного юноши». В «Аскольдовой могиле» роль молодого героя — Всеслава, как и ранее роль Вадима, оказалась в основном драматической: Всеслав не имеет развернутой музыкальной характеристики и участвует только в ансамблях.

В общем построении оперы проявилось присущее Верстовскому чувство сцены. Четыре акта «Аскольдовой могилы» в целом составляют яркий и красочный, богатый сценическим действием оперный спектакль. Композитору удалось избежать тех пестрых нагромождений, какими грешит драматургия «Вадима», и придать «Аскольдовой могиле» относительную цельность драматического развития. Живописна и привлекательна музыка экспозиционного I действия, где в обстановке праздничных народно-бытовых сцен впервые появляются главные герои оперы — Надежда, Тороп и Неизвестный. Активное нарастание конфликта характеризует драматургию II действия. Его открывает бытовая сцена княжеского пира (1-я картина), которая составляет эффективный контраст к следующей за нею 2-й картине на берегу Днепра. Таинственная атмосфера действия (ночь, развалины храма, молитвенное пение христиан) подчеркивает смысловое значение драматических сцен. Большая ария Неизвестного, его спор с Всеславом, похищение Надежды и бурный драматический финал — вот цепь напряженных событий, в которых сосредоточен главный конфликт повести Загоскина. После такой драматической кульминации следующее III действие, в тереме девушек-затворниц, казалось бы, носит более пассивный характер: оно небогато событиями, и только финальная сцена освобождения Надежды вновь «подхватывает» линию основного конфликта. Но композитор сумел настолько насытить именно это действие музыкальным развитием, что слушатель невольно ощущает его как подлинную вершину всей оперной композиции. Знаменитая баллада Торопа «Близко города Славянска», естественно вливающаяся в финал III действия, по яркости и активности музыки «перекрывает» все предыдущие сцены. И даже IV действие, с его мрачной фантастикой (сцена колдовства) и бурными драматическими событиями (бегство влюбленных, погоня, гроза, гибель Неизвестного), после великолепной сцены Торопа кажется несколько формальной концовкой.

По типу музыкальной драматургии «Аскольдова могила» представляет собой законченный образец оперы «смешанного» типа: в основе оперной композиции лежат отдельные музыкальные номера, чередующиеся с разговорными диалогами. Но главная действенная роль принадлежит музыке. Именно в музыке композитор сумел выразительно передать и внешнюю обстановку действия, и развитие драматического конфликта, и характеристику действующих лиц. Помимо простых песенных номеров, Вер-

стовский вводит в оперу сложные арии драматического склада, массовые сцены и развитые ансамбли, делая разговорный диалог, по существу, ненужной традицией.

Вместе с тем музыка «Аскольдовой могилы» прочными нитями связана с песенной оперой XVIII века. Интонационной основой оперы Верстовского остаются все-таки бытовая песня и романс. Композитор широко использует бытующие вокальные жанры, претворяя их в форме арий, рассказов и монологов. Здесь и чувствительный романс, и драматическая баллада, и бойкая плясовая, и веселая застольная песня.

Драматургическая трактовка этих вокальных жанров очень разнообразна. Примечательно, что Верстовский нигде не цитирует подлинных народных мелодий, а совершенно самостоятельно претворяет различные бытовые жанры в зависимости от драматической ситуации. Песня у него, как правило, не носит вставного характера — она всюду подчинена задачам характеристики. В песне, романсе высказывают свои думы и чувства все главные герои оперы: мечтательная, кроткая Надежда, веселый скоморох Тороп и мрачный, таинственный Неизвестный.

Важнейшая заслуга Верстовского заключается в создании самобытных, типичных и подлинно народных характеров. В отличие от предшественников, он конкретизирует образы своих героев и не ограничивается той обобщенной характеристикой (лирический или комический персонаж, «благородный» герой или слуга, знатный вельможа или поселянин), какой наделяли своих действующих лиц авторы ранних комических опер. Герои «Аскольдовой могилы» живут на сцене более сложной духовной жизнью, каждый из них — носитель определенных человеческих черт.

Таков замечательный по своему реализму образ скомороха Торопа, единодушно признанный русской критикой лучшим созданием Верстовского-драматурга. Впервые в истории русского музыкального театра композитору удалось создать живой, убедительный образ народного певца, артиста, художника, несущего своим искусством радость народу. В образе Торопа Верстовский, по собственному признанию, стремился воплотить типические черты характера русского человека: душевную щедрость и беззаботную удаль, смесь юмора и лукавства, находчивость и творческую фантазию богато одаренной натуры. По своему духовному облику его Тороп очень далек от «шутовских» комедийных персонажей прежнего времени — от всех Торопов и Тарабаров, увеселявших зрителей в операх Давыдова и Кавоса. Это не только балагур и весельчак — в его душе живет чудесный дар искусства, и его «голос золотой» не потешает, а восхищает толпу. И только на основе многовековых народных традиций — песни, сказки, былины — мог зародиться в сознании композитора этот бессмертный тип певца-скомороха. Присущий Верстовскому элемент поэтизации (Тороп и по внешности привлекателен — ловок и смел, горазд на молодецкие потехи!) роднит его героя с будущими персонажами опер Римского-Корсакова — Левко, Лелем, Садко.

Характеристика Торопа — в народной песне. Уже первое появление веселого гудошника с толпой киевлян на празднике в честь бога Услава, где он звонко запевает веселую песню «Сметел месяц во полночи», рисует его как любимца народа. Романтически-таинственная баллада II действия «Уж солнца поздними лучами», в которой Тороп предупреждает Всеслава о предстоящем свидании с Неизвестным, дополняет его музыкальную характеристику: певец становится активным действующим лицом в развитии событий.

Значение этого образа как центрального в опере полностью раскрывается в III действии. Одна за другой звучат здесь колоритные песни Торопа: сначала грациозная песня-романс в ритме полонеза «Уж как веет ветерок», затем разудалая молодецкая песня-баллада «Близко города Славянска» и, наконец, буйная «цыганская» плясовая «Заходили чарочки по столу».

Вершиной не только III действия, но и всей оперы Верстовского является баллада Торопа. С большой естественностью и гибкостью Верстовский соединяет в этом номере различные жанровые черты: драматическую повествовательность балладного жанра и широту русской песни. Размашистая мелодия, очерченная уверенно и смело, близка к народным молодецким песням мужской традиции. Ее энергичные интонационные «упоры» (квинта — тоника), отчетливость ее ритма хорошо передают черты «русского характера» Торопа, его беззаботную удаль и молодецкую отвагу:

134 [Andantino]

Близ\_ ко го\_ ро-да Сла-вян- ска,

на вер-ху кру-той го-ры, зна-ме-ни-тый жил бо-



В построении этого номера Верстовский удачно сочетает песенную форму с балладным сквозным развитием. Песня переходит в рассказ-повествование о происходящих на сцене событиях: Тороп рассказывает присутствующим о красавице-киевлянке, томящейся в заточении у злого боярина, о смелом витязе, освободившем ее из плена, — а в это время Всеслав, приставив лестницу к окошку, похищает Надежду из терема боярина Вышаты. Оркестровое сопровождение рисует бегство влюбленных, скачку коней, общее смятение и тревогу. Рассказ Торопа естественно переходит в бурную музыку финала: красавица исчезла, исчез и чудесный певец! Растерянная челядь в ужасе ожидает гнева боярина. Это было смелой находкой Верстовского — из «вставного номера» песня превратилась в драматургически насыщенную сцену и стала главным узлом драматического действия. Таким приемом мог по праву гордиться композитор.

Главные персонажи «Аскольдовой могилы» — Тороп, Незвестный, Надежда — ярко отразили три основные грани оперной музыки Верстовского: народно-жанровое начало, драматическую патетику, задушевный лиризм.

Лирический образ Надежды — тонкий портрет русской девушки пушкинской эпохи. Интонационный строй ее вокальной партии целиком связан с привычными оборотами задушевного бытового романса, да и весь композиционный склад арий молодой героини (из I и III действий) вполне соответствует «романсовой» характеристике. В первой арии — это куплетная форма, во второй — двухчастная контрастная композиция, типичная для балладных произведений Верстовского<sup>26</sup>.

Атмосферой девической мечтательности, робкого ожидания и светлой надежды пронизана ария I действия, по ситуации сходная с арией Антонида у Глинки: девушка ждет любимого. Здесь много общего с романсами элегического жанра. Но лирика Верстовского своеобразна. Его мелодика даже в таких созерцательных моментах носит черты повышенной экспрессивности и эмоциональной откры-

<sup>26</sup> Музыка обеих арий Надежды заимствована Верстовским из его романсов раннего периода: «Не говори ни да, ни нет» (слова Н. Ф. Павлова) и «Тоска по милome» (слова В. А. Жуковского).



тости. Широкие скачки голоса на большие интервалы и внезапная смена регистров придают ей драматический оттенок:

135

[Andante grazioso]

Где ты, же-них мой не на-гляд-ный, Все-славмой

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a wide interval jump from a low register to a higher one. The piano accompaniment features a steady, flowing accompaniment pattern.

вер-ный, ми-лый друг, Все-слав, ду-ши мо-ей лю-

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line shows further melodic development with a mix of wide intervals and smaller steps. The piano accompaniment maintains its accompaniment role with some harmonic changes.

- би-мец, спе-ши, спе-ши об-ра-до-вать ме-ня

The third system concludes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line ends with a final melodic phrase. The piano accompaniment provides a clear ending to the system.

Романтический строй чувств открыто выражен во второй арии — более сложной и монументальной по форме. Верстовский создает большую двухчастную арию контрастного плана. Лирическая тема первой части сменяется бурной, драматической музыкой, рисующей тоску и отчаяние девушки. Вокальная мелодия приобретает декламационный характер:

[Allegretto agitato]

Весь век мой прой-дет в тос-ке без о-трад-ной, мой

*pp*

друг не-на-гляд-ный ко мне не при-дет!

Наиболее противоречивым и двойственным в опере выглядит романтический образ Неизвестного. С одной стороны, он — носитель стихийного, бунтарского начала, разрушитель новой государственности и защитник старой, языческой Руси. Его мрачный, демонический образ противопоставлен Всеславу и Надежде. «Как злобный дух он обольщает, не верь ему, он наш злодей!» — восклицает Надежда в ответ на призыв Неизвестного отомстить князю Святославу.

С другой стороны, он — пламенный патриот, любящий свою Родину и страдающий за ее судьбу. С горячим сочувствием рисует Верстовский патриотизм Неизвестного, его скорбные думы о судьбах родной земли, подвластной пришельцам-варягам. В большой народной сцене I действия, где Неизвестный при общем одобрении киевлян одерживает победу над хвастливым варяжским витязем Фрелафом, симпатии автора на его стороне.

Характерна и драматическая экспозиция этого образа. В широкой, мужественной арии Неизвестного, появляющегося перед толпой киевлян («В старину живали деды»), композитор словно призывает слушателей вернуться «назад к старине», к дедовским патриархальным обычаям. Такой призыв у Верстовского не был случайностью. В романе Загоскина, созданном в окружении московских «любителей старины» (писатель С. Т. Аксаков, историки М. П. Погодин и С. П. Шевырев), отчетливо проявились те консервативно-охранительные тенденции, которые позже нашли еще более явное, откры-

тое выражение в литературной деятельности славянофилов, идеализировавших допетровскую Русь.

Характеристика Неизвестного получает развитие в большой арии II действия «Скоро, скоро месяц ясный». Верстовский показывает своего героя в ореоле романтической обреченности, наделяет его образ скорбно-героическими чертами. Сосредоточенное вступление оркестра, мрачные унисоны виолончелей и контрабасов, сумрачная тональность си минор — все это создает ту таинственную атмосферу, в которой фигура незнакомца обретает свои наиболее индивидуальные черты.

В музыкальном отношении ария Неизвестного — одно из лучших достижений Верстовского. Это, по существу, первый образец скорбно-героической арии-монолога, арии-размышления, получившей затем широкое развитие у русских классиков (Руслан, Игорь, Шакловитый). Примечательна и сложная форма арии. Широкая двухчастная композиция намечает путь к арии Руслана: сосредоточенный монолог сменяется воинственным, героическим Allegro.

Особенно выразительна первая, медленная часть арии Неизвестного. В ней — и высокий пафос героики, и глубокое сосредоточенное раздумье. Вокальная мелодия примечательна характерной для Верстовского интонационной напряженностью. Обширная по диапазону, она изобилует резкими «взлетами» голоса (ходы на интервалы децимы, октавы). Композитор намеренно акцентирует излюбленный прием резкой смены регистров, придавая мелодии мрачно-патетический оттенок:

137 [Moderato] *fp* *fp*

У - молк - ни серд - ца

ве - щий го - лос! За - чем гро -

Ob. Cl. Fl. Ob.

*fp* *f* *fp* *fp*

- зишь ты мне бе- дой?

Cl. Fl. Ob.

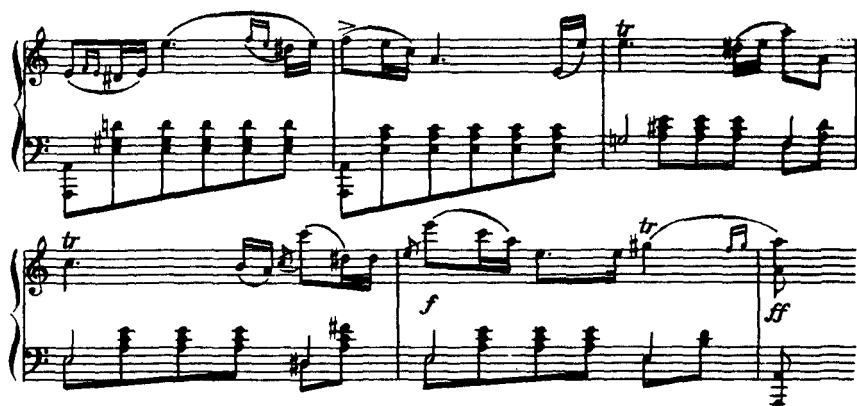
Значительно разнообразнее, чем в других операх Верстовского, представлен в «Аскольдовой могиле» народ. Увлечение композитора поэтической стороной русской народной жизни нигде еще не получало такого полного воплощения. Народ показан здесь и в труде, и в веселье, и в скорбном раздумье, и в радостном ликовании. Протяжные хоры рыбаков, обрядовые хоры киевлян, застольные песни на пиру и грациозные хоры девушек-киевлянок составляют в опере не только красочный фон — в них ярко выражена народная сущность музыки Верстовского, ее демократическая природа. Композитор легко и свободно претворяет народные жанры в собственном стиле. В основе всех хоровых номеров «Аскольдовой могилы» лежат оригинальные, авторские мелодии, впитавшие характерные обороты народных песен городского быта. Лучшие хоры Верстовского обрели новую жизнь в народном быту: многие поколения русских людей распевали протяжную песню рыбаков «Гой ты, Днепр» или прелестную песню девушек «Ах, подруженьки, как грустно».

В народных сценах «Аскольдовой могилы» проявились лучшие стороны музыки Верстовского — ее мелодическое богатство и выразительная активная ритмика. В числе незабываемых сцен оперы — грациозный хор девушек-затворниц, созвучный элегическим «русским песням» 30-х годов. В эту девичью песню, полную светлой печали, композитор вложил утонченную грацию танцевального ритма, изумительную легкость движения: задушевные романсовые интонации естественно и гибко сочетаются с ритмом полонеза. Определяющее значение имеет тема солирующей скрипки из оркестрового вступления к хору:

138 [Tempo di polacca]

V-ne solo

*p dolce*



Отчетливо прослеживаются в опере Верстовского не только русские, но и общеславянские интонации городского фольклора, глубоко укоренившиеся в бытовой песне XVIII — начала XIX века. Характерные для стиля Верстовского польские ритмы мазурки и полонеза всюду пронизывают его музыку, окрашивая ее ярким колоритом. Примером может служить «полонезная» песня Торопа «Уж как веет ветерок», названный выше хор девушек, а также радостный, праздничный хор киевлян «При долинушке» в ритме мазурки:

139 [Allegro moderato]

При до-ли-ну-шке бе-ре-за бе-ла-я сто-я-ла,  
 при бе-ре-зынь-ке де-ви-ца пла-ка-ла, ры-да-ла.  
 Ай ка-ли-на, ай ма-ли-на, а

Развертывая в опере народно-жанровые сцены, композитор не мог избежать привычной для него сферы сказочной фантастики. Однако в «Аскольдовой могиле», которая в сюжетном отношении заметно приближается к жанру романтической исторической оперы, он ограничился всего одной, оттеняющей сценой такого плана. В 1-й картине IV действия перед зрителями появляется традиционный образ колдуньи, окруженный всеми аксессуарами волшебной сказки — черными кошками, совами, злыми духами. Вся сцена колдовства, как всегда в операх Верстовского, обильно перегружена традиционными приемами «страшной» веберовской фантастики. Характерный тональный колорит (си-бемоль минор), обилие

уменьшенных септаккордов, зловещий «хор духов» за сценой и, наконец, обычный прием мелодрамы (на фоне угрожающего рокота литавр колдунья Вахрамеевна произносит заклинания) — все это говорит о том, что характерные образы «злых сил» и в западноевропейской, и в русской опере того времени успели уже стать своего рода штампом. Однако Верстовский не мог упустить возможности воспользоваться сценическим эффектом и ввел этот эпизод в оперу как контраст к предшествующей яркой жанровой сцене Торопа.

Заслуживают внимания поиски Верстовского в области оркестрового колорита. Несмотря на недостатки профессионального мастерства, явную перегрузку оркестровой ткани и небрежность голосоведения, он сумел обогатить свой оркестр яркими, «броскими» приемами выразительности. Обилие оркестровых соло, выразительное применение низких струнных (виолончель — излюбленный инструмент Верстовского, особенно в темах патетического характера), острые контрасты оркестровых групп сообщают его музыке подлинно романтическую живописную избирательность, картинность. К этой же цели направлены и ладогармонические средства. Как и Алябьев, Верстовский охотно пользуется унисонами, тональными сдвигами, приемами «перекраски» одного выдержанного звука. В своих операх он нередко применяет характерные «романтические» тональности (си-бемоль минор в сцене колдовства, ре-бемоль мажор в сцене волшебного видения, когда колдунья Вахрамеевна показывает боярину Вышате призраки Всеслава и Надежды, ля-бемоль мажор в арии Надежды). Масштабность больших арий и драматических финалов подчеркивает тенденцию укрупнения и симфонизации оперной формы.

Однако единой подлинно симфонической оперной композиции Верстовский так и не создал: опера у него по-прежнему остается «суммой» отдельных музыкальных номеров — пусть более развитых и органичных по форме. Слишком молодой еще была традиция русской оперной школы, и слишком прочно укоренились в сознании композитора принципы «смешанной» оперной драматургии. Чтобы разрушить эти привычные представления, нужен был гений Глинки. Верстовский же в своей «Аскольдовой могиле» остановился на пороге нового времени.

Созданная талантливым композитором в пору творческого расцвета, «Аскольдова могила» явилась, по существу, его последним творческим достижением. Постановка «Ивана Сусанина» проложила резкую грань в истории оперного театра. Своим величием народная трагедия Глинки затмила все окружающее и заставила русских композиторов с новых позиций подойти к оперному жанру.

Верстовский не мог по-настоящему осознать значение этого события. Отсюда понятна дальнейшая судьба даровитого, но ограниченного в своих воззрениях русского художника, не сумевшего примкнуть к новому классическому направлению глинканской школы. До конца жизни он оставался верен своим взглядам романтика 20-х годов. Опера для него по-прежнему оставалась все

тем же волшебным, феерическим представлением, в котором задачи внешнего сценического эффекта и развлекательности играли една ли не главную роль.

Наглядным выражением эстетических взглядов Верстовского было его письмо к Одоевскому, написанное в декабре 1836 года в связи с постановкой оперы Глинки. «Я первый обожатель прекраснейшего таланта Глинки, — писал Верстовский, — но не хочу и не могу уступить права первенства. — Правда, что ни в одной из моих опер нет торжественных маршей, польских, мазурок, — но есть неотъемлемые достоинства, приобретаемые большой практикой, знанием оркестра. Нет ораториального — нет лирического — да это ли нужно в опере. — Всякий род музыки имеет свои формы, свои границы — в театр ходят не Богу молиться»<sup>29</sup>.

В этих словах нельзя видеть всего лишь проявление мелочной зависти. Здесь сказалось глубокое различие двух мировоззрений, двух исторических этапов русской культуры. Глинка, впитавший все лучшее, что дала Россия в эпоху Пушкина и декабристов, был зачинателем новой эпохи музыкального искусства. Верстовский же остался завершителем значительного и яркого, но уже пройденного периода. При всем стремлении к самобытности, он не мог еще сделать свою оперу подлинно народной по идее, положить идею народности в основу всей творческой концепции, как это сделал Глинка.

Оперы, написанные после «Аскольдовой могилы», не прибавили существенно нового к прежним достижениям Верстовского.

В опере «Тоска по родине» (1839) по одноименному роману М. Н. Загоскина он попытался отразить в музыке сюжет из современной действительности: действующие лица оперы — современники композитора, представители русского дворянского общества. Но слабое, наивное либретто Загоскина заранее обрекло на неудачу эту попытку. К тому же музыка Верстовского носит следы спешной, небрежной работы. Не затрудняя себя, он в ряде сцен просто использовал готовый материал прежних сочинений. В музыкальном отношении «Тоска по родине» значительно слабее других опер Верстовского.

Следующая опера, «Чурова долина, или Сон наяву» (1844, либретто А. А. Шаховского по повести В. И. Даля), создавалась одновременно с «Русланом и Людмилой» Глинки. Источником ее послужила, по-видимому, та же поэма Пушкина, несмотря на то что либреттист оперы Шаховской на это произведение не ссылается. Сюжет сказки Шаховского — волшебные приключения княжны Зорюшки, похищенной злыми духами, странствования трех женихов плененной красавицы и ее чудесное освобождение богатырем Милашем — напоминает знакомые ситуации пушкинской поэмы. Но трактовка народной сказки в опере Верстовского весьма далека

---

<sup>29</sup> Цит. по кн.: Рабинович А. С. Русская опера до Глинки, с. 171.

от образной сферы Глинки и Пушкина. Перед нами все та же наивная феерия в духе «Лесты, днепровской русалки».

И лишь последние годы жизни Верстовского ознаменовались новым творческим взлетом. 24 января 1857 года он поставил на сцене последнюю оперу — «Громобой» (либретто известного драматурга и актера Д. Т. Ленского), которая продолжила линию «Вадима». Верстовский вновь обратился здесь к своему любимому поэту Жуковскому, к поэме «Двенадцать спящих дев» и создал оперу на сюжет первой части этой поэмы. Работая над оперой в течение многих лет, он вновь вернулся к излюбленным образам славянского мира. Поэтические картины быта древних славян — пиры и празднества, народные обряды и пляски — заставляют вспомнить лучшие сцены «Аскольдовой могилы».

Интересно задуманы композитором драматические образы Громобоя и его жены Рогнеды, оскорбленных в своем чувстве любви к Родине и жаждущих отомстить пришельцам-варягам. В трактовке этой патриотической темы Верстовский отходит от текста поэмы Жуковского. Он явно стремится придать опере историко-бытовую окраску в духе романтических повестей Загоскина. С этой патриархально-романтической, даже славянофильской тенденцией русской литературы связана характерная для Верстовского «антиваряжская» тема, затронутая ранее в «Аскольдовой могиле».

По музыкальному языку опера «Громобой» сложнее ранних опер Верстовского. Широкое развитие получает партия оркестра. Яркая и колоритная увертюра, темпераментный «Валахский танец» и другие инструментальные номера оперы показывают, что Верстовский в этой опере не остановился на прежнем уровне мастерства: он явно стремился к симфоническому обогащению оперной формы.

Большое место в опере занимают речитативы. В этом сказалось воздействие классической оперы нового типа. Не решаясь полностью отказаться от разговорного диалога, композитор все же стремился в «Громобое» по возможности заменить его речитативом в соответствии с новыми требованиями оперной драматургии.

Однако, несмотря на отдельные достижения, позднее творчество Верстовского осталось в стороне от ведущей линии русского классического искусства. Появление «Громобоя», а вместе с ним и всех традиционных персонажей волшебного-романтического спектакля, в эпоху Глинки и Даргомыжского было явным анахронизмом. И только «Аскольдова могила» по-прежнему сохранила свое значение в оперном репертуаре и стойко выдержала испытание временем.

\* \* \*

Современник Глинки и Даргомыжского, Верстовский как художник принадлежит предшествующей эпохе русского искусства. Его формирование полностью связано с определенным этапом развития русского романтизма 20—30-х годов. Именно в это время творче-



ские достижения композитора принесли самые ценные, значительные результаты. Лучшая опера Верстовского «Аскольдова могила» — правда, ограниченная в своих художественных истоках привычным кругом бытовых интонаций — все же вошла в историю как опера подлинно народная, пронизанная верным ощущением русского национального характера и русской народной жизни.

Типичное для композитора поэтическое отражение образов древнего славянства и русской старины нашло непосредственное продолжение в операх Даргомыжского («Русалка»), Серова («Рогнеда»), А. Рубинштейна («Купец Калашников»), молодого Чайковского («Воевода», «Опричник»). Немалую роль «Аскольдова могила» сыграла и в творческом формировании юного Римского-Корсакова как одно из первых музыкальных впечатлений будущего творца русской оперы-сказки. Оставив далеко позади достижения ранней оперной школы, классическая школа Глинки тем не менее не отвергла, не зачеркнула этих талантливых опытов, ибо в них были заложены ростки будущего. Среди них «Аскольдовой могиле» Верстовского, бесспорно, принадлежит первое и самое почетное место.

### **А. Е. Варламов (1801—1848)**

#### *Творческий облик*

Творчество Варламова сравнительно редко является предметом специальных исследований<sup>30</sup>. В музыковедческой литературе оно рассматривается чаще всего в связи с определенным направлением русской вокальной лирики, в свете развития городской песенной культуры первой половины XIX века. При этом имя Варламова, как правило, ассоциируется с именем его современника А. Л. Гурилева.

Закономерность этих сопоставлений несомненна. Творческая общность обоих мастеров русского романса, их близость к народным традициям дают все основания к тому, чтобы считать их талантливыми представителями единого направления, сыгравшего в русской музыке важную, прогрессивную роль.

И в то же время оба композитора обладают настолько ярким, сложившимся, индивидуальным творческим обликом, что каждый из них по праву заслуживает самостоятельной оценки. В первую очередь это касается старшего из них — А. Е. Варламова.

Как уже говорилось, период 30-х годов ознаменовался активным ростом городской песни и бытового романса, связанных с демократической средой, в которой росла тяга к музыке и поэтическому

---

<sup>30</sup> Первая научная монография о Варламове принадлежит советскому музыковеду Н. А. Листовой (Листова Н. А. Е. Варламов. М., 1968).

слову, потребность высказывания в простых и доступных формах вокальной лирики. Этим запросам ответили песни Варламова.

В отличие от Алябьева и Верстовского, деятельность Варламова развертывалась в последекабристское время, в период 30—40-х годов. По условиям своего происхождения и воспитания Варламов не входил в избранный круг дворянской художественной интеллигенции, и даже его знакомство с Глинкой было недолгим. По тем же причинам он в юные годы стоял далеко от декабристских кругов и не имел возможности сблизиться с деятелями дворянского революционного движения, которые оказали такое глубокое воздействие на творческую судьбу Алябьева. Варламов принадлежал к тем новым силам русского общества, которые, по выражению В. Г. Белинского, «кипели и рвались наружу» в угнетенной крепостнической России, но еще смутно искали выхода в стихийном протесте против унылой и мрачной действительности.

С этой духовной атмосферой времени неразрывно связан весь эмоциональный строй горячей, темпераментной музыки Варламова. Ее романтическая устремленность, порывистость и «переполненность» чувством по-своему искренно и правдиво выражали волюнтаристские мечтания русских людей лермонтовской эпохи, их страстный порыв к свету, неудовлетворенность окружающим. Не случайно одним из самых популярных романсов Варламова был «Парус» на слова М. Ю. Лермонтова — произведение, в котором композитор средствами простой песенности сумел передать бунтарский пафос стихов. Не случайно видный поэт и критик того времени, друг и поклонник Варламова А. А. Григорьев сравнивал его лирику с поэзией русского революционного демократа Н. П. Огарева: «...Глубоко западали в душу его (Варламова. — *О. Л.*) песни: так поет в стихах Огарев»<sup>31</sup>.

Широкое отражение у Варламова нашли и скорбные настроения лермонтовской «Думы» — те чувства разочарования и сомнения, которые сумрачным покровом окутывают русскую поэзию 30-х годов. Характеризуя это время, А. А. Григорьев писал: «В воздухе носилось что-то мрачное и тревожное. Думы настроены этим мрачным, тревожным и зловещим, и стихи Полежаева, игра Мочалова, варламовские звуки дают отзвук этому настрою»<sup>32</sup>. Эти «варламовские звуки», полные страстной тоски и душевного порыва, способны были пробудить «безумные мечтанья» в сердцах людей о недостижимом и желанном счастье.

Таким представляется облик Варламова-романтика. Ему, как и многим художникам того времени, была присуща известная преувеличенность выражения порывов мятущейся души, порою чрезмерная сгущенность настроений скорби и отчаяния. Но эта романтическая приподнятость у Варламова никогда не является позой. С поразительной душевной ясностью и простотой он выразил в песнях заветные думы своего поколения. Его бесхитростное

<sup>31</sup> Григорьев А. Воспоминания. М.— Л., 1930, с. 300.

<sup>32</sup> Там же, с. 4—5.

искусство, быть может, лишено той интеллектуальной утонченности, которая привлекает в романах Алябьева. Но в нем особое, незаменимое качество душевной общительности — той непосредственности высказывания, которая составляет ценнейшую сторону подлинно народной песенной лирики.

Сын мелкого чиновника, близко стоявший к народной среде, Варламов воспринимал народную песню отнюдь не «со стороны», а как нечто близкое и созвучное своему собственному духовному миру, своим запросам и требованиям музыканта. Отсюда особый, «полуфольклорный» характер мелодий Варламова, которые порой настолько сближаются с подлинными народными образцами, что кажутся новыми вариантами уже знакомых народных напевов. Такой живой, непосредственной связи с народным мелосом мы не найдем ни у одного из современников Глинки, не исключая Алябьева и Верстовского. И только трогательная лирика А. Гурилева, ближайшего современника Варламова, столь же естественно влилась в тот же поток городской народно-бытовой песенности. В музыке композитора органично слились и мужественная широта протяжных русских напевов, и мягкая чувствительность городских песен-романсов, и естественная грация бытовой танцевальной музыки. Все эти характерные приемы глубоко проникли в мелодику Варламова, так же как, например, влились элементы народной песенности в поэтический строй стихотворений Кольцова.

Отличительная черта творчества Варламова — близость к бытовой музыкальной практике. Превосходно зная народную городскую песню своей среды, Варламов вдумчиво отобразил в своей музыке не только ее интонационный строй, но и манеру ее исполнения — те трудноуловимые нюансы, которые и составляют «живую жизнь» песни. Тонкое знание вокального искусства (Варламов сам был превосходным певцом-исполнителем) помогло ему создать замечательные в своем роде классические образцы русской кантилены — широкие, льющиеся мелодии большого дыхания, подсказанные звучанием человеческого голоса.

Большое влияние на композитора оказала манера исполнения московских цыган. Его песни, полностью лишенные вульгарного налета «цыганщины» и антихудожественной утрировки, типичной для так называемых «цыганских романсов» позднейшего времени, по-своему отразили лучшие черты этой старинной традиции, и в частности большую эмоциональную наполненность, внутреннюю ритмическую собранность, энергию цыганских напевов.

Творчество Варламова, так же как и лирика его современника Гурилева, было явлением глубоко прогрессивным. Свежей струей оно влилось в русло передовой русской культуры 30—40-х годов. В нем нашли отражение те новые стороны русского искусства, которые получили затем широкое развитие у Даргомыжского, Чайковского и других композиторов-классиков позднейшего времени.

Александр Егорович Варламов родился в Москве 15 ноября 1801 года в семье отставного военного. Будущий композитор с раннего

детства проявил страстное влечение к музыке, по слуху научился играть на скрипке. По совету друзей отец отдал десятилетнего мальчика в Придворную певческую капеллу, где юный Варламов воспитывался с 1811 по 1819 год.

В Капелле Варламов не оставлял любимых занятий инструментальной музыкой. Он с увлечением играл на скрипке народные песни, выучился играть на гитаре, а затем на фортепиано и виолончели. Среди малолетних певчих Варламов выделялся прекрасным голосом (дискант) и музыкальностью. Вскоре после поступления в Капеллу он был зачислен в группу солистов.

Способности маленького певчего привлекли внимание директора Капеллы Бортнянского. Услышав случайно игру мальчика на скрипке, Бортнянский не переставал следить за успехами юного музыканта и помогать ему своими советами. Впоследствии Варламов всегда с благодарностью вспоминал об этих советах, считая, что именно Бортнянскому он был обязан тонким знанием вокального искусства.

По-видимому, Бортнянский так и остался единственным учителем Варламова, ибо сведений о его занятиях с кем-либо из других музыкантов не сохранилось.

В семнадцатилетнем возрасте будущий композитор получил назначение на должность регента посольской русской церкви в Голландии, в Гааге. Здесь ему поручено было руководить хором певчих и обучать их вокальному искусству. Пребывание в Голландии и Бельгии (1819—1823) благотворно отразилось на его музыкальном развитии. Часто посещая театр, он мог познакомиться с лучшими образцами французских и итальянских опер (особенно полюбились ему оперы Россини), услышать в концертах серьезную классическую музыку. Вскоре молодой Варламов сам начал принимать участие в концертах как певец и гитарист. По отзывам современников, он уже в то время виртуозно владел игрой на гитаре; его исполнение блестящих вариаций Роде было отмечено рецензией в бельгийской газете.

В 1823 году Варламов вернулся на родину и поселился в Петербурге, где ему удалось получить место учителя пения в театральной школе, затем (с 1829 года) он поступил в Придворную капеллу. К 1827 году относится знакомство Варламова с Глинкой. Устраивая у себя на квартире оркестровые и хоровые репетиции своих сочинений, будущий автор «Сусанина» охотно пользовался помощью Варламова. По словам Глинки, Варламов «...с искренней готовностью привозил потребное число певчих... для исполнения хоров»<sup>33</sup> и сам участвовал в этом исполнении. Общение с Глинкой имело огромное, во многом решающее значение для молодого Варламова, тем более что поводом к этим встречам служили, по-видимому, не только хоровые репетиции. Имеются сведения, что оба композитора намеревались совместно издавать «Музыкальный

---

<sup>33</sup> М. И. Глинка. Литературное наследие, т. 1. М.—Л., 1952, с. 99.

альбом» из произведений русских композиторов<sup>34</sup>. Это издание не состоялось, но самая мысль о сотрудничестве с Варламовым у Глинки возникла, конечно, не случайно.

Материальные условия жизни Варламова, к тому времени уже имевшего свою семью, были нелегкими. Композитору приходилось добывать средства к жизни уроками пения в учебных заведениях и частных домах. Можно предположить, что к концу 20-х годов относятся и первые творческие опыты Варламова, хотя в то время он еще не издавал своих сочинений. Известен его ранний романс на французский текст и два хора на тексты традиционных церковных песнопений («Херувимские»), сочиненные в 1828 году (Варламов хлопотал в это время о месте в Придворной певческой капелле).

Известность Варламова-композитора началась в 30-х годах. В 1832 году он переехал в Москву и получил место помощника капельмейстера, а затем «композитора музыки» императорских театров. Здесь Варламов вступил в ту художественную среду, где его талант получил достойную оценку и где его дарование сразу же расцвело на почве богатейшей народно-песенной культуры московского быта того времени.

В московской артистической среде любили народную песню. Ею горячо увлекался талантливый молодой композитор, с которым Варламов сразу же сблизился и подружился в Москве, — Александр Гурилев; ее широко пропагандировал руководитель московских театров Верстовский; ее превосходно исполняли лучшие артисты московской оперной сцены Бантышев, Лавров, Репина; ее хорошо знал знаменитый трагик Мочалов, сам сочинявший напевы и поэтические тексты своих «русских песен» в народном духе. Большим знатоком русской народной песни был великий артист Щепкин.

Но особенно важное значение для Варламова имело знакомство с творчеством известного поэта-актера Николая Григорьевича Цыганова (1797—1831). В стихотворениях этого рано умершего поэта-самородка, артиста московского Малого театра, Варламов нашел созвучные и близкие ему поэтические мотивы. Подлинно народный песенный строй стихов Цыганова, их задушевный лиризм, типичные для русской народной поэзии темы «горькой судьбины» — тяжелой доли простого человека, простой русской девушки, женщины — все в этих стихотворениях вдохновляло Варламова. В поэзии Цыганова композитор «нашел себя», свой круг образов, свою сферу чувств. На стихи этого поэта он создал ряд песен, которые принесли ему неумирающую славу.

В 1833 году вышел первый сборник вокальных произведений Варламова — «Музыкальный альбом». Сюда вошли русские песни на слова Н. Г. Цыганова, в том числе известный романс «Красный сарафан». Здесь же были помещены и первые образцы театральной музыки композитора. Лучшие из ранних песен Варламова вскоре приобрели всенародную популярность. Его «Красный сарафан», по словам современника, композитора А. Н. Титова, «был певаем всеми

---

<sup>34</sup> См.: Листова Н. А. Е. Варламов, с. 17.

сословиями — и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика».

В следующем 1834 году Варламов предпринял издание музыкального журнала «Золова арфа», в котором, помимо собственных романсов и песен, опубликовал некоторые произведения Глинки, Верстовского, Дюбюка и других авторов. Журнал оказался недолговечным, просуществовав всего один год. Но популярность Варламова не угасла. На протяжении 30-х годов романсы его все чаще появлялись в печати, неизменно привлекая внимание любителей музыки.

Широко развернулась в Москве дирижерская деятельность композитора. С юных лет руководя хором, Варламов проявил большую одаренность и в области симфонического дирижирования. Свои обязанности театрального капельмейстера он совмещал с концертной работой, постоянно выступая в качестве дирижера оркестра и хора (первое его выступление в концерте Филармонического общества состоялось еще в 1825 году в Петербурге).

Большое внимание Варламов уделял сочинению театральной музыки. Работая в московских театрах в должности «композитора музыки», он создавал музыкальное сопровождение к спектаклям разнообразных жанров (трагедия, мелодрама, дивертисмент, балет). Первым его творческим опытом в области музыкального театра явилась музыка к драме «Рославлев» (1832), сочиненная им совместно с Верстовским. В дальнейшем он продолжал уже самостоятельно сочинять музыку к пьесам, уделяя в ней главное внимание вокальным номерам — романсам и песням. В обширном репертуаре московской сцены 30—40-х годов насчитывается около 20 драматических произведений с музыкой Варламова. Среди них «Двумужница, или Волжские разбойники» (1832) — драма А. А. Шаховского, впоследствии привлекавшая внимание Глинки; сценическая переделка романа Гюго «Собор Парижской Богоматери» («Эсмеральда», 1838). К числу самых значительных произведений Варламова принадлежит музыка к «Гамлету», написанная им по просьбе Мочалова для первой постановки трагедии Шекспира (в переводе Н. А. Полевого) на московской сцене 22 января 1837 года. Из этой музыки полностью сохранилась замечательная «Песнь Офелии» — произведение, по жанру близкое к оперной арии, свидетельствующее о незаурядном даровании Варламова в области музыкального театра.

Композитор пробовал свои силы также и в жанре балета. Написанные им балетные партитуры «Забавы султана» (1834) и «Хитрый мальчик и людоед» (совместно с А. С. Гурьяновым, 1837) по своему художественному уровню стоят значительно выше той ремесленной музыки, которой обычно сопровождалась в то время балетные спектакли.

К сожалению, театральная музыка Варламова полностью до нас не дошла. Сочиненная по заказу театральной дирекции к отдельным спектаклям, нередко очень недолговечным, она оставалась неизданной и была частично утеряна. Лишь отдельные номера вышли из печати при жизни Варламова в виде самостоятельных вокальных произведений.

Несмотря на этот, казалось бы, случайный характер театральной деятельности Варламова, сохранившиеся фрагменты его драматической музыки значительно расширяют наше представление о композиторе и позволяют судить о нем не только как о талантливом лирике, «песеннике», но и как об одаренном музыканте-драматурге. В темпераментных театральных песнях ярче всего проявилась романтическая сторона дарования этого художника, созвучность его музыки всей приподнято-романтической атмосфере русского театра эпохи Мочалова.

Многие причины помешали Варламову проявить себя в оперном жанре<sup>35</sup>. В этом, бесспорно, сыграла свою роль недостаточная профессиональная подготовленность музыканта, имевшего только практическое знакомство с крупной оперно-симфонической формой и никогда не занимавшегося серьезным изучением музыкально-теоретических дисциплин. Несомненным препятствием служило также и его невольное соперничество с Верстовским. Занимавший высокое положение руководителя московских театров, к тому же болезненно самолюбивый, Верстовский, по его собственным словам, «не мог и не хотел уступить права первенства» никому из русских композиторов, будь то даже сам Глинка. И надо полагать, что сохранившиеся в мемуарной литературе сведения о неприязненных отношениях Верстовского с Варламовым не лишены оснований.

Прослужив в московских театрах около 12 лет, Варламов вынужден был в 1843 году выйти в отставку. В начале 1845 года он покинул Москву и переехал в Петербург в надежде вновь получить место в Придворной капелле.

Московский период в целом оказался наиболее плодотворным в жизни Варламова. За это время он успел опубликовать большинство своих вокальных произведений (не менее ста романсов), завоевать славу композитора, певца-исполнителя и педагога.

Широкой популярности песен Варламова немало способствовала его концертная деятельность исполнителя-вокалиста. Варламова можно по праву считать одним из первых выдающихся русских камерных певцов. Не обладая большим певческим голосом, он тем не менее отличался прекрасной вокальной техникой, тонкостью интерпретации и мастерством передачи текста. Об этом рассказывают все современники композитора, близки его знавшие. Исполняя собственные романсы, он, по рассказам друзей, восхищал слушателей «своею методою» — «своим декламированием столько же, сколько и пением своих дивных вдохновений, русским горем и русской жизнью пропитанных»<sup>36</sup>.

Свои исполнительские принципы Варламов стремился отразить в педагогической практике. Будучи одним из крупнейших педагогов-вокалистов того времени, он создал первое в русской

<sup>35</sup> Как указывает Н. А. Листова, Варламов в 1833 году задумал оперу на сюжет поэмы Мицкевича «Конрад Валленрод». Либретто для этой оперы согласился писать Н. В. Станкевич. Но замысел остался неосуществленным.

<sup>36</sup> Записки графа М. Д. Бутурлина. — Русский архив, 1897, т. 3, кн. 12, с. 527.

литературе методическое пособие по вокальному искусству. Изданная им в 1840 году «Школа пения» утверждает характерные для русской традиции принципы исполнения.

В своих методических замечаниях и сочиненных им упражнениях-вокализах Варламов придает особое значение четкой и выразительной артикуляции, естественной фразировке, правдивой передаче художественного образа в целом. Эти теоретические принципы сближают его с крупнейшими мастерами русского вокального искусства Глинкой и Даргомыжским, которые, как известно, оба сыграли важную роль в музыкальном воспитании русских певцов. Созданная Варламовым «Школа пения» донныне не утратила своего значения в педагогической практике.

Последние годы жизни композитора протекали в трудных условиях. Переезд в Петербург не оправдал его надежд. Несмотря на известность, он не получил штатного места в Капелле и вынужден был довольствоваться скромной пенсией, назначенной ему за службу в театре. Крайне непрактичный, болезненно впечатлительный, он легко поддался состоянию душевной депрессии, вел рассеянный образ жизни, постоянно испытывал материальную нужду.

В Петербурге Варламов продолжал давать уроки пения и выступать в концертах, поддерживая многочисленную семью<sup>37</sup>. Особенно укрепилась в эти годы его дружба с поэтом А. А. Григорьевым. При посредстве Григорьева Варламов познакомился с молодым тогда поэтом А. А. Фетом, сблизился с литературной средой. Думается, что не без влияния Григорьева, большого любителя и знатока русского фольклора, возникла у Варламова мысль об издании сборника русских народных песен в собственной гармонизации. Помимо обработок Варламова, в этот сборник должны были войти фортепианные вариации на народные темы, сочиненные композитором и дирижером В. М. Кажинским. Варламов не успел довести до конца свой труд. Из общего числа задуманных им 100 песен были опубликованы только 43. Эти обработки, с вариациями Кажинского, вышли в 1848 году в сборнике под названием «Русский певец».

После переезда в Петербург здоровье Варламова резко ухудшилось. 15 октября 1848 года он скоропостижно скончался от туберкулеза горла.

Смерть композитора вызвала горячие отклики в литературных и музыкальных кругах. С большим сочувствием отозвался на это горестное событие А. С. Даргомыжский, устроивший благотворительный концерт в пользу семьи Варламова. Большое участие в судьбе музыкального наследия умершего композитора принял А. А. Григорьев. Но едва ли не самой трогательной данью памяти «русского певца» был скорбный романс «Воспоминание о Варлакове», написанный его другом А. Л. Гурилевым.

---

<sup>37</sup> Варламов был женат дважды, имел пятерых сыновей и двух дочерей. Среди его детей сын Георгий и дочь Елена отличались большой музыкальной одаренностью, сочиняли романсы и песни, хорошо пели и выступали в публичных концертах. Младший сын композитора, Константин Александрович Варламов, впоследствии стал одним из ведущих артистов русской драматической сцены.



Основная сфера творчества Варламова — вокальная лирика, основные жанры — романс и «русская песня». Как бы ни были интересны для нас его театральные сочинения, но в истории русской музыки он остался прежде всего замечательным мастером песни. В вокальной лирике выразились лучшие черты дарования Варламова: народность и национальная характерность его музыки, ясность и простота стиля и та подкупающая правда чувств, которая сближает романтика Варламова с самыми передовыми и прогрессивными реалистическими стремлениями русской поэзии 30—40-х годов.

Творчество Варламова вокально по своей природе. Важнейшим средством выражения у него служит мелодия, всегда ясная и пластичная, обладающая специфической напевностью. Вот как характеризует стиль Варламова тонкий знаток и ценитель его искусства Б. В. Асафьев: «...Главное свойство Варламова — „распевность“: ни одного тона, брошенного на произвол; мелодия цепляется плавными звеньями-интервалами так, что слух всегда ощущает рельефность и пластичность в этом связанном, но не связанном движении голоса. Каждая поступь „любовно“ вокально „опевается“ повтором ли, напоминанием ли на расстоянии, вариантно ли, а то и окружающими тесными интервалами — „приставками“...»

Ритм (конструктивный) варламовских мелодий тоже отличается плавностью, соразмерностью и симметричностью. Обычно довлеет волнообразная симметрия отдельных попевок — вздох-выдох, но в напевах большого широкого дыхания образуются связующие симметричные арки, или же вся протяженная мелодия обобщается в виде уступчатой арки с соответственным симметричным подъемом-опусканием голоса»<sup>38</sup>. Отмеченные Асафьевым стилистические приемы нашли отражение в лучших песнях Варламова: «Ах ты, время, времечко», «Что ты рано, травушка», «Оседлаю коня» и многих других.

Фортепианная фактура в романсах Варламова несложна. За редкими исключениями, она сводится к нескольким типовым формулам изложения: иногда это разложенная фигурация арфообразного типа, иногда характерный «гитарный» аккомпанемент с отдельно взятым басом и отрывистыми аккордами в правой руке. Строфы вокальной партии (в романсах и песнях Варламова преобладает куплетная форма) обычно перемежаются с простейшими инструментальными интерлюдиями — отыгрышами тоже гитарного типа. Но эта «фондовая» роль сопровождения еще ярче оттесняет богатство вокальной мелодии, которая у Варламова всегда отличается удивительной полнотой и силой экспрессии.

Такую же оттеняющую роль выполняет гармония. Типичным для композитора является соотношение параллельных ладов — мажора и минора, составляющее особенность русского ладового строя. Нередко встречается и характерное «глинкинское» обострение

<sup>38</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 2. М., 1954, с. 83.

вводнотонности путем хроматизации побочных ступеней лада (повышенная II и IV ступени, пониженная VI). Этими мягкими хроматизмами как бы усиливается эмоциональная настроенность мелодии, ее теплый, проникновенный лирический тон.

Сказанное подтверждает связь творчества Варламова с живой практикой. Это был композитор-певец, композитор-исполнитель, у которого музыка рождалась в процессе общения со слушателем и неразрывно сливалась с живым звучанием человеческого голоса. Отсюда присущая варламовскому стилю широкая кантиленность. Отсюда и четкая ритмическая организованность музыки Варламова, и широкое применение в ней танцевально-бытовых формул. Танцевальность, и прежде всего вальсовость,— типичная черта городского фольклора пушкинской эпохи. И в музыку Варламова, так же как в творчество Гурилева, эти плавные вальсообразные ритмы влились в качестве неотъемлемого элемента породившей их городской песенности.

Глубокая народность творчества Варламова проявилась и в музыкальном языке, и жанрах, и тематике, и поэтических образах его песен. Эмоциональная сфера его лирики родственна народной песне. Ему свойственно выражение контрастных душевных состояний — то скорбно-задумчивых, то страстных, порывистых и тревожных. Этот образный строй, почерпнутый композитором в народной поэзии, проявился и в романах, и в замечательных «русских песнях», которые составляют ценнейшую часть наследия композитора.

Варламову принадлежит около двухсот романсов и песен. Почти все они, за редким исключением, написаны на слова русских поэтов-современников, иногда на собственные тексты или на стихи неизвестных авторов. В числе его любимых поэтов нужно назвать Лермонтова, Фета, Плещеева, романтиков Вельтмана и Бестужева-Марлинского. Привлекает имя поэта-революционера М. Л. Михайлова; на слова этого совсем молодого и неизвестного в то время автора Варламов написал пять песен. Но охотнее всего обращался он к стихотворениям Кольцова, Цыганова — таких же, как и он сам, поэтов-песенников. На слова этих поэтов Варламов создал лучшие свои «русские песни» в народном духе, составляющие классические образцы этого жанра.

«Русские песни» Варламова можно свести к двум основным типам: лирическая протяжная и бойкая, энергичная плясовая. В первом из них с особой полнотой выразилась мелодическая щедрость его музыки, широкая русская кантилена. Свободно, естественно претворяются здесь приемы русской народной песенности: вариантное развитие, постепенное развертывание широкой мелодии из основной начальной попевки, обильные внутрислоговые распевы, придающие песне пленительную широту и свободу.

Вершин своего мастерства Варламов достигает в лирических песнях на слова Н. Г. Цыганова: «Что ты рано, травушка», «Ах ты, время, времечко», «Красный сарафан». Простая, бесхитростная лирика Цыганова находит отклик в удивительной по своей теплоте

и душевности музыки. В художественном отношении эти песни замечательны красотой мелодического рисунка, редкой пластичностью, гибким развитием единой и цельной мелодической линии.

В песне «Что ты рано, травушка» примечателен мягкий, волнообразный склад мелодии, свободно изливающейся от верхнего начального звука. Русский народный склад этой темы подчеркивается характерной гармонизацией — модуляцией в строи субдоминанты:

140

[Andante]

Что ты ра - но, тра - вуш - ка,  
по - жел - те - ла? Что вы ра - но,  
це - ти - ки, об - ле - те - ли?

Едва ли не лучшим созданием Варламова-мелодиста является протяжная «русская песня» «Ах ты, время, времечко», в которой композитор достигает подлинно классической цельности музыкального образа. Отличительный признак этой песни — широта и непрерывность развития, постепенное «разрастание» темы из одной первоначальной попевки. Мелодия, которая вначале плавно

стелется, образуя небольшую волну в пределах квинты, затем постепенно «набирает высоту», поднимаясь до VI, VII и, наконец, VIII ступени лада (октава). На протяжении всего первого периода композитор не дает ни одной паузы, словно стремясь преодолеть непрерывным развитием мелодии строгую симметричность структуры. Кантиленный рисунок основной линии поддерживается, обогащается сопутствующими подголосками полифонически изложенной фортепианной партии, не совсем обычной для стиля Варламова:

141 [Moderato]

*p*  
Ах, ты, вре-мя, вре-меч-ко до-ро-го-

*p*

- е! Ах, ты, вре-мя, вре-мя зо-ло-

*f*

- то- е! Не ви-дать мне вре-мя, ах, зо-ло-

*f* *f*

- то - го,

Контрастный тип «русской песни» подвижного, активного характера сложился у Варламова под влиянием народных песен плясового склада. В этих произведениях принцип распевности уступает место отчетливому скандированию. На первый план выступает ритмическое начало. Четкая, ритмически организованная поступь плясового напева, «гитарный» аккомпанемент и энергичные танцевальные отыгрыши в фортепианной партии — вот основные черты этих песен, более близких к городской бытовой традиции и, несомненно, впитавших влияние цыганской песни-пляски. Таковы песни «Вдоль по улице метелица метет», «Ох, болит да щемит ретиво сердечко», «Что это за сердце» (слова Н. Г. Цыганова), «Соловьем залетным» (слова А. В. Кольцова) и многие другие. Влияние цыганской традиции здесь сказывается в подчеркнутой акцентности сильных долей и в энергичных кадансовых оборотах с гаммообразными пассажами:

142a *Allegro moderato*

*mp*  
Ох, бо-лит, да ще-мит ре-ти-во сер-деч-ко:

*mp*  
всё по нём, по мо-ём, по ми-лом дру-жоч-ке.

Со - ло - вьём за - лёт - ным ю - ность про - ле - те - ла,  
вол - ной вне - по - го - ду ра - дость про - шу - ме - ла,

Нередко Варламов объединяет две контрастные песни — протяжную и скорую — в один цикл. Лучшим образцом такой композиции может служить цитированная выше лирическая песня «Ах ты, время, времечко», которую композитор дополнил бойкой, разудалой плясовой «Что мне жить и тужить». По такому же принципу контраста объединены у Варламова его обработки народных песен «Не одна во поле дороженька» и «Не будите молодую», «Ах ты, Дуня черноброва» и «Ах ты, ноченька».

Во всех указанных примерах наглядно раскрывается связь мелоса Варламова с народными истоками. Особенно это касается медленных лирических песен, по своему облику близких к протяжной песне старой, крестьянской традиции.

В других произведениях традиционные черты русской распевности естественно сливаются с воздействием более новых, молодых жанров городского фольклора. В ряде песен Варламова отчетливо проявляются присущие городской бытовой музыке танцевальные ритмы. Мягкая и плавная мелодия утрачивает свободно льющийся, как бы импровизационный склад протяжных русских песен и основывается на более коротких, ритмически четко организованных попевах. Подобные песни в трудах советских исследователей (Б. В. Асафьева, В. А. Васиной-Гроссман) получили меткое жанровое определение «песен-романсов» — подлинно народных по мелодическому, интонационному строю, но впитавших влияние городской романсовой лирики.

Едва ли не высшим достижением Варламова в этом жанре

является знаменитая «русская песня» «Красный сарафан»<sup>59</sup>. Сюжет ее — один из самых распространенных в русской народной поэзии. Это традиционная тема девичьей доли, недолгой привольной девичьей жизни, которая неминуемо должна закончиться вместе с замужеством. Поэтический сюжет стихотворения Цыганова — душевная беседа дочери с матерью — прямо заимствован автором из народных песен старой традиции, в том числе из песен свадебного цикла. Несколько позже те же образы найдут свое воплощение в популярной песне А. Гурилева «Матушка-голубушка».

Песня оригинальна по форме. Сюжет стихотворения подсказал композитору особый диалогический тип композиции. Мажорные куплеты (признание дочери) сменяются минорными (ответ матери), умеренно-быстрый темп — замедленным. В последней строфе, при заключительных словах матери («И я молодешенька была такова») музыка вновь возвращается к светлой мажорной тональности, первоначальному темпу и тематическому материалу. Так складывается общая трехчастно-репризная форма песни, насыщенная внутренним вариационно-куплетным развитием.

Такой же классической стройностью отличается и основная тема романа, представляющая собой восьмитактный период вопросо-ответной структуры, с характерным для русской народной песни внутренним отклонением в минорную тональность II ступени (соль мажор — ля минор). Типичные «варламовские» хроматизмы придают гармонии особую мягкость и плавность голосоведения:

143

[Allegro moderato]

„ Не шей ты мне, ма- туш-ка, крас- ный са- ра- фан,  
не вхо- ди, ро- ди- ма- я, по- пус- ту в изь- ян!

<sup>59</sup> В некоторых песенных сборниках XIX века эта песня помещена как народная, без имени автора.

В развитии темы Варламов широко использует присущие народной песне примеры вариационного и вариантно-попевочного развития. Основная, характерно русская секстовая попевка каждый раз по-новому интонируется на протяжении всей песни — и в основной мажорной теме, и в среднем разделе:

144a



144б



144а



Общий колорит песни, светлый и ясный, лишь слегка овеянный задумчивой грустью, хорошо ассоциируется с образом юности, грациозным обликом русской девушки, знакомым нам по картинам русских живописцев пушкинской поры — Венецианова, Тропинина, Кипренского. Общему впечатлению легкости, ясности способствует грациозный танцевальный рефрен фортепианной партии:

145

[Allegro moderato] Più mosso



В романсах Варламов нередко применяет излюбленные в городской бытовой музыке танцевальные формулы. Особенно часто использует композитор ритм вальса, полонеза или скорой плясовой русской песни в двудольном размере.

Особую группу составляют «вальсовые» песни Варламова, связанные обычно с элегической темой воспоминания, скорби, мечты, задумчивой грусти. Плавный ритм вальса, излюбленный в городском быту, у него естественно переплавляется в привычных интонациях русской народной песни, в общем складе русского мелоса. Назовем романсы Варламова на слова А. В. Кольцова



«Жарко в небе солнце летнее», «Ты не пой, соловей», пронизанные ганцевальными ритмами и выразительно оттененные характерным «гитарным» отыгрышем в партии фортепиано.

В некоторых «вальсовых» песнях-романсах Варламов достигает большой лирической проникновенности, искренности высказывания. Светлой, мечтательной грусти исполнена музыка известного романса «На заре ты ее не буди». Впечатляет глубокой искренностью, душевностью скорбный романс «Тяжело, не стало силы». В обоих произведениях пластичность мелодии достигается не только при помощи мягкого, вальсообразного ритма, но и при помощи «варламовских» плавных мелодических оборотов и характерных кадансовых окончаний мелодического минорного наклонения:

1464

[Allegro moderato]

Яр-ко пы-шет на ям-ках ла-нит.

The musical score for 'Allegro moderato' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a minor key and features a melodic line with a slight downward inflection at the end. The piano accompaniment is in a similar minor key and features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes.

1466

[Andante amoroso]

зло-е го-ре до-мо-ги-лы до-та-щу-ли-я,

The musical score for 'Andante amoroso' consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a minor key and features a melodic line with a slight downward inflection at the end. The piano accompaniment is in a similar minor key and features a steady, rhythmic accompaniment with chords and single notes.

Присущие «русским песням» и песням-романсам контрастные душевные состояния нашли широкое отражение во всех жанрах вокальной лирики Варламова. Известная эмоциональная заостренность, контраст двух эмоциональных «полюсов» (задумчивость, грусть — и устремленность, порыв, тревога) пронизывают все его песни, романсы, баллады независимо от их жанровой окраски.

Так, например, поэзия Кольцова, по-видимому, привлекала его в двух главных аспектах: в созерцательной лирике и в пылком темпераменте, в скорбном раздумье и в страстном порыве. Наряду с уже названными «вальсовыми» романсами на тексты Кольцова у Варламова есть романсы быстрого темпа и энергичного, моторного ритма, близкие к скорым народным песням. В темпераментных

песнях-романсах «Так и рвется душа», «Я любила его», «Целый день на небе» Варламов выступает как даровитый интерпретатор любовной лирики поэта, чуткий выразитель его страстной, вольнолюбивой души.

Народность творчества Варламова в ряде произведений выступает не столь открыто, а в опосредованном виде. Так, в романсах композитор развивает традиционные для того времени жанры элегии, баркаролы, застольный песни, баллады, пользуясь типичными, уже отстоявшимися стилистическими приемами, порой поддаваясь влиянию итальянской оперной кантлены. Однако в целом и в области «чистой» романсовой лирики ярко проявляется самобытность варламовского стиля. Его широкие, кантленные мелодии рождены особенностями русского стиха, русской напевной поэтической речи. В них он следует принципу поэтического обобщения текста в ясных, пластичных музыкальных образах.

Этот единый, обобщающий образ, как правило, сосредоточен у Варламова в романсах куплетной, строфической формы, где главной задачей композитора является не столько передача сюжетного развития или деталей текста, сколько правдивое отражение общего «психологического сюжета» или настроения данного стихотворения. И в этом отношении романсы Варламова, бесспорно, перекликаются с лирикой Глинки.

«Как и в лучших романсах Глинки, Варламову не чуждо, как впоследствии Чайковскому, проведение обобщающей интонационной идеи: запев ли, либо характерно выразительный интервал, доминирующий ритм, характерная секвенция становятся носителями поэтического образа и „мерой“ композиционного единства»<sup>40</sup>, — писал академик Б. В. Асафьев в монографии «Евгений Онегин».

Прямые ассоциации с лирикой Глинки возникают в варламовских романсах элегического плана — «Одиночество», «Воспоминание», «Тебя уж нет». В романсе «Одиночество» широкая вокальная мелодия, развертывающаяся на фоне арфообразного сопровождения, прямо напоминает экспрессивную тему «Сомнения» Глинки:

147 Andante

Ни-кто ко мне и не заг-

<sup>40</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 2, с. 84.

- ля - нет, пу - стын - ный дом мой скрыт от

глаз, и для ме - ня уж не на -

- ста - нет у - слов - лен - ный сви - дель - я час.

Прекрасен и элегический романс «Мне жаль тебя», в основе которого лежит характерная секундовая попевка — интонация жалобы, вздоха. Декламационно-напевный стиль этого романса, исполненного глубокой жизненной правды, ведет к аналогичным романсам-монологам Даргомыжского («Мне грустно»), Чайковского («Ни слова, о друг мой») и, далее, Рахманинова («Вчера мы встретились», «О, не грусти»):

## Andante

Мне жаль те\_бя! Ты иск-рен-но так  
лю\_бишь и лас\_ки ждешь ты от ме\_ня!

Типична для композитора и светлая лирика природы. В числе самых привлекательных «пейзажных» романсов Варламова нужно назвать популярный романс «Горные вершины» на слова М. Ю. Лермонтова (из Гёте) и тонкий лирический романс в народном духе на текст Ю. В. Жадовской «Я люблю смотреть в ясну ночьеньку».

Тема одиночества, разочарования, тяжелой утраты господствует в драматических романсах Варламова. В отличие от более спокойных романсов лирико-элегического плана, она получает здесь приподнятое, заостренное выражение. Облик Варламова-романтика особенно ярко выражен в этих романсах-монологах декламационного склада («Напоминание», «Грусть», «Доктор»). Примером может служить романс «Напоминание» с его характерной мелодической ариозно-декламационного типа:

## Andante

Ты пом\_нишь ли тот взгляд красно\_ре\_чи\_вый, ко\_то\_рый



В некоторых романсах композитор использует свободную форму рассказа, повествования или баллады. Один из самых примечательных образцов этого жанра — романс «Давно ль под волшебные звуки» на слова А. А. Фета. Само обращение Варламова к поэзии Фета — случай редкий для того времени: в 1840-х годах поэт только начинал свою литературную деятельность. Тем более замечательна та лирическая проникновенность, с какой композитор подходит к траурно-фантастическим образам стихотворения. Развитие поэтического сюжета — воспоминание о юной, безвременно погибшей девушке, чей образ впервые предстал поэту в атмосфере бального блеска, молодости и красоты, — нашло у Варламова отражение в контрастных образах легкого фантастического вальса и строгих, застывших ритмах хоральной музыки (тема смерти). От этого произведения тянутся нити к позднейшим романсам поэзного характера в творчестве Балакирева, Римского-Корсакова, Чайковского, Танеева, Рахманинова, Метнера<sup>41</sup>.

Много нового внес Варламов и в жанр баллады. В отличие от более традиционных романтических баллад Верстовского, его баллады приобретают вполне самобытный облик русской народной песни. К числу таких песен-баллад в народном духе относится суровая, мужественная «Песня разбойника». Написанная в связи с постановкой драматической поэмы А. Ф. Вельтмана «Муромские леса», она тесно примыкает к аналогичным «театральным» ариозным произведениям Варламова 30-х годов. Типичные приемы балладной композиции, несомненно, отразились и в яркой, темпераментной песне «Оседлаю коня» (текст А. В. Тимофеева), которую Асафьев считает «одной из прекраснейших у Варламова и вообще в русской музыке».

Неотделимы, по существу, от вокальной лирики Варламова произведения, написанные им для театра. Лучшие из них — сольные песни ариозного или балладного типа, связанные с наиболее острыми, трагедийными, психологическими кульминациями в развитии образа героя или героини. В театральных песнях Варламова нашли свое отражение все те же темы, близкие сердцу композитора, — темы страдания, скорби, смятения, страстного порыва к светлому идеалу. В драматической «Песне Офелии» из «Гамлета»,

<sup>41</sup> На те же слова А. А. Фета написан один из лучших романсов Н. К. Метнера «Вальс» (ор. 37, № 4).

«Песнях безумной» из драмы «Майко», «Песне Фионы» из драмы «Рославлев» композитор, казалось бы, воплощает типы и образы различных эпох и разных национальных сфер. Однако на самом деле образы эти оказываются внутренне близкими мироощущению самого художника. В них Варламов с большой сердечностью коснулся темы тяжелой доли женщины, своей современницы. В душе русских зрителей того времени эти трагические песни Варламова всегда вызвали самый горячий отклик — будь то шекспировская Офелия или грузинская девушка Майко из ныне забытой драмы Н. Беклемишева. В его театральной музыке, несмотря на приподнятый пафос, вылились те же «простого сердца чувства», что и в романсах, те же отзвуки дум и настроений эпохи.

\* \* \*

В истории русской музыки XIX века творчество Варламова, композитора, проявившего себя лишь в «малых жанрах» романса и песни, оказалось не менее, если не более значительным, чем музыкальное наследие его современника Верстовского, автора крупных «постановочных» опер. Сближая романс с народной песней, делая этот жанр доступным для самых широких кругов слушателей, он оказал несомненное влияние не только на современников (Глинка, Даргомыжский), но и на мастеров последующего поколения. Слушая ранние романсы Балакирева («Обойми, поцелуй», «Песня разбойника», «Мне ли, молодцу»), Бородина («Что ты рано, зоренька», «Разлюбила красна девица», «Слушайте, подруженьки»), Мусоргского («Где ты, звездочка»), мы живо ощущаем всю плодотворность воздействия варламовской кантилены на формирование музыкального мышления этих великих художников — реформаторов русского романса. А в творчестве Чайковского, вообще по заслугам ценившего музыку мастеров русского романса, традиции задушевной варламовской лирики нашли самое непосредственное продолжение. Глубоко человеческое искусство Варламова явилось, по верному выражению Асафьева, «одним из путей, ведущих к Чайковскому». Родившееся в широкой демократической среде, оно по-своему чутко отразило ту атмосферу, которой питалось русское искусство его времени.

**А. Л. Гурилев**  
**(1803—1858)**

#### *Биографические сведения*

В одно время с Варламовым жил и работал талантливый мастер камерной музыки, композитор и пианист А. Л. Гурилев. Творчество его, по направлению близкое к варламовской традиции песни-романса, отмечено чертами своеобразия; оно является одновре-

менно и параллелью и антиподом к вокальной лирике Варламова, дополняет ее и контрастирует с ней.

Сочиняя преимущественно романсы и песни, сближая эти жанры с народной традицией, Гурилев, подобно Варламову, расширил сферу влияния русской романсовой лирики и сделал ее достоянием самых широких демократических кругов. А в то же время его искусство несло с собой несколько иные тенденции, заставляющие нас оценить в Гурилеве художника самостоятельного, оригинального склада. В противоположность более динамичному, эмоционально наполненному стилю Варламова, романсы Гурилева привлекают мягкой чувствительностью, утонченной грацией и камерной интимностью тона.

В своем вокальном и фортепианном творчестве он является представителем той лирико-элегической линии русского музыкального романтизма, которая в существенной мере затронула и молодого Глинку. Это был поэт элегических настроений, поэт заветных дум, чьи песни неотразимо влекли к себе сердца современников. Полные мечтательной грусти, а иногда и скрытого драматизма, они чужды варламовского пафоса и размаха. Но они не менее искренни и правдивы, ибо оба художника, каждый по-своему, явились чуткими выразителями народной души. Пусть недостаточно широк, на наш взгляд, эмоциональный диапазон музыки Гурилева, замкнутой в кругу интимно-лирических настроений; пусть недостаточно разнообразными покажутся нам сегодня темы и жанры его романсов. Все это не снижает главных достоинств лирики Гурилева — ее широкой общительности, отзывчивости и теплоты. В своих романсах он сумел обобщить то ценное, что таилось в глубинах простой бытовой песенности его времени, его среды. Талантливый представитель разночинно-демократической интеллигенции 40—50-х годов, он передал нам мечты и думы своего поколения. Песни Гурилева — его печаль, его скорбь, его тоска о прекрасном — были живым отголоском последних лет тяжелой эпохи крепостничества. В истории русской музыки он навсегда останется выдающимся певцом-лириком, понятным народу, любимым им.

О жизненном пути Александра Львовича Гурилева сохранилось не много сведений. Он родился 4 сентября 1803 года в Москве, в семье крепостного музыканта, известного композитора и дирижера Льва Степановича Гурилева. Отец его в течение многих лет руководил крепостным оркестром графа В. Г. Орлова в имении «Отрада» под Москвой. Оркестр этот, по отзывам современников, был одним из лучших в начале XIX века. В концертах исполнялись произведения классического репертуара; в музыкальных вечерах большое участие принимали крупнейшие музыканты Москвы — Дж. Фильд, И. И. Геништа.

Гурилев обучался музыке под руководством отца, с юных лет играл в оркестре на скрипке и альте (есть сведения, что он участвовал в качестве альтиста в квартете известного любителя музыки, поклонника Бетховена, Н. Б. Голицына). Но любимым его инст-

рументом было фортепиано, которым он хорошо владел с детства. Помимо занятий с отцом, превосходным пианистом, Гурилев имел возможность брать уроки у Фильда, часто посещавшего дом Орловых. Знакомство с исполнительской манерой Фильда, бесспорно, оказало влияние на формирование его таланта. Наряду с Глинкой, Ласковским, Дюбюком и многими другими русскими музыкантами Гурилев усваивал принципы фильдовской школы пианизма и творчески развивал их на русской почве.

В 1831 году, после смерти своего владельца, семья Гурилевых получила возможность выйти на волю и приписаться к сословию ремесленников-мещан. С тех пор молодой музыкант целиком отдается любимой профессии, много сочиняет, участвует в концертах. Большое значение для него имела дружба с Варламовым, который именно в это время начал работать в московских театрах. Общие интересы связывали обоих музыкантов. Как и Варламов, Гурилев был знатоком народной песни и хорового искусства, большим любителем цыганского пения.

К началу 40-х годов имя композитора становится популярным, его романсы и песни приобретают известность в широких кругах русского общества. Большой успех имела как исполнительская, так и педагогическая деятельность Гурилева: он считался одним из лучших пианистов Москвы.

Однако профессия музыканта не могла дать ему материальной обеспеченности. Всю жизнь Гурилев прожил в трудных условиях и в поисках заработка не пренебрегал никакой работой, вплоть до нотной корректуры. Неудачно сложилась, по-видимому, и личная судьба композитора. Последние годы его жизни были омрачены тяжелой психической болезнью.

Умер Гурилев в Москве 30 августа 1858 года.

### *Вокальная музыка*

Два основных жанра составляют творческое наследие Гурилева: вокальная лирика и фортепианная миниатюра. Связь вокальных и инструментальных выразительных средств в творчестве композитора была настолько тесной, что облик Гурилева как мастера романса не может быть правильно понят, если не учитывать важную художественно-выразительную роль фортепианного сопровождения в ряду его лучших романсов. Необходимо также иметь в виду и его фортепианное творчество. Сложившееся представление о якобы «примитивном» стиле Гурилева сейчас полностью опровергнуто отечественными музыковедами, сумевшими правильно установить в его вокальной и фортепианной музыке общие черты большого изящества и тонкого, проникновенного лиризма.

Прочное место в репертуаре вокалистов донине занимают романсы и песни Гурилева. Наряду с вокальной лирикой Варламова они являются прекрасными образцами подлинно русского национального вокального стиля.



Расцвет творчества Гурилева падает на 40-е годы — время, когда народная песня городского быта особенно интенсивно росла и обогащалась новой тематикой. Эта народно-песенная сфера городского фольклора и явилась важнейшей «питательной средой» его вокальной музыки.

В ряде произведений композитор непосредственно отразил народно-бытовую песню своего времени. Таковы прежде всего его обработки, составляющие обширный сборник (47 русских народных песен для голоса с фортепиано). Это собрание служит в настоящее время одним из ценнейших источников по истории русского городского фольклора первой половины XIX века. Оно содержит наряду с песнями-романсами городского происхождения также и песни старинной крестьянской традиции, но уже переосмысленные в новом, «романсовом» стиле. Таковы излюбленные в городском быту протяжные песни «Лучинушка», «Не одна во поле дороженька», «Ах ты, степь моя». Как и в обработках Варламова, здесь нашла отражение исполнительская традиция цыганских хоров, нередко включавших в свой репертуар старинные русские песни.

Как в протяжных, так и в скорых песнях Гурилев обильно использует приемы орнаментального варьирования, то расцветчивая саму тему, то сопровождая ее вариациями в аккомпанементе. Эти народные приемы глубоко укоренились в практике городского музицирования. Таким образом, и в смысле отбора, и в отношении трактовки материала сборник Гурилева является своеобразной «энциклопедией» городской песни 30—40-х годов.

С традицией бытового музицирования тесно связаны «русские песни» Гурилева, распространенные в народном быту. В них господствует характерный для композитора круг лирико-элегических образов, задумчивых, созерцательных настроений. Элегическая тематика находят отображение в простых и ясных мелодиях, в привычных ритмах бытовой танцевальной музыки.

По сравнению с аналогичным жанром творчества Варламова «русские песни» Гурилева еще более приближаются к типу бытового романса. В них композитор почти не обращается к протяжной мелодии широкораспевного склада — он строит свою мелодику на более коротких, но гибких и пластичных попевках. Огромное выразительное значение в песнях Гурилева приобретает самый характер ритмического движения, почти всегда связанный с типичной формулой вальса. Вальсовость — едва ли не главный отличительный признак «русских песен» Гурилева, в которых слух всегда ощущает пластическую грацию танца. Лишь очень немногие образцы песен народного склада (в том числе «Матушка-голубушка», «Сарафанчик») написаны у Гурилева в двухдольном размере. Композитор всегда отдает предпочтение плавному вальсообразному ритму в размере  $\frac{3}{4}$  или  $\frac{6}{8}$ , на первый взгляд, казалось бы, не характерному для русской народной традиции.

Однако на самом деле «вальсовость» песен Гурилева отнюдь не противоречит их яркой национальной самобытности. С большим мастерством он переплавляет типичные ритмы вальса в интона-

ционном строе русской народной песни и как бы заново переосмысливает их в русском мелосе.

Опорой для этих «вальсовых» песен служит, как правило, традиционный размер народного стиха, излюбленного в романсах Гурилева, — пятисложного, с обязательным ударением на третьем, центральном слоге. Этот стихотворный размер, нередко называемый «кольцовским», у Гурилева естественно укладывается в трехдольном, вальсовом метроритме («Не шуми ты, рожь, спелым колосом» и т. д.):

150

[Andantino quasi allegretto]

Не шу- ми ты, рожь, спе- лым ко- ло-  
- сом! Ты не пой, ко- сарь, про ши- ро- ку степь!

Широкое применение «кольцовский размер» получает в самых известных песнях Гурилева. Среди них (помимо названной выше песни «Не шуми ты, рожь») — «Грусть девушки» (также на кольцовский текст), «Вьется ласточка сизокрылая» (слова Н. П. Грекова), «Домик-крошечка» (слова Ниркомского). Плавность вальсового движения в сочетании с русскими песенными интонациями придает этим песням Гурилева особый оттенок мягкой чувствительности. Типичны плавные, скользящие хроматизмы, закругленные кадансовые обороты.

Одним из лучших образцов этого элегического песенно-романсового стиля может служить популярная «русская песня» «Вьется ласточка сизокрылая» (слова Грекова). Волнообразная линия мелодии, легко взлетающей на широкий интервал

октавы, изящная орнаментика (группетто), мягкие хроматизмы в кадансовых оборотах (понижение VI ступени лада) сообщают песне оттенок женственной грации:

151 *Andantino*

*p*  
Вьет-ся лас-точ-ка си-зо-кры-ла-я под ок-

*p* *cresc.*

- ном мо-им о-ди-нв-шень-ка. Над ок-ном мо-им, над ко-

*cresc.*

*rit.* *a tempo*  
- ся. ща-тым есть у лас-точ-ки тёп-ло гнез-дыш-ко;

*f* *p*

Глубокой проникновенностью отличается песня «Колокольчи к», рисующая традиционные для русской поэзии образы дальней дороги. С поэтической грустью передает композитор картину русской природы, «родные звуки» унылой песни ямщика. И снова полное слияние текста и музыки, напева и слова заставляют нас по достоинству оценить «поэтический слух» Гурилева, его умение вслушиваться в музыку стиха. Вновь применяя типичное для него вальсовое движение, композитор отталкивается на этот раз от характерного, по-русски напевного поэтического размера, столь часто встречающегося в поэзии Некрасова, — трехстопного анапеста: «Однозвучно гремит колокольчик, и дороба пылится слегка...»

Интересной параллелью к варламовской песне «Красный сарафан» может служить не менее популярное произведение Гурилева «Матушка-голубушка». Народный поэтический сюжет — беседа дочери с матерью — получил у Гурилева совсем иную музыкальную трактовку. Светлые тона варламовской песни сменились скорбным минором (тональность песни — ре минор). Спокойная грация напева Варламова уступила место более чувствительным, патетическим интонациям, полным скрытой печали. Уже первая фраза песни Гурилева — широкий взлет и крутой спад мелодической линии — дает развитие господствующей в этой песне горестной интонации вздоха:

152 *Andantino*

Ма-туш-ка-го-лу-буш-ка, сол-ныш-ко мо-ё!

«Матушка-голубушка» — одна из тех песен Гурилева, в которых он чутко затронул характерную для русской народной поэзии тему девичьей доли. К образам русских девушек, то задумчивых и печальных, то грациозно-кокетливых, он обращался постоянно. Именно эта сфера женственности как нельзя более отвечала тонкой и нежной манере письма Гурилева, интимной камерности его стиля. Жанр «женского портрета» с большим изяществом и проникновенным лиризмом разработан в таких песнях, как «Сарафанчик», «Гаданье», «Отгадай, моя родная», «Грусть девушки». Та же тема присутствует и в романах («Бедная девушка ты», «Кто слезы льет»).

Романсы Гурилева по сравнению с его «русскими песнями» не смогли завоевать такой же широкой, устойчивой популярности. За немногими исключениями («Разлука», «Сердце-игрушка»), они в настоящее время исполняются редко.

А между тем романсовое творчество Гурилева в условиях его времени было явлением значительным и перспективным, прокладывающим путь в будущее. В его лучших романах есть точки соприкосновения не только с Варламовым (что особенно очевидно), но и с крупнейшими мастерами вокальной лирики — Глинкой и Даргомыжским, чьи произведения он, несомненно, любил и хорошо знал.

Естественно, что эти связи с классикой в романах Гурилева выражены по-разному. Если у Глинки, прославленного мастера, он

мог учиться и даже в какой-то мере «перенимать» приемы мастерства, то творчество молодого Даргомыжского было явлением сопутствующим, параллельным лирике Гурилева. Ведь подлинный, оригинальный облик Даргомыжского-композитора только складывался в эпоху 40-х годов, в ту пору, когда творчество Гурилева и Варламова достигло полного расцвета. Новые демократические тенденции их искусства, бесспорно, послужили важной отправной точкой для реформатора русской вокальной музыки, «учителя музыкальной правды», каким был Даргомыжский.

Влияние Глинки, в особенности его элегического стиля, заметно проявилось у Гурилева в романсах лирико-созерцательного плана. В ряде случаев у него можно найти прямые аналогии с отдельными романсами Глинки — общие мелодические обороты, характерные приемы взлетов и заполнений скачка, хроматических нисхождений и мягких каденций с женскими окончаниями, опеваний и окружений центрального звука фигурами типа группетто.

Так, например, в элегическом романсе «Не покидай ты край родной», интонационно близком к каватине Гориславы из «Руслана и Людмилы», плавные нисходящие хроматизмы и широкий «росчерк» заключительной каденции с секстой прямо свидетельствуют о влиянии великого композитора на стиль Гурилева:

153 *Andante espressivo*

Не по-ки- дай ты край род- ной, е- го ду-

- ша ты, у- кра- шень- е; те-бе хра- нит он на- сла-

- ждешь - е, те - бе од - ной, те - бе од - ной

*piacere*

*a tempo*

*f colla voce*

С Глинкой Гурилева роднят также и характерные черты «русского италянизма», выразившиеся в горячей увлеченности обоих композиторов красотой кантиленного мелоса — *bel canto*. Это увлечение, идущее в первую очередь от кантиленного стиля Беллини, составляет одну из характернейших особенностей не только русской, но и общеславянской музыки эпохи романтизма (достаточно напомнить ранние сочинения Шопена). Разумеется, в творчестве молодого Глинки приемы *bel canto* нашли более тонкое претворение. У Гурилева они слишком очевидны и порой даже приобретают оттенок некоторой утрировки, несколько манерной «салонности». Таковы кантиленные романсы в духе мечтательного ноктюрна, с характерным арфообразным аккомпанементом и грациозными фиоритурами: «Черный локон», «Мне не забыть тот взгляд» и другие.

Но в лучших элегиях Гурилев преодолевает черты излишней чувствительности и поднимается до уровня истинной поэзии. К их числу надо отнести трогательную элегию «Вам не понять моей печали» (слова неизвестного автора) — одно из самых искренних лирических высказываний композитора. Подлинное лицо Гурилева здесь выступает прежде всего в мелодии — ясной и плавной в своем движении, но полной скрытого драматизма. Единая линия нисхождения (от квинты к тонике — нижнему *соль*) придает ей характер глубокой печали. Вокальная мелодия прерывается паузами: голос звучит как бы «сквозь слезы». Полны экспрессии заключительные возгласы в низком, грудном регистре:

154  
Larghetto

Вам не по-нять мой ей пе-

*p*

- ча- ли, ко-гда рас- тер- за- ны тос- кой на- дол-го

вдаль не про- во- жа- ли то- го, кто вла- ству- ет ду-

- шой! То- го, *rall.* кто вла- ству- ет ду- шой!

С такой же искренностью написан прекрасный романс на текст Н. П. Огарева «Внутренняя музыка». Это своеобразная лирическая исповедь музыканта, его дань любимому искусству. Светлая музыка романса озарена восторженным чувством. В широкой мелодии, одновременно и декламационной и распевной, ярко раскрывается подлинно «глинкинское» эстетическое чувство любования красотой:

## [Andante con moto]

*cresc.* *f*

Как до-ро-жу я прек-рас-ным мно-вень-ем!

*pp* *cresc.* *fp*

*p* *cresc.* *f*

Му-зы-кой вдруг на-по-ля-ет-ся слух;

*pp* *cresc.* *fp*

*p* *cresc.*

зву-ки не-сут-ся ска-ким-то стрем-лень-ем,

*p* *cresc.*

*ffall.* *p*

зву-ки от-ку-да-то льют-ся во-круг.

*f* *dim.* *p* *sostenuto*



Особую группу в наследии Гурилева составляют романсы лирико-драматического плана. Именно в них формируется тот новый жанр романса-монолога, с которым вошел в историю русской музыки Даргомыжский. В романсах Гурилева «Разлука» (слова А. В. Кольцова), «Я говорил при расставании» (слова А. А. Фета), «Бедная девушка ты», «Кто слезы льет, простерши руки» (оба на слова И. С. Аксакова) и особенно в произведениях на тексты Лермонтова он выступает как достойный современник Даргомыжского, как композитор, сумевший затронуть в своем искусстве глубокие психологические процессы, показать скрытую жизнь человеческой души. Простая и обыденная человеческая драма раскрыта у Гурилева без романтического пафоса, свойственного драматическим романсам Варламова, без варламовской страстности, но с глубоким сочувствием и сердечностью. Присущая Гурилеву мягкость лирической экспрессии создает здесь особый тип музыкальной образности: печальное раздумье, подавленность, меланхоличность. Лишь изредка это состояние нарушается внезапными кульминациями, «вспышками», возгласами — словно мгновенно прорывается скрытое в глубине души чувство протеста.

Новое, глубокое содержание сумел вложить Гурилев в свои романсы на слова М. Ю. Лермонтова. Его можно считать одним из первых талантливых интерпретаторов элегической лирики великого поэта <sup>42</sup>. В романсах «И скучно, и грустно», «Оправдание» композитор сумел вдумчиво прочесть лирическую исповедь поэта, его думу о судьбах молодого поколения. Оба романса могут в полном смысле слова служить примерами нового жанра «лирического монолога», получившего высокое, совершенное воплощение в творчестве Даргомыжского. Этим лишь подтверждается закономерность новых исканий в русской вокальной лирике. В поисках правдивой выразительности Гурилев не был одинок. Как и его младший современник Даргомыжский, Гурилев в своем романсовом творчестве воспринял веяние целой эпохи и отразил те новые тенденции, выразителями которых явились и Лермонтов, и Полежаев, и Огарев, и многие поэты, обратившиеся к судьбе «героя своего времени». Настроения лермонтовской «Думы» («Печально я гляжу на наше поколенье») со всей очевидностью отразились в романсах Гурилева. Нужно сказать, что немногочисленные романсы на слова Лермонтова, несомненно, принадлежат к лучшим достижениям композитора.

Чутким современником Даргомыжского Гурилев выступает в романсе «И скучно, и грустно». Декламационный склад мелодии, естественно расчленяющийся на короткие «разговорные» фразы, ее сжатый диапазон, выразительные речевые акценты придают романсу особую интонационную настроенность простого высказывания, беседы с самим собой. Особенно показательно в этом смысле

---

<sup>42</sup> Большая заслуга в этом отношении принадлежит также и Варламову, который откликнулся на трагическую смерть Лермонтова двумя романсами — «Горные вершины» и «Казачья колыбельная песня».

сравнение с аналогичным романсом Даргомыжского на тот же текст. Скупое, как бы эскизно намеченные Гурилевым жанровые черты романса-монолога у Даргомыжского приобретают более развитое и утонченное выражение. Но весь интонационный склад романса Даргомыжского весьма близок к гурилевской традиции, вплоть до начальной вопросительной интонации восходящей малой секунды в первой фразе:

156a

Andantino

А. Л. Гурилев. „И скучно, и грустно“

rall. *p* a tempo

И скучно, и грустно, и некому поку

- дать в минуту душевной невзгоды.

1566

Andante non troppo lento

И ску-

-чно, и груст-но, и не-ко-му

ру-ку по-дать в ми-ну-ту ду-шев-ной не-взго-ды.

Общим у обоих авторов является также характер фортепианного сопровождения — прозрачного и лаконичного, хорошо выявляющего декламационные нюансы вокальной партии. Типичны и ритмические остановки в фортепианной партии, усиливающие настроение скорбного, мучительного раздумья.

Черты драматизма и лирики, жанровые признаки монолога и песни в некоторых романсах Гурилева как бы сливаются в едином художественном замысле. Таков знаменитый романс «Разлука» на слова А. В. Кольцова — одна из вершин творчества композитора. Романс этот давно уже стал общенародным достоянием. Чистота, искренность, обаятельная сердечность поэзии Кольцова переданы в музыке Гурилева такими же средствами — правдиво и просто. Мечтательная, овеянная грустью главная тема романса — несколько

шопеновского, романтического склада <sup>43</sup>, в последней строфе романса сменяется драматическим речитативом:

157 [Allegro moderato]

*p recit.* *cresc.* *string.*

„ Не хо - ди, по - стой! Дай вре - мя мне за - ду - шить грусть, пе - чаль

*p* *cresc.*

*f* *sosten.* *Lento* *recit.*

вы - пла - кать на те - бя, на яс - на со - ко - ла...“ За - нял -

*f* *ff* *p*

- ся дух, сло - во за - мер - ло...

*cresc.* *fp* *morendo*

Этот заключительный эпизод — развязка лирической драмы свидетельствует о новой тенденции драматизации русского романса, получившей широкое развитие в русской вокальной музыке второй половины XIX века.

<sup>43</sup> Привлекает внимание сходство мелодии Гурилева с темой главной партии первой части ми-минорного фортепианного концерта Шопена.

Отличительным признаком романсов Гурилева, независимо от их жанровой принадлежности, является тонкость фортепианной фактуры. Технически простая, вполне доступная для любительского исполнения, фортепианная партия его романсов отличается чистотой и плавностью голосоведения, изяществом выразительных деталей. Превосходный образец в этом отношении представляет, например, известный романс «К фонтану Бахчисарайского дворца». Здесь стиль Гурилева заметно отличается от более грубоватой, «размашистой» манеры письма Варламова. Вместе с тем в фортепианное изложение некоторых романсов Гурилева проникают приемы драматической, почти оперной выразительности, приобретающие важное значение в развитии музыкального образа (романс «Разлука»).

Фортепианная фактура у Гурилева всегда отшлифована, удобна для исполнения и выразительна в тембровом отношении. Нередко композитор обогащает фортепианную партию подголосками, короткими репликами, контрапунктирующими с главным голосом. Общему впечатлению изящества способствуют детальная нюансировка, точные обозначения темпа, динамики и характера исполнения. Все это свидетельствует о высокой профессиональной культуре талантливого автора, хорошо усвоившего основы глинкавского классического стиля.

#### *Фортепианные сочинения*

Фортепианное творчество Гурилева, долгое время остававшееся в тени, теперь получило достойную оценку в трудах советских музыковедов (А. Д. Алексеева, Л. А. Баренбойма, В. И. Музалевского, А. А. Николаева и других). Это был, безусловно, один из талантливых пианистов глинкавской эпохи, тонкий художник в области фортепианного искусства и фортепианного творчества. В его произведениях отчетливо отразилась романтическая «фильдовская» линия русского пианизма. А эта традиция, в свою очередь, связывает его отчасти с пианизмом Глинки, отчасти с мироощущением молодого Шопена, чье изысканное искусство питалось тем же стремлением к миру красоты.

В фортепианном творчестве Гурилева господствуют в основном два жанра; танцевальная миниатюра и вариационный цикл. В области танцевальной миниатюры он чаще всего разрабатывает типичные жанры русской бытовой музыки — польку, мазурку, вальс.

Значительный интерес представляют фортепианные вариации Гурилева, во многих отношениях родственные ранним вариациям Глинки. Материалом для них он избирает либо темы из популярных опер, либо народные песни и романсы современников — Варламова, Алябьева. Иногда эти вариации носят подчеркнуто виртуозный характер, изобилуют техническими трудностями (такова, например, концертная фантазия на темы из оперы Доницетти «Лукреция Борджиа»).

К числу лучших образцов концертного, виртуозного жанра принадлежат поэтические вариации на тему Варламова «На заре ты ее не буди» (1848). С большим художественным тактом композитор вывывает лучшие стороны мелодии Варламова, ее романтическую мечтательность, проникновенный лиризм. Циклу вариаций предшествует блестящая интродукция в духе импровизации<sup>44</sup>. Эмоциональный характер «свободного излияния» усиливает романтический тон пьесы, в которой Гурилев умело пользуется тембровыми контрастами, тонкими красочными эффектами. При этом он иногда выходит за пределы раннего филигранного фильдовского стиля, основанного на мелкой пальцевой технике, и стремится к более насыщенному звучанию (аккордовая и октавная техника, мелодизация фортепианной фактуры, красочное сопоставление крайних регистров).

Те же приемы романтического пианизма применены в вариациях на тему из «Ивана Сусанина». Взяв за основу тему терцета из I действия («Не томи, родимый»), Гурилев разрабатывает ее в сложной, виртуозной фактуре, с большим разнообразием приемов фортепианной техники, не нарушая в то же время певучего, кантиленного характера глинкинской мелодии.

Это произведение представляет большой интерес как один из первых опытов фортепианной транскрипции музыки Глинки. От него идет путь и к фортепианным транскрипциям А. И. Дюбюка — известного пианиста и композитора, ученика Фильда и пропагандиста творчества Глинки («Камаринская», «Песня сироты» — на тему песни Вани из оперы «Иван Сусанин»), и, далее, к фортепианному творчеству Балакирева (фантазия на темы из «Ивана Сусанина», транскрипции «Жаворонок», «Арагонская хота»).

Даровитый современник Глинки, Гурилев и в области фортепианной музыки сумел предугадать новые прогрессивные тенденции в развитии музыкальной культуры.

\* \* \*

Творчество Варламова и Гурилева лишь сравнительно недавно включено советскими исследователями в общий процесс истории русской музыки как один из важных этапов ее развития. В дореволюционной литературе оно несправедливо оценивалось как «дилетантское» (впрочем, тот же эпитет историки относили к произведениям Алябьева, Верстовского и большинства музыкантов начала XIX века). Композиторов упрекали в шаблонности и банальности, в уступке «низменным вкусам толпы». Художественные заслуги Варламова и Гурилева целиком отвергались профессиональной критикой второй половины XIX и начала XX века. В. В. Стасов отзывался о них в резко пренебрежительном тоне.

При этом подлинное наследие современников Глинки не только

---

<sup>44</sup> Такими интродукциями начинает свои вариационные циклы молодой Шопен; типичны они и для ранних вариаций Глинки.

не изучалось, но было в значительной части забыто. Не учитывались и те исполнительские штампы дурного вкуса, которые густым слоем narосли на романах Варламова и Гурилева именно в силу их широкой доступности. Под воздействием дешевой эстрадности и манерной салонности (немалую роль в этом сыграла ложно понятая традиция цыганского пения, процветавшая в конце XIX века в городском быту) искажался художественный облик их романсов, терялась подлинная реалистическая основа их лирики, постепенно перерождавшейся у дилетантов-исполнителей в «жестокий романс». Отсюда возникла та поверхностная оценка, которая утвердилась в отношении даровитых мастеров романса в русской дореволюционной критике.

Между тем эта оценка была не только внеисторичной, но и неверной по существу. Величие Глинки не уничтожило достижений его современников. В своем творчестве, более камерном, интимном и, разумеется, неизмеримо более скромном по своим масштабам, Варламов и Гурилев сумели в простой и доступной форме выразить то новое, что несла с собой передовая национальная культура второй четверти XIX века, и в первую очередь — внимание к внутреннему миру простого человека, чуткость к социально-психологической атмосфере времени.

## Глава 13

### М. И. ГЛИНКА 1804—1857

#### Эстетические основы искусства Глинки. Глинка и русская классическая музыка

Творчество Глинки имело особое, неповторимое значение для развития русской национальной культуры: в его произведениях родилась русская музыкальная классика. С именем Глинки русская музыка вошла в круг мировых явлений и утвердила свою самостоятельность, став истинным выражением народного сознания, духовных творческих сил русского народа.

Мировоззрение композитора складывалось в пору бурного роста национального самосознания и революционно-освободительной мысли. Ребенком он рос в обстановке Отечественной войны 1812 года. Юношей формировался в кругу будущих борцов за свободу, в сфере влияния вольнолюбивой поэзии Пушкина. И, словно отзываясь на памятные строки пушкинского «Послания к Чаадаеву», стремился «отчизне посвятить» прекрасные порывы своей творческой души.

В основе всей деятельности Глинки лежит та действенная идея патриотизма, которая в условиях декабристского периода

была неразрывно связана с понятием истинной народности. Глинка вошел в наше сознание прежде всего как певец русского народа. Горячей любовью к родине и народу навеяны его величайшие создания — героическая трагедия «Иван Сусанин» и богатырский сказ о Руслане. В этих монументальных операх композитор оставил далеко позади весь предшествующий этап развития русской музыки. С поразительной силой и красотой он запечатлел в них высокие идеалы русского искусства.

Завоевания Глинки были настолько значительны, что в глазах музыкальных деятелей XIX века искусство его казалось своего рода «чудом», явлением, не имеющим прецедентов и даже не подготовленным в русской музыке. Тезис «русская музыка начинается только с Глинки» прочно укоренился в дореволюционном музыкознании.

А между тем искусство Глинки, при всех своих новаторских качествах, имело, как уже сказано, глубокие корни в прошлом и было исторически подготовлено всем предшествующим развитием русской музыкальной культуры. Оно питалось истоками народного творчества, усваивало древнейшие традиции русской хоровой культуры, по-новому претворяло художественные принципы русской композиторской школы XVIII и начала XIX века. К нему ведут и русский монументальный хоровой стиль а *carpella*, и ранняя русская опера, и бытовая песня-романс, и народно-песенная традиция в жанрах инструментальной музыки XVIII века.

Но все эти элементы у Глинки переплавились в новое качество более совершенного, классического стиля. Ему первому удалось придать русской профессиональной музыке широкий размах, силу идейного содержания и совершенство художественных форм.

Новое содержание искусства Глинки связано прежде всего с новым пониманием важнейшего принципа русской композиторской школы — принципа народности. Композитору принадлежат замечательные слова: «...создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем»<sup>1</sup>. Современник Пушкина, он несравненно глубже понял идею народности, чем его предшественники. Народность у Глинки — это глубокое и разностороннее отображение жизни народа, его мировоззрения и характера, его исторического опыта. Если предшественники Глинки стремились передать лишь отдельные стороны народного быта, то у творца «Сусанина» на первый план выступает совсем иная, высшая цель: показать типические черты духовного облика русского народа и его представителей. Можно сказать, что только Глинке удалось выполнить завет Радищева, говорившего о русских народных песнях: «...в них найдешь образование души нашего народа», — что ему первому удалось выразить в русской музыке то качество, которого Пушкин требовал от русской литературы, поэзии: передать «образ мыслей и чувствований народа»<sup>2</sup>.

Первым среди русских композиторов Глинка сумел положить

<sup>1</sup> См.: Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, М.— Л., 1950, с. 111.

<sup>2</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, М., 1964, с. 39.



идею народности в основу широкой творческой концепции. Таковы его оперы, раскрывающие важнейшие стороны русского народного характера: героизм, любовь к родине, веру в светлые созидательные силы жизни. В них композитор запечатлел историю и эпос народа, его высокое нравственное достоинство, его воззрения на жизнь и природу.

Выразить этот мир народного самосознания дано было только композитору, в полной мере владеющему художественными средствами и народной музыкальной речью, способному претворить их в сложнейших формах профессионального искусства, иначе говоря, подлинно национальному художнику — основоположнику русского классического музыкального стиля.

«...Музыка, так же как и всякий другой человеческий язык, должна быть неразлучна с народом, с почвою этого народа, с его историческим развитием»<sup>3</sup>, — писал выдающийся русский критик А. Н. Серов. Эти слова как нельзя более применимы к творчеству Глинки. Примечательно, что в поисках национального стиля великий композитор основывался прежде всего на коренных, наиболее давних особенностях русской народной песни. В отличие от своих старших современников — Алябьева, Верстовского и других, Глинка не ограничивался впечатлениями от окружающей городской песенной культуры, а обращался к древнейшим истокам русского фольклора, к миру крестьянской песни, живому источнику «деревенской» народной музыки в ее чистом, нетронутом виде. С гениальной прозорливостью он сумел обобщить различные ветви и направления русского фольклора в русле профессионального искусства. Эта способность композитора к художественному обобщению-синтезу прямо указывает на близость Глинки к пушкинской эстетике, пушкинскому стилю и языку.

Изучая народную песню во всей ее полноте, Глинка глубоко проник в самую природу народной музыки, понял существенные особенности народного музыкального мышления, народной мелодики, лада и ритма. Язык народной песни с юных лет стал для него своим, родным языком.

При этом в своем понимании народности композитор был чужд национальной ограниченности. Ему в высокой степени была присуща способность перевоплощения, «вживания» в иную национальную атмосферу. Один из самых передовых, глубоко мыслящих художников эпохи романтизма, он живо интересовался искусством различных народов, их бытом и нравами, их языком. В его музыке широко отражены и песни Востока, и грация польского танца, и темпераментная испанская пляска, и пленительное *bel canto* итальянских мелодий. Такая широта восприятия в творчестве Глинки является типичной чертой русской классической школы, в той или иной мере свойственной всем ее крупным представителям.

Проблема народности в сознании Глинки была нераздельно связана с требованием правдивого отражения жизни, с реали-

<sup>3</sup> Серов А. Н. Критические статьи, т. 4. Спб., 1895, с. 1653.

стическим методом творчества. И так же как в понимании народности, Глинка сумел здесь подняться на новую, высшую ступень эстетических требований к искусству. Преодолевая бытовой реализм XVIII века, он пришел к эстетическим принципам высокой типизации и поэтического обобщения явлений действительности.

Вопрос о реализме Глинки — один из основных в эстетике русской классической композиторской школы. Художественные принципы композитора были ярчайшим отражением лучших, передовых стремлений всего русского искусства пушкинской поры. Родившееся в пору могучего взлета русской поэзии, творчество Глинки несло на себе и печать «прекрасной молодости» русского искусства, его романтической устремленности. В русской художественной культуре этого времени реалистический метод не был отрицанием романтизма: от романтизма Глинка, как и Пушкин, унаследовал лучшие, прогрессивные черты. Как и Пушкин, он — «поэт действительности», умеющий находить прекрасное в обыденном, передавать жизненные явления в пластически стройных формах: картины народной жизни — в симфонических увертюрах, мир общезначимых человеческих чувств — в романсах, замечательных по своей поэтической тонкости и глубине психологических обобщений.

Едва ли не лучшим примером глинкинского художественного реализма могут служить образы его оперных героев. Каждый из них — Сусанин, Руслан, Антонида, Людмила — является собирательным воплощением определенных черт русского национального характера. Однако, при всей типичности, они привлекают нас живым человеческим обаянием и яркой характерностью конкретных, неповторимых человеческих черт. Создавая эти возвышенные, в известном смысле идеальные образы, композитор сумел показать их психологически правдиво и разносторонне, наполнить их живым дыханием жизни. В самом методе воплощения человеческого характера, и особенно образа Сусанина, Глинка вступает на путь психологического реализма.

С Пушкиным Глинку роднит также здоровое, цельное ощущение радости бытия. В его музыке, исполненной глубокого оптимизма, живет светлое, солнечное начало. Высшее выражение оно находит в «Руслане», могучих образах богатырского эпоса, победе света над мраком. Создав этот мир радости, солнца и красоты, Глинка внес в музыку подлинно пушкинское жизнелюбие.

Особое значение в творческом методе композитора приобретает проблема мастерства. Никто из его предшественников не уделял так много внимания вопросам художественной формы, архитектоники, композиции. Любое произведение Глинки привлекает цельностью и стройностью формы, точностью и ясностью музыкального выражения. Классическая стройность, изящество, продуманность малейших деталей — типичные черты его стиля. Музыка его неизменно доставляет огромное эстетическое наслаждение, она пронизана чувством прекрасного.

Этого совершенства формы композитор добивался при помощи

долгого, упорного труда, тщательного отбора материала. Анализ рукописей свидетельствует о том, как вдумчиво работал композитор над избранной темой, отбрасывая ненужное и отбирая главное. В любом из его произведений — большим и малом, значительном и второстепенном — неизменно сказываются подлинно «глинкинский» артистизм, стройность формы и гармоничное соответствие всех элементов музыкальной речи.

Сам композитор предъявлял к себе строгие требования точного выражения мысли, соответствия формы и содержания. В письме к своему ученику В. Н. Кашперову он писал: «Все искусства, а следовательно и музыка, требуют: 1) Чувства (*l'art c'est le sentiment*)<sup>4</sup> — это получается от вдохновения свыше. 2) Формы. *Forme* — значит красота, то есть соразмерность частей для составления стройного целого. Чувство зиждет — дает основную идею; форма — облакает идею в приличную, подходящую ризу. Условные формы, как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеют историческую основу. Чувство и форма — это душа и тело»<sup>5</sup>.

В этих словах мудро сформулировано не только понятие формы как выражения определенной идеи, смысла и содержания. Здесь раскрывается характерная для метода Глинки мысль о гармонии чувства и разума, эмоционального и рационального в музыкальном искусстве. Согласно его эстетике, «чувство зиждет — дает основную идею» (разрядка наша. — *О. Л.*), и эмоциональное начало находит выход в логически продуманной, стройной композиции. Чувство и разум, идея и форма находятся в неразрывном единстве. Эстетика Глинки озарена «солнцем разума».

Подчеркивая рационально-логическое начало в творчестве великого русского композитора, исследователи справедливо указывали на связь его искусства с эстетикой классицизма. «Самым классическим, самым строгим и чистым между первоклассными композиторами XIX столетия»<sup>6</sup> называл Глинку Г. А. Ларош. О глубококом воздействии на Глинку принципов классического симфонизма Моцарта и Бетховена справедливо говорил Б. В. Асафьев. И одновременно в этих фундаментальных трудах о Глинке те же ученые стремились выявить прежде всего яркую самобытность художественных воззрений композитора, его творческих принципов, его метода.

Отсюда возникает сложный вопрос об отношении Глинки к традициям зарубежной музыкальной культуры, о месте его творчества в мировой музыке.

Искусство Глинки — явление не только национальное. Вместе с ним русская музыка встала в ряд лучших достижений мировой культуры. К высшим своим завоеваниям Глинка пришел, изучая

---

<sup>4</sup> Искусство — это чувство (*фр.*).

<sup>5</sup> Г л и н к а М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2 (Б). М., 1977, с. 148.

<sup>6</sup> Л а р о ш Г. А. Избр. статьи, вып. I. Л., 1974, с. 70.

творческий опыт великих западноевропейских мастеров. Но это восприятие у него никогда не было пассивным. Даже в юные годы Глинка, обладавший, по выражению Асафьева, «активным слухом», умел отбирать и критически оценивать именно те явления, которые отвечали его эстетическим требованиям. Он с детства проникся уважением к творчеству Моцарта и Бетховена, впитал принципы венского классического симфонизма. Некоторые черты «русского моцартианства» заметно проскальзывают в его юношеских сочинениях, особенно в струнных квартетах. Изящество формы, мелодическое богатство, тонкий и задушевный лиризм — вот качества, привлекавшие Глинку в творчестве Моцарта. Не менее важным оказалось для Глинки влияние Бетховена. Он всегда преклонялся перед могучей силой бетховенского симфонизма, широтой и мощью его искусства. И думается, что творчество великого симфониста во многом помогло русскому композитору расширить границы отечественной музыки, внести в нее тот подлинно демократический дух гражданственности, которого требовало время. С глубоким пиететом Глинка относился к Баху, Генделю и Глюку. У этих мастеров его привлекали величественная строгость и глубина мысли, стройность архитектоники, широта и монументальность музыкальных форм.

А вместе с тем творец «Руслана» отличался неутомимой пытливостью духа, стремлением познавать новое. В коротких, как бы мимоходом брошенных замечаниях Глинки, в его «Записках» и письмах перед читателем раскрывается редкая для русского музыканта того времени широта кругозора, чуткость к новейшим музыкальным течениям современности.

Молодость Глинки совпала с пышным цветением романтизма, и этому направлению он отдал щедрую дань в своей музыке. При всей «классичности» мышления, он остается, по существу, далеким от нормативной эстетики классицизма. Глубоко привлекал его новый, открытый строй чувств, сказавшийся во всей полноте в искусстве романтиков. Именно эта душевная открытость придает неотразимое обаяние лирике Глинки в романсах, камерной музыке, «Вальсе-фантазии». Чисто романтическое чувство колорита и «пылкость фантазии» (собственное определение композитора) помогли ему неизмеримо расширить, обогатить выразительные средства русской музыки и воссоздать тот волшебный мир сказочной фантастики, который не был затронут художниками классицизма. Новое, романтическое мироощущение сближало Глинку с Шопеном, Вебером, Берлиозом, Листом, делало его восприимчивым к итальянскому *bel canto*, к упоительной кантилене опер Беллини.

Не все у этих художников в равной мере нравилось Глинке. Острое критическое чутье композитора заставляло его решительно отбрасывать те стороны романтического искусства, которые оставались для него внутренне чуждыми. Глинку не коснулись крайности романтизма — романтический индивидуализм, скептицизм, мистическая отрешенность от «земных радостей». В противопо-

ложность этому, его творчество исполнено здорового, цельного мироощущения. Оно твердо, неизбежно стоит «на родной земле». И если можно говорить о несомненных и прочных связях русского композитора с эстетикой музыкального романтизма, то едва ли не самым важным звеном здесь было ценнейшее завоевание романтизма: горячее стремление романтиков к национальной характерности музыкального выражения. Нельзя не заметить, что в облике каждого крупного мастера — будь то Шопен или Берлиоз, Вебер или Беллини — русский композитор усматривал прежде всего черты национального гения, черты проявления народной души.

Национальное искусство Глинки не принадлежит ни классицизму, ни романтизму, оно тем более не является простой суммой классицистских и романтических элементов. Впитав достижения западноевропейской музыкальной культуры, в совершенстве овладев высоким мастерством, он выработал свою систему эстетических взглядов, опирающуюся на принципы русского художественного реализма пушкинской эпохи. Этой системе и подчинен стиль Глинки.

Путем настойчивых исканий Глинка пришел к созданию национального стиля и языка русской классической музыки, явившегося фундаментом всего будущего развития русской и советской композиторской школы. Природа этого стиля нагляднее всего проявилась в главном, определяющем элементе музыки Глинки — в его мелодике.

**Мелодика** Глинки характеризуется ярко выраженной распевностью. Она обладает особой плавностью, «сцепленностью» интонаций, берущей свое начало в русском песенном мелосе. С народно-песенным строем глинкинской мелодии связаны также типичные для композитора интонационные обороты: секстовые и гексахордовые попевки, опевание квинтового тона, нисходящий ход от квинты к тонике лада — «очень национальный», по мнению самого Глинки. Распевность всегда остается неотъемлемым свойством не только вокальных, но и инструментальных сочинений композитора: у Глинки поет оркестр, поет гармония.

Характерной чертой его музыкального языка является плавность голосоведения, чистота и рельефность мелодических линий в оркестровой и гармонической ткани. Придавая каждому голосу «отчетливость» (излюбленное выражение Глинки) мелодического рисунка, он естественно опирался на коренные традиции народной подголосочной полифонии. С этим же стилем народного многоголосия связана поразительная свобода, нескованность голосоведения в гармоническом мышлении Глинки, его мастерская техника расслоения голосов, любовь к прозрачному двух- и трехголосию (в «Заметках об инструментровке» Глинка называет традиционную четырехголосную гармонию «несколько тяжелой»). Только композитор, в полной мере постигший душу народной музыки, широту ее дыхания, мог создать героическую тему мужского хора интродукции «Ивана Сусанина», восходящую к традиции старинных молодецких русских песен. Характерное для этого хора «прораста-

ние» вокально-хоровой ткани (от унисона к двух-, трех- и четырехголосию, а затем — снова к унисону) было бы невозможным у предшественников Глинки, еще не овладевших приемами русского народного голосоведения.

Сказанное в существенной мере относится и к ладогармоническим особенностям музыкального языка композитора. Еще современники Глинки, и в первую очередь Одоевский, с восторгом говорили о поэтическом претворении Глинкой русского народного колорита, смелом применении им оригинальных народно-русских ладовых оборотов. Впервые русскому композитору удалось так верно отобразить сложнейшие принципы ладовой переменности, внедрить в свои произведения типичные лады русской народной песни (достаточно напомнить такие яркие, показательные примеры, как свадебный хор из оперы «Руслан и Людмила», свадебный хор девушек или хор гребцов из «Ивана Сусанина»). К русской народной традиции восходят и некоторые более общие черты музыкального мышления Глинки — плагальность гармонии, широкое применение побочных ступеней лада. И в общих принципах композиции, и в тонкой разработке деталей он отразил самые характерные особенности народной музыкальной системы. «Как Пушкин создал русский стих, так Глинка создал русское голосоведение...»<sup>7</sup> — писал о композиторе Ларош.

Своеобразен подход Глинки к музыкальной форме в крупных масштабах. В методах симфонического развития он впервые мастерски осуществил характерный для русской классической школы синтез сонатности и вариационности, пронизывая сонатную форму вариационным развитием. В течение многих лет он тщательно выработывал свой, оригинальный тип симфонического развития, отвечающий природе народного тематического материала. Итогом этих исканий явилась его «Камаринская» — прообраз будущей русской симфонии.

В а р и а ц и о н н о с т ь — важнейший принцип развития в крупных симфонических произведениях Глинки. Приемы вариационного развития у него бесконечно разнообразны: это и колористическое варьирование романтического плана («Арагонская хота»), и характерные полифонические приемы, меняющие облик темы («Камаринская»); это и активное вариационное преобразование тематического материала, приближающееся к разработочному развитию (вариационная форма в балладе Финна из «Руслана»). Варьирование у Глинки отнюдь не сводится к так называемым «глинкинским вариациям», то есть к гармоническому и тембровому варьированию одной неизменной мелодии (многочисленные приемы таких вариаций — в «Руслане»). В своих операх и симфонических увертюрах он показал широкую и разностороннюю трактовку вариационного метода, составляющего коренную особенность русской классической симфонической школы.

---

<sup>7</sup> Л а р о ш Г. А. Избр. статьи, вып. 1, с. 67.

Особое значение в этом смысле приобретает у Глинки техника оркестрового письма. Гениальный мастер оркестрового колорита, он сделал ценнейший вклад в мировую симфоническую музыку. Оркестр его, по словам Берлиоза, был «одним из самых новых, самых живых» оркестров того времени<sup>8</sup>.

Специфика инструментального письма Глинки — в полном соответствии оркестровых средств общему музыкальному замыслу. Он никогда не отделял оркестровки от тематического материала. «Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального, — говорил Глинка. — Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра»<sup>9</sup>.

Оркестровка Глинки наглядно отображает присущий этому композитору тип образно-художественного мышления. Его оркестр, прозрачный и чистый, отличается в то же время удивительной яркостью колорита, тембровой контрастностью и определенностью. Это — оркестр чистых тембров. Тщательно изучая природу каждого инструмента, он вырабатывает свой метод отчетливой и ясной, дифференцированной оркестровки. При всей кажущейся простоте его оркестрового письма, виртуозные и выразительные возможности инструментов использованы с предельными для того времени совершенством. Тонко дифференцированы самостоятельные функции каждой из оркестровых групп, широко использованы тембровые контрасты и оркестровые соло.

В каждом отдельном произведении Глинка индивидуализирует оркестровый состав, начиная от камерного, прозрачного оркестра «Вальса-фантазии» и до грандиозного оркестра монументальных оперных сцен. «Оркестр (вместе с гармонизацией) должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь»<sup>10</sup>, — замечал композитор. Этим ощущением жизни через край переполнена сочная, яркая, блистающая свежими красками музыка Глинки. Мелодия и колорит, искусство линий и искусство красок находятся у него в неразрывном единстве.

Высокое мастерство Глинки делает его первым великим русским симфонистом. Он сообщил русской музыке широкий размах, направил ее по пути крупных симфонизированных форм. Этой широты музыкального развития, стройности и зрелости музыкальной композиции не хватало еще русской музыке раннего XIX века. Напомним, что опера до Глинки, даже в творчестве талантливого Верстовского, не отличалась цельностью музыкального развития и основывалась по-прежнему на чередовании отдельных музыкальных номеров с разговорными диалогами. Симфоническая музыка у предшественников Глинки еще не приобрела самостоятельного

<sup>8</sup> См.: Глинка М. И. Литературное наследие, т. 1. Л.— М., 1952, с. 454.

<sup>9</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1973, с. 182.

<sup>10</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 183.

значения и была в целом ограничена рамками театральной и оперной увертюры. Преобладали жанры камерного плана — песня, романс, фортепианная миниатюра. И только с творчеством Глинки, и прежде всего с его гениальными, симфонически целостными операми, русская музыка вышла на путь большого, монументального, общенародного искусства.

## Творческий путь

Творческий путь Глинки нашел широкое отражение в трудах русских и советских музыковедов. Литература о Глинке в настоящее время составляет самостоятельную область музыковедения. Здесь и труды крупнейших русских музыковедов В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова, В. В. Стасова, Г. А. Лароша, и большие исследования советских ученых Б. В. Асафьева, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова и других авторов.

Но самым ценным источником остается для нас живое свидетельство самого композитора. Написанные им «Записки» и его обширная переписка с современниками составляют основу русской глинкианы. В них нашли отражение творческая жизнь композитора, его эстетические взгляды, его эволюция художника. Подлинные высказывания Глинки порой слишком сжаты, немногословны, но всегда искренни и правдивы. Они говорят об удивительной скромности великого композитора, о строгих требованиях к себе и своему искусству. В коротких, как бы вскользь брошенных замечаниях внимательный читатель найдет глубокие мысли о музыке, следы трудных исканий и творческих побед.

В «Записках» Глинка отчетливо намечает основные вехи своей творческой жизни, выделяя четыре главных периода: 1. Детство и юность, формирование творческих принципов (до 1830 года). 2. Путь к мастерству (1830—1836 годы, до «Ивана Сусанина»). 3. Центральный период, посвященный созданию «Руслана и Людмилы» (1836—1844). 4. Поздний период (1844—1854). Последние годы жизни композитора (1854—1857) освещены в воспоминаниях современников и, в первую очередь, его сестры Л. И. Шестаковой.

Первые впечатления детства Глинки связаны с русской природой, народным бытом, народной песней. Композитор родился и вырос в центре Смоленской губернии, с детских лет полюбил привольную природу родного края. В имении родителей — Новоспаском — его окружала обычная обстановка поместного, усадебного быта. В «Записках» он подробно рассказывает о своем первом знакомстве с профессиональной музыкой, когда ребенком слушал домашние концерты небольшого оркестра крепостных музыкантов, принадлежавших его дяде, смоленскому помещику А. А. Глинке. Навсегда запомнились ему «грустно-нежные звуки» русских народных песен, которые наряду с классическими пьесами и танцами составляли репертуар этого оркестра. «...И может быть, эти песни, слышанные мною в ребячестве, были первою причиною



того, что впоследствии я стал преимущественно разрабатывать народную русскую музыку»<sup>11</sup>, — писал композитор.

К этому же времени относятся первые шаги Глинки в музыкальном искусстве: он обучается игре на фортепиано и скрипке; «подделяваясь под оркестр», вместе с крепостными музыкантами по слуху играет на маленькой флейте и скрипке.

Годы учения в Петербурге (1818—1822) благотворно отразились на формировании его таланта. В Благородном пансионе при Главном педагогическом институте Глинка получил основательное общее образование под руководством таких просвещенных, передовых ученых, как А. П. Куницын (один из учителей Пушкина и друг декабристов), К. И. Арсеньев. Тогда же проявились его редкая музыкальная одаренность и живой интерес к театру, литературе, поэзии. В эти петербургские годы он начинает серьезно заниматься музыкой, берет уроки сначала у Дж. Фильда, а затем у его ученика Ш. Майера, с которым у юного музыканта завязывается тесная дружба. Роль Майера как основного и любимого педагога Глинки особо отмечена им в «Записках». Опытный и высокообразованный музыкант, Майер дал Глинке не только хорошую пианистическую школу, но и сумел помочь ему в первых композиторских опытах. Развитию музыкального дарования Глинки немало способствовала вся обстановка музыкального быта Петербурга: он становится постоянным посетителем симфонических и камерных концертов, оперного театра, где в это время шли оперы Моцарта, Глюка, Керубини, Мегюля, Россини; принимает участие в любительских выступлениях.

Огромное воздействие на юного Глинку оказала общественная атмосфера преддекабристских лет. Являясь воспитанником декабриста В. К. Кюхельбекера, человека высоких нравственных принципов, встречаясь с будущими участниками декабристского восстания, питаясь впечатлениями вольнолюбивой русской поэзии, литературно-политических споров и дискуссий, чуткий и наблюдательный юноша со всей остротой ощущал тревожный дух времени. Назревали решающие события: Россия уже готова была «вспрыгнуть ото сна». Именно в это время закончилась юность Глинки и началась его самостоятельная жизнь музыканта.

Вскоре после окончания пансиона Глинка становится свидетелем трагических событий 14 декабря 1825 года. В «Записках» он, по понятным причинам, глухо говорит о них. Однако личные обстоятельства жизни композитора свидетельствуют о том, что подвиг декабристов навсегда запал в его сознание, — так же как не изгладились из его памяти воспоминания детских лет, когда партизаны родной Смоленщины мужественно отстаивали свою Родину от нашествия Наполеона. Идеи декабристов, и прежде всего Рылеева, укрепили в его сердце глубокую веру в свой народ и жажду служения Родине. Неизгладимое впечатление на Глинку произвела

<sup>11</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 214.

жестокая расправа над декабристами, в числе которых, как указывает он сам, были «очень знакомые ему люди»<sup>12</sup>.

После 1825 года окончательно определилось призвание Глинки-композитора. Лишь формально выполняя свои служебные обязанности, он вступает на путь профессионального творчества. Сбываются пророческие слова, сказанные им в детстве: «Музыка — душа моя», — и молодой музыкант со всей страстью отдается любимому занятию композицией. За первыми опытами начала 20-х годов (циклы фортепианных вариаций, неоконченная симфония, наброски увертюры и камерных ансамблей) появляются более совершенные произведения, в которых заметно проявляется творческий почерк Глинки: романсы на слова Баратынского, Жуковского и Пушкина («Не искушай», «Бедный певец», «Не пой, красавица, при мне»), соната для альты и фортепиано, фортепианные вариации на тему русской народной песни «Среди долины ровныя». Попутно созревает его исполнительское мастерство пианиста, а затем и талантливого певца, постоянного участника любительских музыкальных вечеров. В периоды летнего отдыха, в деревне, Глинка работает с оркестром своего дяди, разучивая произведения Моцарта, Бетховена, Керубини.

Весь этот ранний период примечателен широтой художественных стремлений начинающего композитора. От природы одаренный необычайной впечатлительностью и чуткостью к явлениям окружающей жизни, он жадно впитывает все то лучшее, что могла дать ему среда петербургской интеллигенции. Среди близких к нему лиц — Пушкин, Дельвиг, Грибоедов, Жуковский, Мицкевич. Он музицирует с Одоевским, братьями Виельгорскими, Варламовым; постоянно выступает в музыкальном салоне известной польской пианистки Марии Шимановской или на вечерах у Михаила Виельгорского. К концу 20-х годов имя Глинки приобретает широкую известность в столице.

Но уже в это время заметно проявляется его неудовлетворенность своими успехами. Художественные интересы Глинки явно превышают обычный уровень музыкального быта петербургских салонов того времени. Молодой музыкант стремится познакомиться с музыкальной жизнью Западной Европы.

В 1830 году Глинка едет в Италию, где он подолгу живет в Милане, посещает Неаполь, Рим и Венецию. Оттуда путь композитора лежал в Австрию и Германию — Вену, Дрезден, Берлин. В «Записках» он подробно рассказывает об этой первой зарубежной поездке, о своем увлечении итальянской оперной культурой. Очарованный чувственной красотой итальянского *bel canto*, прелестью южной природы (которую он с тех пор навсегда полюбил), композитор с первых же дней подпал под влияние итальянской «стихии мелоса» — тем более что русское музыкальное искусство

---

<sup>12</sup> См.: Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 230.

уже в XVIII веке тесно соприкасалось с лучшими традициями итальянской оперы.

В эпоху Глинки оперные театры Милана, Неаполя и Венеции были по-прежнему центрами притяжения лучших артистических сил. На оперной сцене шли оперы корифеев итальянского романтизма — Беллини и Доницетти, блистали чудесным искусством Рубини, Тамбурины, Паста, сестры Джудитта и Джулия Гризи и другие прославленные певцы. Молодой Глинка легко сближается с этой оперной школой. Огромную роль в этом увлечении сыграл также и постоянный интерес Глинки к вокальному исполнительству: в искусстве итальянских мастеров он находил сочетание классической стройности, чистоты и «отчетливости» исполнения с непринужденной, естественной грацией, то есть те качества, которые были присущи его собственному вокальному стилю. К этому нужно добавить, что оперные впечатления Глинки отнюдь не были односторонними. Во время своей заграничной поездки он слушал, еще на пути в Италию, оперы Бетховена, Керубини, Шпора, превосходно знал оперы Вебера, не переставал изучать симфоническую музыку классиков.

Знакомство с лучшими достижениями западноевропейской культуры дало сильнейший толчок воображению композитора. Оно заметно расширило его кругозор и пробудило в нем новые стремления. К концу путешествия он уже несколько критически относится к итальянскому «*sentimento brillante*» (блестящему, эффектному выражению чувства) и всей душой стремится к родному искусству: «...Я и с к р е н н о не мог быть итальянцем. Тоска по отчизне навела меня постепенно на мысль писать по-русски»<sup>13</sup>. Глубокое, основательное знакомство с современным оперным театром помогло Глинке осознать свое истинное призвание. Он мечтает о том, чтобы создать оперу, достойную русского театра, в которой национальным будет «прежде всего сюжет, а затем и музыка, так, чтоб мои дорогие соотечественники почувствовали бы себя дома»<sup>14</sup>. Так зародилась первая мысль о большой «отечественной опере», вдохновившая Глинку на создание «Ивана Сусанина».

К середине 1830-х годов окончательно созревает мастерство композитора, проясняется его стиль, обогащается новыми, яркими красками звуковая палитра. В Берлине он занимается под руководством известного музыканта-теоретика Зигфрида Дена, последователя классической «парижской» школы гармонии и контрапункта, связанной с традициями Керубини. При помощи Дена Глинка привел в порядок свои теоретические познания, усовершенствовал технику полифонического письма. К этому «берлинскому периоду» 1834 года относится не оконченная Глинкой «Увертюра-симфония» на русские темы, в которой уже намечаются симфонические принципы «Камаринской». Весной 1834 года молодой музыкант вернулся

<sup>13</sup> Г л и н к а М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 260.

<sup>14</sup> Там же, т. 2(А). М., 1975, с. 53.

на родину и вскоре приступил к сочинению задуманной им оперы на русский, национальный сюжет.

Эпоха создания «Ивана Сусанина» Глинки — блестящая пора русского искусства. В полном объеме развернулось гениальное дарование Пушкина, в пору творческого расцвета вступает Лермонтов, лучшие произведения создает Гоголь, с «Литературными мечтаниями» вошел в русскую критику Белинский. Эстетика реализма и народности получает прочную опору в творчестве великих писателей, всей своей деятельностью утвердивших «поэзию действительности» в русской литературе.

В кругах передовой русской интеллигенции зреет и складывается идея национальной оперы. Ожиданием будущего великого произведения — оперы, выражающей думы и чаяния народа, которая могла бы составить русской музыке мировую известность, возвысить ее до уровня мировой классики, — была в полном смысле слова насыщена художественная атмосфера пушкинского времени. Ответом на эти ожидания и явилась опера Глинки.

История создания и постановки «Ивана Сусанина» подробно освещена в музыковедческой литературе. Сюжет оперы, предложенный Глинке поэтом Жуковским, как нельзя более отвечал творческим намерениям композитора, его давней мечте о большой героической опере, способной затронуть общенародное чувство.

Опера сочинялась быстро, с большим подъемом. Большое значение для Глинки имела поддержка друзей, встречи с Одоевским, Пушкиным, Жуковским. В период сценической подготовки «Сусанина» он сблизился с выдающимися оперными артистами О. А. Петровым и А. Я. Петровой-Воробьевой, которым суждено было стать первыми исполнителями глинкинских оперных партий, основоположниками глинкинской школы в оперном театре.

И в то же время процесс сочинения доставил Глинке большие трудности, вызванные сложившейся обстановкой. Подробно разработав весь план оперы, он начал работать, еще не имея в руках готового либретто: музыка опережала слова. Тем более трудной оказалась задача либреттиста. Жуковский, сначала принимавший деятельное участие в создании оперы, в дальнейшем отказался писать для Глинки текст и поручил эту работу Г. Ф. Розену — поэту, близкому ко двору, способному придать опере соответствующую официально-монархическую окраску. Образованный человек, но посредственный лiterator, к тому же далеко не в совершенстве владевший русским языком, Розен, естественно, не мог подняться на тот высокий уровень, какого требовал от него замысел историко-героической оперы Глинки. Работа с ним принесла композитору немало огорчений. Но протестовать было бесполезно: принятая к постановке опера была уже предназначена к торжественному открытию Большого театра после его реконструкции. Пристальное внимание к новому произведению Глинки проявил сам Николай I. Первоначальное название оперы пришлось изменить. Незадолго до постановки она получила новое название: «Жизнь за царя», лично утвержденное императором. Все это заранее накладывало

на оперу печать официозности. Но мысль Глинки преодолела все препятствия. Средствами музыки ему удалось воплотить основную мысль народной трагедии, показать величие подвига героя-крестьянина, отдавшего жизнь за спасение Родины.

Наступил исторический день премьеры — 27 ноября 1836 года. Рождение новой оперы лучшие люди России — Пушкин, Гоголь, Одоевский восприняли как огромное историческое событие, как «прекрасное начало» (Н. В. Гоголь) нового, блестящего периода русского музыкального искусства. О творческой победе Глинки красноречиво свидетельствует борьба мнений, развернувшаяся вокруг его оперы. Презрительные суждения светских меломанов («кучерская музыка!») столкнулись с глубокой оценкой истинных ценителей искусства, ненависть ко всему «простонародному» — с пониманием истинной народности. Злобным нападкам пресловутого Ф. В. Булгарина противостояли статьи Гоголя, Одоевского, Неверова. Показательно, что в глазах той и другой группы критиков народность музыки Глинки не вызывала сомнений. Но отношение к самой идее народной трагедии и к образу героя — Сусанина (крестьянин как трагический персонаж) было диаметрально противоположным. Приверженцы «официальной народности», окружавшие царский трон, могли ценить оперу за тенденциозный текст — и злобно клеймить ее «мужицкую» музыку. Едва ли не самым метким и лаконичным отзвуком этой борьбы мнений остался в истории знаменитый экспромт Пушкина, сочиненный после премьеры «Ивана Сусанина»:

Слушая сию новинку,  
Зависть, злобой омрачась,  
Пусть скрежещет, но уж Глинку  
Затоптать не может в грязь<sup>15</sup>.

Цену этой «злобе и зависти» хорошо знал поэт, переживавший тогда последние дни своей жизненной трагедии. Слова Пушкина оказались пророческими: для композитора началась новая полоса творческой жизни — период блестящего творческого расцвета и назревающей душевной драмы большого художника, вынужденного творить в условиях «жесточкого века» николаевского царствования.

Вскоре после окончания первой оперы Глинка начинает работать над новым оперным замыслом: его привлекает поэма Пушкина «Руслан и Людмила». Своими творческими планами он поделился с самим поэтом. Незадолго до смерти, на вечере у Жуковского, Пушкин беседовал с Глинкой о будущей опере и о возможности новой трактовки этого сюжета. «...Пушкин, говоря о поэме своей „Руслан и Людмила“, сказал, что он бы многое переделал, я желал узнать от него, какие именно переделки он предполагал сделать,

---

<sup>15</sup> Четвертая строфа «Канона в честь М. И. Глинки», написанного на вечере у Н. В. Всеволожского 13 декабря 1836 года Мих. Виельгорским, Жуковским, Вяземским и Пушкиным (музыка Одоевского и Виельгорского).

но преждевременная кончина его не допустила меня исполнить этого намерения»<sup>16</sup>, — писал композитор в «Записках».

Одновременно с «Русланом» рождались произведения других жанров: музыка к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский» (1840), цикл романсов «Прощание с Петербургом» (1840), романсы «Сомнение», «Ночной смотр», «Я помню чудное мгновенье», ряд фортепианных пьес (в том числе «Вальс-фантазия», в первоначальном варианте для фортепиано, 1839).

Однако новые творческие успехи принесли с собой и новые жизненные невзгоды. Положение композитора «в свете» становится все более трудным и обособленным. Глинка 40-х годов — уже не прежний талантливый музыкант-любитель, пожинавший лавры в музыкальных салонах Петербурга, а зрелый художник с большими творческими планами и сложившимися эстетическими взглядами. Его искусство давно переросло уровень понимания дилетантов из среды петербургской аристократии, а новая общественная среда, которая могла бы оказать композитору широкую поддержку, тогда еще не созрела.

Далеко не благоприятно складывались внешние условия жизни Глинки. Тяжелым бременем на его жизнь легла «монаршая милость» Николая I, который в качестве поощрения счел необходимым назначить его капельмейстером Придворной певческой капеллы. Облаченный в придворный мундир, вынужденный стоять перед своим повелителем в почтительной позе, «с треугольной шляпой в левой руке и камертоном в правой», Глинка сильно тяготился этим положением «придворного маэстро». Директор Капеллы А. Ф. Львов преследовал его своей завистью и мелкими придирками, делая все возможное, чтобы отвлечь композитора от творческого труда.

Неудачной оказалась женитьба Глинки на М. П. Ивановой — пустой светской барышне, бесконечно далекой от артистических интересов своего мужа. Вскоре после женитьбы между супругами последовал разрыв, а затем и развод, вызвавший неудовольствие «высокопоставленных» друзей композитора. Глинке пришлось пережить тяжесть бракоразводного процесса. Все это заставило его порвать прежние связи, избегать прежних знакомств в аристократическом мире.

В конце 30-х годов Глинка становится постоянным гостем в артистическом кружке модного писателя-романтика Н. В. Кукольника. Дом Кукольника в то время пользовался громкой известностью в петербургской художественной среде. Здесь встречались поэты, писатели, журналисты, художники различных дарований, взглядов и направлений (среди них можно было встретить и Брюллова, и Шевченко, и Белинского, но мелькали и такие фигуры, как Булгарин). Окруженный восторженным поклонением «кукольниковой братии», творец «Руслана» находился в атмосфере «боге-

---

<sup>16</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 282.

мы», в шумной и беспорядочной обстановке, далеко не всегда располагавшей к систематическому труду (отсюда возникла легенда о Глинке — ленивом барине, «гуляке праздном», отдававшем творчеству только часы досуга).

Сам Кукольник как писатель, с его пристрастием к ходульному, напыщенному романтизму, был, в сущности, далек от эстетических взглядов и требований композитора. Однако Глинка нашел в нем чуткого слушателя и верного почитателя своего таланта. Кукольнику он поверял свои творческие планы, перед ним играл новые произведения. В его доме, в его окружении он нашел пусть разнородную, но все же вполне профессиональную артистическую среду, убежище от обывательской травли и злобных нападков великосветской черни.

Подлинные интересы композитора лежали, однако, далеко за пределами «петербургских будней». Яркие страницы его воспоминаний посвящены путешествиям, в которых он непрерывно пополнял запас жизненных впечатлений, сближался с народной средой и народным искусством.

Немало ценных впечатлений он вынес из своей поездки на Украину (1838), куда ему было предписано выехать для набора певчих в Придворную капеллу. Во время этого путешествия он живо интересуется украинскими народными песнями, знакомится с талантливым певцом С. С. Гулак-Артемовским (впоследствии — учеником Глинки, известным оперным артистом и композитором), исполняет с домашним оркестром первые отрывки из «Руслана» (в имении Качановка Полтавской губернии).

Работа над «Русланом» в течение всех этих трудных лет стояла в центре внимания композитора. В «Записках» Глинки история создания оперы освещена далеко не полно. Более того, отдельные замечания, брошенные им вскользь, способствовали неправильному представлению о яковы случайном возникновении композиционного замысла оперы, сделанной по эскизному плану приятеля Глинки К. А. Бахтурина. «...Он взялся сделать план оперы и намахал его в четверть часа под пьяную руку, и вообразите: опера сделана по этому плану!»<sup>17</sup> — рассказывает Глинка.

Это высказывание полностью опровергается стройным «Первоначальным планом» оперы «Руслан и Людмила», сохранившимся в архиве композитора и написанным его рукой. Авторский план «Руслана», созданный в конце 1837 года, показывает, что опера сочинялась последовательно, на основе тщательно разработанного сценария<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. I, с. 290.

<sup>18</sup> Основной текст либретто, с сохранением многих пушкинских стихов, принадлежат поэту В. Ф. Ширкову. В создании отдельных сцен принимали участие упомянутые в «Записках» друзья Глинки: К. А. Бахтурин, М. А. Геденов, Н. В. Кукольник и Н. А. Маркевич. Но роль их в целом оказалась незначительной. Часть текста принадлежит самому Глинке.

Пристального внимания исследователей потребовала также и сценическая история «Руслана», получившая разноречивое освещение в литературе XIX века. Распространенное мнение о провале гениальной оперы Глинки было вызвано отчасти высказываниями самого композитора, достаточно точно отразившими в «Записках» ту атмосферу недоброжелательности, которая окружала его в дни постановки. Эти горькие воспоминания явно заслонили в памяти Глинки восторженную оценку, какую встретила его опера в кругах передовой художественной интеллигенции и чутких любителей искусства.

Премьера «Руслана и Людмилы» состоялась 27 ноября 1842 года, ровно через шесть лет после постановки «Ивана Сусанина». Император и его свита демонстративно покинули зал до окончания представления. Авторитетные «ценители» из придворных кругов теперь могли безапелляционно утвердить свой приговор: опера «не удалась» композитору. Булгарин, заранее предвкусивший провал «Руслана», выступил с развязным фельетоном, в котором клеймил «ученую» музыку Глинки и выдавал свои невежественные выпады за мнение публики.

Но публика не осталась равнодушной. О том, насколько затронуло гениальное творение Глинки русскую театральную аудиторию, свидетельствуют высказывания современников — музыкантов и немусыкантов, критиков, журналистов и просто зрителей. Горячо приветствовал новую оперу Глинки великий музыкант, посетивший тогда Россию, — Ференц Лист. Полемика, разгоревшаяся вокруг «Руслана», нашла прямое отражение в темпераментной статье Одоевского, отмеченной присущей этому критику мудростью и принципиальностью суждений. Свою статью Одоевский заканчивает восторженными словами: «О, верьте мне! На русской музыкальной почве вырос роскошный цветок, — он ваша радость, ваша слава. Пусть черви силятся взползти на его стебель и запятнать его, — черви спадут на землю, а цветок останется»<sup>19</sup>.

В оценке «Руслана» Одоевский не был одинок. Отразив свою точку зрения, он одновременно откликнулся и на общее мнение той лучшей демократической части публики, которая в начале 40-х годов, в эпоху Белинского и Герцена, уже начала просачиваться в театральные залы. Именно эта публика и обеспечила опере Глинки все возрастающий теплый, радушный прием. Успех «Руслана», в начале весьма умеренный (первый спектакль был малоудачным в исполнительском отношении), возрастал с каждым последующим представлением. И только в результате антинациональной политики двора опера начала постепенно сходить со сцены. С 1843 года в петербургском Большом театре водворилась итальянская труппа, а еще через три года, в 1846 году, русская опера была переведена из Петербурга в Москву, где она продолжала влачить жалкое существование в труднейших материальных условиях. Начиная с 1848 года сценическая жизнь «Руслана» надолго прекратилась. Для

<sup>19</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 212.



оперы гениального русского композитора в обеих столицах не нашлось места!

Сценическая постановка «Руслана» проложила заметную грань в жизни Глинки. С тех пор его внимание привлечено новыми планами. Вновь пробудился у него интерес к чисто симфонической музыке, инструментальным жанрам. В центре этого периода стоят лучшие симфонические увертюры Глинки — «Камаринская», «Арагонская хота» и «Ночь в Мадриде».

Значительную часть последних лет жизни Глинка проводит за границей. Летом 1844 года он предпринимает длительную поездку по южным странам Европы — Франции, Испании. Это путешествие, продолжавшееся почти три года, подробно описано композитором в «Записках» и письмах. Блестящая художественная жизнь французской столицы — Парижа времен Бальзака, Гюго, Жорж Санд, Шопена и Листа, — встречи с Берлиозом, парижские успехи, отъезд в Испанию, замечательные по своей жизненности и колоритности картины испанского народного быта — таковы жизненные впечатления Глинки. Второе заграничное путешествие он совершил, будучи уже зрелым мастером, крупнейшим представителем русской композиторской школы. Исполняя свои произведения в Париже<sup>20</sup>, он испытывал чувство гордости за русское искусство: «...Я первый русский композитор, который познакомил парижскую публику со своим именем и своими произведениями, написанными в России и для России»<sup>21</sup>, — писал он матери. Успеху Глинки способствовала блестящая статья Берлиоза, опубликованная вскоре после авторского концерта русского композитора.

Отчасти под впечатлением симфонических произведений Берлиоза Глинка задумал свои «живописные фантазии» для оркестра — так называл он будущие увертюры на испанские темы. Материалом для них послужили народные песни и танцы Испании, в то время совсем еще не изученные и не разработанные в профессиональной композиторской музыке. Почти два года (1845—1847) провёл он в Испании, сближаясь с народом, изучая его искусство, быт и традиции. Интереснейшие письма Глинки из Испании (к Н. В. Кукольнику, матери, зятю — В. И. Флёри) с большой полнотой раскрывают особенности творческого метода Глинки в его работе над испанским фольклором.

Свободно владея испанским языком, он записывает мелодии непосредственно от народных певцов и гитаристов, изучает испанские танцы и народные инструменты, восхищается самобытностью этой древней культуры. На основе собственных записей (сохранившихся в так называемой «испанской тетради») он создает «Испанские увертюры», с которыми русская публика познакомилась в 50-х годах.

---

<sup>20</sup> 16 марта 1845 года Берлиоз исполнил в своем концерте произведения Глинки, а несколько позже, 10 апреля, Глинка дал авторский концерт в зале Герца.

<sup>21</sup> Г л и н к а М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2 (А), с. 206.

Контрастом к «южным картинам» явилось своеобразное русское скерцо — «Камаринская» (1848). Создание этого произведения свидетельствует о новом сближении Глинки с русской жизнью, литературой, искусством. Вернувшись на родину, он особенно остро воспринимает события и впечатления русской действительности.

Поздний период жизни композитора, охватывающий вторую половину 40-х и первую половину 50-х годов, отмечен крупными сдвигами в русском искусстве. Утверждаются принципы «натуральной» реалистической школы, выдвинутые Белинским, выступает новое поколение русских писателей — Тургенев, Достоевский, Толстой, Салтыков-Щедрин, Некрасов, Островский. В их творчестве проявляются острые социальные и критические тенденции русского реализма; все более властно и гневно звучит в литературе голос протеста против крепостнического гнета, уродливых явлений русской действительности.

Эти течения затрагивают и музыку. Они проявляются в деятельности младшего современника Глинки — А. С. Даргомыжского, чье имя приобретает известность к концу 40-х годов. Формируется мировоззрение крупнейших музыкальных критиков, поборников глинкинской школы — Серова и Стасова. И в творчестве самого Глинки отчетливо намечаются новые черты, сближающие его с молодым поколением русских деятелей. В эти годы он уже не чувствует себя одиноким. Вокруг него сплотилась группа молодых музыкантов и почитателей его таланта: Даргомыжский, в то время работавший над «Русалкой», Балакирев, Серов, композитор и дирижер К. П. Вильбоа. Часто посещали дом Глинки братья Владимир и Дмитрий Стасовы; возобновилась прежняя дружба с Одоевским.

С особой теплотой относился Глинка к М. А. Балакиреву — молодому, начинающему музыканту, приехавшему в Петербург в 1855 году. Высоко оценивая талант Балакирева, Глинка руководил его творческими опытами и видел в нем своего будущего преемника.

В сочинениях Глинки 50-х годов нашли несомненное отражение художественные тенденции этого времени. Так, в некоторых его романах можно усмотреть черты, присущие вокальной лирике Даргомыжского: сильную драматическую экспрессию, мелодику декламационного типа (романс «Ты скоро меня позабудешь» на один и тот же текст Ю. В. Жадовской у обоих композиторов, романс-монолог «Не говори, что сердцу больно», «Песнь Маргариты»). В области симфонической музыки в 1850 году возникает замысел народно-героической программной симфонии «Тарас Бульба», близкий тем принципам народности, которые впоследствии выдвигались композиторами балакиревского кружка. В 1856 году Глинка задумывает оперу «Двумужница, или Волжские разбойники» на сюжет народно-бытовой драмы А. А. Шаховского. Сохранившийся план оперы указывает на явную близость «Двумужницы» к жанру социально-бытовой драмы, лучшим образцом которого была в то время «Русалка» Даргомыжского. Опера была задумана как драма из народной жизни, «в русском роде». От этого замысла протягиваются

нити к будущему — к таким операм, как «Вражья сила» Серова, «Чародейка» Чайковского. И хотя оба замысла Глинки — опера и симфония — так и остались неосуществленными, общая концепция этих произведений полностью отвечала новым запросам русского реалистического искусства 1850-х годов.

Жизнь Глинки по-прежнему насыщена событиями, встречами, впечатлениями. Заметное ухудшение здоровья не погасило в нем интереса к новым явлениям художественной жизни. В 1852 году он снова уезжает за границу — в Париж, где посещает концерты и оперу, изучает памятники искусства. Вкусы композитора в этот период особенно тяготеют к строгому классическому стилю: Бах, Глюк, Гайдн, Бетховен — в музыке, Софокл и Овидий — в литературе особенно увлекают его.

По возвращении в Россию возобновляются встречи с друзьями-музыкантами. Дом Глинки в Петербурге становится очагом передовой музыкальной культуры. Скромная обстановка этого дома вполне отвечала склонностям композитора, его любви к сосредоточенному труду. Верной спутницей последних лет жизни Глинки была любимая сестра Людмила Ивановна Шестакова (1816—1906), окружавшая его вниманием и заботами. Впоследствии она стала хранительницей музыкального наследия Глинки, участвовала в издании его сочинений и горячо поддерживала композиторов балакиревского кружка — наследников глинкинских традиций.

В эти последние годы Глинка воодушевлен новыми творческими планами. Его увлекает проблема русской полифонии, задача полифонической разработки русских народных тем. Особый интерес он проявляет к древнерусскому вокальному стилю, к мелодиям знаменного распева. Он начинает усиленно работать над полифонией строгого стиля. Весной 1856 года Глинка едет в Берлин, к «музыкальному знахарю» Дену, вместе с ним изучает произведения старых мастеров — Ласо и Палестрины, Баха и Генделя, слушает высоко ценимые им оперы Глюка, хоровые произведения Баха. Огромное удовлетворение доставляет ему си-минорная месса Баха, в которой он находит «чудеса поэзии и изобретения». Целью этих занятий было создание новых образцов русского контрапункта. В письме к композитору-любителю К. А. Булгакову Глинка замечает: «Я почти убежден, что можно связать фугу западную с условиями нашей музыки узами законного брака»<sup>22</sup>.

Нельзя не удивляться прозорливости Глинки в этих исканиях. Много лет спустя, в конце XIX века, та же идея русской полифонии захватила крупнейшего русского контрапунктиста С. И. Танеева. А еще позже, в 1910-х годах, мысль Глинки была на практике претворена Рахманиновым в замечательном образце русского хорового стиля а саррелла — «Всенощной», основанной на материале древних мелодий знаменного распева. «...Глинка двигался своим

---

<sup>22</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2 (Б). М., 1977, с. 180.

сознанием глубже и глубже в века. Он разгадывал сокровища русского народного культового мелоса, он постигал мудрость вековых накоплений, опыта европейской полифонии... стремился отыскать для русской музыки с ее богатствами, шедшими от одареннейшего народа, прочнейший фундамент всечеловеческого опыта интонационного строительства»<sup>23</sup>, — писал Асафьев.

Композитору не суждено было претворить в жизнь эти замыслы. 3 февраля 1857 года Глинка скончался в Берлине, вдали от родных и друзей. По настоянию Л. И. Шестаковой прах его был перевезен на родину и погребен в Петербурге.

Первая биография Глинки, созданная на основе авторских документов и материалов, была написана в 1857 году В. В. Стасовым. Этим трудом молодой критик начал свою деятельность поборника глинкинской, русской школы.

### Оперная драматургия

Оперы Глинки определили собой пути развития оперного жанра в России. От «Ивана Сусанина» и «Руслана и Людмилы» исходят две ветви русской оперной классики: история и эпос, народная музыкальная драма и опера-сказка. В принципах музыкальной драматургии, в образном строе и в методах разработки народно-национального тематизма эти творения Глинки послужили основой для русских композиторов-классиков.

#### *«Иван Сусанин» («Жизнь за царя»)*

Уже первая опера Глинки — «Иван Сусанин» — явилась ценнейшим вкладом в мировую культуру. По верному определению Одоевского, она открыла «новую стихию в искусстве» и положила начало новому периоду его истории: «...Этою оперою решался вопрос важный для искусства вообще и для русского искусства в особенности, а именно: существование русской оперы, русской музыки...»<sup>24</sup> В «Сусанине» Глинка создал историко-героическую музыкальную трагедию, вдохновенную величием народного подвига, трагедию, в центре которой находится образ простого крестьянина-патриота. Такого произведения еще не дала ни эпоха революционного классицизма, ни современная Глинке героико-романтическая опера. Русскому композитору удалось впервые «возвысить народный напев до трагедии» (В. Ф. Одоевский).

Опера Глинки несла с собой великое будущее. К этому источнику восходят и народные музыкальные драмы Мусоргского, и оперы Римского-Корсакова, затрагивающие сюжеты и темы русской истории («Псковитянка», «Царская невеста», «Сказание о невидимом гра-

<sup>23</sup> Асафьев В. В. Избр. труды, т. 1. М., 1952, с. 256.

<sup>24</sup> Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие, с. 119.

де Китеже»), и историко-героическая эпопея Бородина. Драматические черты «Сусанина» были продолжены Чайковским, особенно высоко ценившим народность оперы Глинки, реалистическую силу и глубину ее образов.

Разумеется, русская опера на историческую тему со времен Глинки прошла большой путь развития. Углублялось ее социальное содержание, обогащались оперные формы, усложнялся драматургический конфликт. Но основные принципы глинкинской оперы-трагедии оставались решающими: это глубокое понимание исторической темы с прогрессивных позиций современности, ведущая роль народа — творца исторических событий; это сквозное проведение главной руководящей мысли и главного, основного конфликта, выраженного средствами симфонического развития; это реалистическое воплощение главных характеров и творческое использование народно-национальных истоков. Русская историческая опера со времен Глинки оставалась прежде всего драмой народа.

В подходе композитора к сюжету «Ивана Сусанина» отразилось влияние пушкинской концепции народной драмы. Созданием реалистической трагедии «Борис Годунов» поэт властно утвердил новый взгляд на историческую трагедию как на диалектическое взаимодействие общественного и личного, общенародного и человеческого. «Что развивается в трагедии? Какая цель ее? Человек и народ, судьба человеческая, судьба народная»<sup>25</sup>, — писал Пушкин в заметке о народной драме в 1830 году. Новаторские принципы пушкинской драматургии Глинка сумел перенести в область трагедии музыкальной.

Самый образ Сусанина трактован у Глинки как образ народного героя, чья личная трагедия находится в полной зависимости от общенародной судьбы. Народ решает судьбы отечества, народ рождает в своей среде героев, способных на бессмертные подвиги. Таким верным сыном народа предстал Сусанин в воображении поэта-декабриста Рылеева — создателя замечательной «Думы» о подвиге крестьянина-героя. Исследователи творчества Глинки неоднократно указывали на прямое соответствие глинкинской сцены в лесу монологу Сусанина в известных стихах Рылеева:

Предателя, мнили, во мне вы нашли:  
Их нет и не будет на русской земли!  
В ней каждый отчизну с младенчества любит  
И душу изменой свою не погубит!

Эта аналогия не могла возникнуть случайно. Сцена подвига Сусанина у Глинки, как и у Рылеева, является кульминацией народной трагедии, и влияние общей концепции рылеевской «Думы» здесь несомненно. Напомним слова Глинки в его «Записках»: «Сцена в лесу глубоко врезалась в моем воображении; я находил в [ней] много

---

<sup>25</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч., т. 7, с. 625.

оригинального, характерно русского»<sup>26</sup>. В подвиге Сусанина Глинка, как и его современники, видел высшее выражение силы и стойкости народной души.

Основные принципы музыкальной драматургии «Сусанина» отчетливо выражены в авторском определении Глинки: «Отечественная героико-трагическая опера». Идея любви к отечеству — сквозная в опере — поднята композитором на уровень высокой трагедийности: спасая Родину, герой жертвует жизнью. Отсюда последовательное воплощение конфликта в авторском сценарии Глинки<sup>27</sup>. Широко задуманная экспозиция оперы (I действие — показ русского народа, II действие — обобщенный образ враждебных сил польского лагеря) сменяется острой коллизией в III действии: в мирную обстановку крестьянского дома вторгаются враги. Кульминацией служит 2-я картина IV действия — сцена гибели Сусанина. Величественный эпилог вновь возвращает действие в сферу широкого, эпического развития: хор «Славься» утверждает идею народного патриотизма. В этой двойной развязке (гибель героя — и сцена народного торжества) с силой, достойной античной трагедии, утверждается смысл исторической оперы Глинки: подвиг героя бессмертен.

Логика драматического развития находит полное отражение в музыкальной композиции оперы. «Иван Сусанин» — первая русская опера без разговорного диалога, первая опера, основанная на непрерывном музыкальном развитии. Тем более поражает единство и цельность ее формы. Композитор создает единую образно-музыкальную систему, последовательно отображающую развитие главных драматургических линий. Опираясь на эту «систему музыкально-тематических повторений» (определение В. В. Протопопова), Глинка осуществляет в опере принципы симфонизма и закладывает основы лейтмотивного метода, позднее широко разработанного Чайковским и Римским-Корсаковым. Вместе с «Сусаниным» русская опера вступила на путь симфонического развития.

Важной особенностью музыкальной драматургии Глинки является широкое и разностороннее применение системы тематических связей. Здесь можно с полным основанием говорить и о тематическом единстве, с одной стороны, и о методе симфонического конфликтного развития — с другой. Объединяя весь музыкальный материал общими темами, общими лейтмотивами, композитор имеет в виду двоякую цель: 1) выразить главную патриотическую мысль оперы в темах народно-песенного характера, играющих в опере ведущую роль; 2) последовательно провести идею борьбы двух сил — «действия и противодействия», то есть осуществить метод конфликтного развития, типичный для лучших образцов ге-

---

<sup>26</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 266.

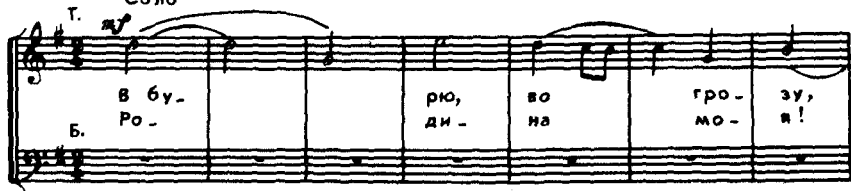
<sup>27</sup> См.: там же, с. 29—33.

роико-драматического симфонизма. Об этом замысле Глинка отчетливо говорит в «Записках»: «...как бы по волшебному действию вдруг создался и план целой оперы, и мысль противопоставить русской музыке — польскую...»<sup>28</sup>

Патриотическая идея широко утверждается в двух народных хорах, обрамляющих оперу, — интродукции и эпилоге<sup>29</sup>.

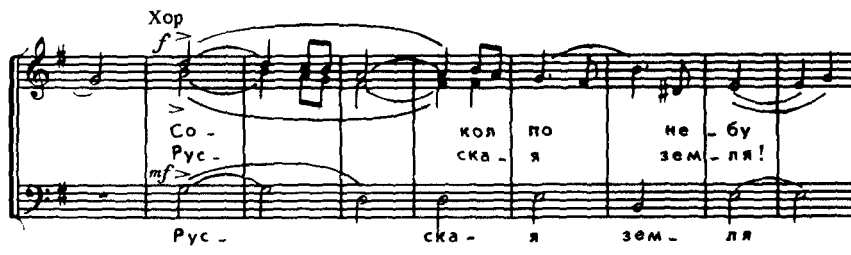
158\* Allegro

Т. Соло

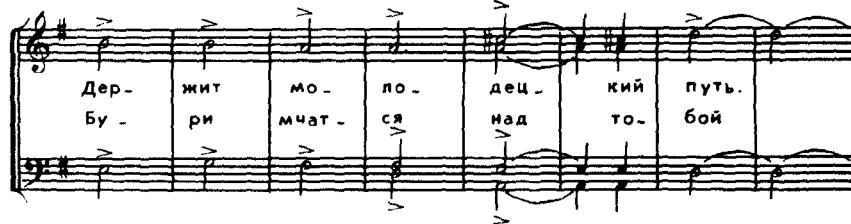


В бу-рю, во гро-зу,  
Ро-ди-на гро-за!

Хор



Со-Рус-кая по не-бу,  
Рус-ская я зем-ля!



Дер-жит мо-ло-дец-кий путь.  
Бу-ри мчат-ся над то-бой

<sup>28</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 267.

<sup>29</sup> В декабре 1989 года в Большом театре СССР состоялась премьера оперы Глинки в новой постановке: ей возвращено название «Жизнь за царя». Вместо текста С. Городецкого, с которым опера шла на советских оперных сценах в течение 50-ти лет, восстановлен текст Розена с внесением некоторых коррективов, осуществленных редакторами текста Е. М. Левашевым и Т. В. Чередниченко.

В приведенных нотных примерах даны обе подтекстовки: первая строчка — текст Розена, вторая — Городецкого. Это сделано с учетом того, что клавиры оперы с подлинным текстом в настоящее время является библиографической редкостью и в педагогической практике используются советские издания — клавиры и партитуры.

1586

Allegro maestoso

Славь- ся, славь- ся, свя- та- я Русь!  
Славь- ся, славь- ся ты, Русь мо- я!

Празд- ный тор- жеств- вен- ный день ца- ря,  
Славь- ся ты, рус- ска- я на- ша зем- ля!

Драматургическая роль тем этих двух хоров не одинакова. Если первая из них — мужественная русская песня — сразу же входит в сознание слушателя как выражение народного героизма, то вторая — более обобщенная, гимнически-торжественная — складывается постепенно, на протяжении всей оперы из отдельных интонаций-попевок и получает свое окончательное выражение лишь в конце оперы, как итог всего предшествующего развития. Примечательно, что обе темы в опере почти не повторяются в основном виде, а изменяются, трансформируются в связи с драматургической ситуацией. Приводим примеры наиболее значительных вариантов основной темы интродукции (пример 159а, б, в, г) и темы хора «Славься» (пример 160а, б, в).

Тема интродукции:

159а Adagio ma non tanto

Увертюра

*ff*



Мир  
Всех, в зем- ле кто в смер- той! сы- рой! ный бой

Хор

Честь  
шел в стра- не за край род - ной, род - ной,

Сла - ва мне в Ру- си свя - той!  
Веч - но пом - нить бу - дет Русь!  
в Ру- си свя- той.  
Всех пом - нит Русь!

Стра - ха не стра\_ шусь! Смер - ти  
Стра - ха не стра\_ шусь, смер - ти

не бо\_ юсь! Ля\_ гу за ца - ря, за Русь!  
не бо\_ юсь, ля\_ гу за свя - ту - ю Русь!

[Vivacissimo]

Эпилог (вступление)

Тема хора „Слався”:

160а

Maestoso

Ш действие

Вы - сок и свят наш цар - ский дом  
 Ве - лик и свят наш край род - ной

160б

Moderato assai

Ш действие. Квартет

Антонида

Ваня Бо - же!  
 Бо - же!

Собинин Бо - же! лю - би ца - ря!  
 Сча - стье семь - е пош - ли!

Сусанин

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Вокальная линия имеет следующие тексты: Бо- же, про- славь ца- ря! Сча- стье зем- ле пош- ли! Динамика *sf* (sforzando) отмечена над вокальной линией.

160a Poco più lento Сусанин IV действие

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партитурой. Темп обозначен как *Poco più lento*. Вокальные тексты: Ру- мя- на- я за- ря, Вста- ет мо- я за- ря, Динамика *pp* (pianissimo) отмечена в фортепианной партии.

Нельзя не заметить также, что плавная секундовая попевка составляет интонационную основу обеих тем, сближая их между собой:

Два музыкальных фрагмента, обозначенные как 161a и 1616, демонстрирующие плавную секундную попевку.

Русской музыке противопоставлена польская. Характеристика польских воинов находит отражение в остро ритмованных темах танцевального склада, получающих в опере столь же логичное, сквозное развитие, как и темы русского народа. Создавая отчетливый национальный и социальный контраст двух групп (русская и польская сфера, русский народ и польские шляхтичи), Глинка выразительно подчеркивает интонационно-ритмическую характерность польского танца. Преобладающим двухдольным размерам противопоставлены трехдольные, плавному движению — своенравно-капризное, с обилием синкопированных и пунктирных ритмов, умеренным темпам — быстрые. Задуманный Глинкой контраст двух национальных групп получил в музыке настолько яркое выражение, что эта антитеза сразу же поразила воображение его современников. «Он счастливо умел слить в своем творении две славянские музыки, — писал Гоголь, — слышишь, где говорит русский и где поляк: у одного дышит раздольный мотив русской песни, у другого опрометчивый мотив польской мазурки»<sup>30</sup>.

Обе линии — польская и русская — находятся в тесном взаимодействии. Развиваясь в начале обособленно, они приходят в острое столкновение в узловых моментах трагедии. Такими драматическими кульминациями являются обе сцены Сусанина с поляками (в III и IV действиях), насыщенные контрастным развитием польских и русских тем.

Основные темы, характеризующие польскую группу, представлены в танцах II действия — полонезе и мазурке:

162a Moderato

162b Tempo di mazurka

Каждая из них имеет свое образное значение. Более статичная, призывно-фанфарная тема полонеза выражает надменную уверенность польских шляхтичей, их горделивую поступь «завоевателей»

<sup>30</sup> Гоголь Н. В. Полн. собр. соч., т. 8. М., 1952, с. 184.

Руси». В дальнейшем она остается неизменной, как символ воинственного, враждебного начала. Не случайно зловещая фанфара полонеза вводит в драматическую ситуацию III действия (приход поляков в дом Сусанина), а полное проведение темы полонеза сопутствует их появлению на сцене.

Более гибко использован тематический материал мазурки. Еще во II действии, в драматическом финале (вестник приносит известие о победе русских войск) прихотливые «опрометчивые» темы мазурки подвергаются активной полифонической и мотивной разработке, составляя живую, изменчивую ткань картины смятения и тревоги.

Контраст русских и польских тем в «Иване Сусанине» служит основой кульминационных драматических «сцен столкновения» в III и IV действиях (см. № 13 и 22 оперной партитуры). В отдельных случаях темы не только сопоставляются, но и сочетаются, образуя контрастно-полифоническую ткань. Так, в центральном эпизоде сцены Сусанина с поляками из III действия (Сусанин решается на подвиг) композитор прибегает к полиритмическому сочетанию русского речитатива в размере  $\frac{4}{4}$  и трехдольного мотива мазурки — в партии хора:

163 [a tempo più mosso] agitato ma marcato

Сусанин

Хор

*risoluto*

Бо - же!  
Бо - же,

Ког - да за не - зна - нье дру - гих мы ко -  
Ведь на - ши по - гиб - нут в Мо - скве под о -

спа - си ца - ря, Ты у - муд - ри ме - ня, Ты на - у -  
дай си - лы мне, ты у - муд - ри ме - ня, ты на - у -

- ло - ли, Так э - тот по - дав - но до -  
- са - дой! За - ста - вим вес - ти нас иль

- чи ме - ня! Бо - же! Спа - си ца - ря!  
- чи ме - ня! Бо - же, дай си - лы мне!

сто - ин то - го  
бу - дем пы - тать.

Сквозное проведение польских «мазурочных» тем получает свое завершение в последней картине IV действия. Открывающий сцену в

лесу хор воинов польского отряда дает поистине замечательное по своей психологической тонкости переинтонирование тем польского танца. Восходящий мотив мазурки (см. пример 162б), преобразованный путем хроматизации и экспрессивной гармонии (уменьшенный септаккорд к доминанте лада), приобретает новый нюанс трагического оцепенения и безнадежности:

164 *Con moto*

Примечательна и новая, грозно звучащая «польская тема», появляющаяся в оркестре в конце этой картины, перед финальной сценой Сусанина. Ее зловещее, фатальное звучание в низком регистре медных предвещает трагическую развязку:

165 *Mosso*

Впервые эта тема рока появилась еще в увертюре — таким образом, создается своеобразная переключка («арка» — по терминологии Б. В. Асафьева) между крайними точками развития оперы. В последний раз тема мазурки (вернее, ее отдельные мотивы — «осколки») звучит в симфоническом антракте перед эпилогом. Здесь она стремительно пролетает, уступая место величественной, распевающей теме из хора интродукции.

Так осуществляется в опере подлинно симфонический метод сквозного развития двух противоборствующих сил.

Но силы эти неравны. Смысл драматургического сопоставления у Глинки — не только в национально-жанровом контрасте (русское и польское, песня и танец, вокальное и инструментально-симфоническое начало как основное средство характеристики). Огромное значение имеет э т и ч е с к и й смысл контраста: правда — на стороне русского народа, защитника Родины. Народ — главное действующее лицо трагедии, ее главная действующая сила. Отсюда различный подход и различные масштабы в трактовке обеих групп. Если

польская группа показана обобщенно, без выделения конкретных, индивидуальных фигур, то русский народ, русские люди предстают во всем многообразии своего духовного мира.

Охват русской народной жизни в опере необычайно широк: быт, история, эпос. От первого героико-эпического хора композитор ведет нас к жанровым сценам, вводит в крестьянскую семью, погружается глубоко в мир чувств и переживаний героев — Сусанина, Собинина, Вани, Антонида — и вновь возвращается к широкой, массовой сцене колоссального размаха в финале.

В музыкальном отношении хоровые сцены «Сусанина» ярко определяют национальный стиль оперы Глинки. Важнейшей основой их служит русская песня во всех ее жанровых разновидностях. Обобщая самые характерные особенности народных песенных жанров, Глинка в то же время избегает прямого цитирования подлинных образцов. Немногие случаи использования фольклорного материала в музыке «Сусанина» являются исключениями. А в то же время тончайшие черты интонационного и ладового строя русских народных песен впервые только у Глинки нашли полное воплощение.

Всюду — и в грациозной пятидольной ритмике хора девушек («Разгулялися, разливалися» из III действия), и в гибкой ладовой переменности хора гребцов (миксолидийский лад соль с отклонением в эолийский ля минор), и в характерных «разводах» протяжных песен — Глинка чутко передает самые основные, типические особенности народных жанров, их мелодический склад. И всюду народные интонации получают естественное, свободное развитие, заново претворяясь в классически стройных, полифонически насыщенных формах глинкинской музыки. Особенно широко применяет композитор вариационную форму, соответствующую характеру русских народных тем.

Важную основу оперы составляют хоровые сцены. Среди них выделяются обрамляющие оперу интродукция и эпилог. Являясь выражением главной патриотической мысли, они создают целостный обобщенный образ народа. Народ сплоченный, единый, готовый к защите Родины, и народ торжествующий, победивший — таковы две грандиозные «фрески», открывающие и завершающие оперу, две сцены, несущие на себе всю оперную композицию. По своему эпическому размаху эти народные хоры Глинки были в то время беспримерным явлением. Их широкий, ораториальный стиль<sup>31</sup> сразу же поднял русскую оперу на небывалую высоту идейного, философского обобщения. Народ предстает здесь как «великая личность» (определение М. П. Мусоргского), сплоченная одним чувством, одной волей.

Большая хоровая интродукция воспринимается как пролог к народной трагедии. Основой ее служат контрастные об-

<sup>31</sup> По свидетельству В. Ф. Одоевского, Глинка первоначально задумал на сюжет «Сусанина» не оперу, а ораторию в трех частях: сельская сцена, польская сцена и картина народного торжества.

разы. Широкой, волевой теме мужского хора противопоставлена грациозная, подвижная тема русских женщин-крестьянок. Развивая обе темы в вариационной форме, Глинка заканчивает интродукцию мужественной, энергичной «русской фугой», в которой эти два образа сопоставляются по принципу запева и припева. «Сей хор, идущий фугою, должен выражать силу и беззаботную неустрашимость русского народа...»<sup>32</sup> — писал Глинка.

Особую роль в первом разделе интродукции приобретает минорный вариант основной темы — упоминание о павших воинах (см. пример 158б), первый намек на трагический исход судьбы героя.

Еще более широко построена заключительная сцена оперы — эпилог. Величественный хор «Слався» с небывалой мощью выражает картину народного ликования. «...По своей русской своеобразности, по своей верной передаче исторического момента этот хор — страница русской истории»<sup>33</sup>, — писал Серов. «Подавляющей, исполинской» назвал эту народную сцену Чайковский, утверждавший, что, создав хор «Слався», Глинка «стал наряду (да, наряду!) с Моцартом, Бетховеном и с кем угодно»<sup>34</sup>.

Сам Глинка выразительно определяет характер финального хора названием «гимн-марш». Тема хора исполнена благородной простоты. Она соединяет в себе черты распевности и движения. Весь ее образный строй передает неторопливую поступь народного шествия. Такое впечатление возникает на основе глубокого, синтетического обобщения древних традиций русской торжественной музыки.

Истоки хора многообразны. Здесь и народная песня, и знаменный распев, и стиль хорового партесного пения, и близкий к нему торжественный кант XVIII века. Особенно чутко переданы Глинкой особенности русского партесного пения XVII—XVIII веков. Голоса движутся плотной массой с преобладающим параллельным движением баса и мелодии, с обилием терцовых удвоений. Господствует чистая диатоника, плагальность; тема, развертывающаяся в тональности до мажор, приобретает характерный миксолидийский оттенок с опорой на доминанту лада. Определяющей является плавная «раскачивающаяся» интонация в верхнем голосе — секундовая попевка (*ми — ре — до — ре*) древнерусского характера, типичная для мелодий знаменного распева. Распевно-русский склад темы подчеркивается приемами полифонического варьирования: к основному напеву хора присоединяются «разводы» верхних голосов у группы корифеев. В общей композиции хоровой сцены Глинка вновь применяет излюбленную форму вариаций с акцентом на подголосочно-полифонических приемах развития.

Общее впечатление света, радости, торжества достигается также и колористическими приемами. В финале оперы участвуют полный симфонический оркестр и два медных оркестра на сцене. К основной массе хора присоединяется группа корифеев и воинов (басы). Всту-

<sup>32</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 29—30.

<sup>33</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 205.

<sup>34</sup> Чайковский П. И. Дневники. М.— Пг., 1923, с. 214.



пают колокола. В коде диатонический, торжественно-русский стиль музыки обогащается яркими гармоническими красками (аккорды III мажорной ступени и двойной доминанты — ми мажор, ре мажор). Все эти средства применены с подлинно глинкинским чувством меры, стройности и красоты формы. Такого апофеоза народной мощи еще не знала оперная сцена!..

С характеристикой народа неразрывно связан образ Сусанина — новаторский по своему реализму. Легендарный герой, спаситель отечества очерчен в опере с убеждающей жизненностью и простотой. Вопреки всем традициям, Глинка наделил своего трагического героя реальными, конкретными чертами простого человека. Перед зрителем предстал русский крестьянин — хозяин, семьянин, заботливый и ласковый, прямой и простодушный. «...Роль Сусанина вообще написать как можно проще...» — говорится в авторском плане оперы.

И в то же время образ героя не утратил трагической силы. Нравственное величие Сусанина — в единении с народом. В опере он показан как «корифей народного хора», как собирательный образ, несущий в себе лучшие, высокие качества народного характера. Именно так понимал этот образ Мусоргский, писавший о глинкинском герое: «...Сусанин — не мужик простой, нет: и д е я, л е г е н д а, мощное создание необходимости...»<sup>35</sup>

Показывая Сусанина как народного героя, Глинка характеризует его основными темами, выражающими идею народного патриотизма. Так, в сцене с поляками из III действия в партии Сусанина сначала проходит в измененном варианте величавая тема гимна «Славься», а затем первая тема интродукции (см. примеры 160а и 159в).

В музыкальной характеристике главного героя Глинка опирается на народную песню — вплоть до использования подлинных народных мелодий. В духе и строе народной песни целиком выдержана первая сцена Сусанина с крестьянами (№ 3), задуманная как экспозиция этого центрального образа. В основе всей сцены лежит мелодия подлинной русской народной песни, которую Глинка, по его словам, записал от крестьянина-ямщика из Луги («песня лужского извозчика»):

166

*Più moderato*

I действие

*marcato*

Что га-дать о свадь-бе! Свадь-бе не бы-вать! За  
 Что га-дать о свадь-бе! Го-рю нет кон-ца. За-

-ва-лом вал и-дет, а за гро-зой гро-за!  
 топ-тан хлеб в по-лях, ры-да-ет мать зем-ля.

<sup>35</sup> Мусоргский М. П. Письма. М., 1984, с. 188.

Тема песни проходит в партии Сусанина как своего рода запев («он поет вроде запевалы», — замечает Глинка), чередующийся с репликами хора — припевом. Величавая и спокойная, «ступенная» песенная мелодия все же содержит важный внутренний контраст: ее второе, ответное построение (такты 4—7) с решительным ходом на октаву вниз выражает внутреннюю энергию и силу воли героя. Позднее этот энергичный мотив получит развитие в трагической сцене гибели Сусанина, в ответе его полякам:

Туда завел я вас,  
Куда и серый волк не забегал.

«Песне лужского извозчика» здесь предшествуют суровые, волевые интонации народной песни «Вниз по матушке по Волге», которые слышны в мелодических фигурациях оркестра:

167a *Animato*

Ту - да за - вёл я вас, ку -

- да и се - рый волк не за - бе - гал!

1676

Ту - да за - вёл я вас, где глушьи глад,

От первого экспозиционного действия протягиваются нити к развязке народной трагедии: характеристика Сусанина подчиняется единой, сквозной линии развития.

Огромным завоеванием композитора явилась новая трактовка оперного речитатива. Именно в партии Сусанина он впервые овладел тем принципом русской распевной декламации, который впоследствии будет одним из главных, определяющих признаков русской оперной школы. Он смело разрушает традиционное разделение на «нейтральные», связующие речитативы и выразительную кантилену и придает речитативам Сусанина огромную силу экспрессии. Из подчиненного элемента оперной формы речитатив превращается в одно из важнейших средств музыкальной характеристики. На этой основе впоследствии будут создавать свои оперные партии Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. Традиции глинкинского ариозного речитатива особенно хорошо прослеживаются в вокальном стиле Мусоргского с присущей этому композитору выразительностью распевно-речевых интонаций.

Органически сочетая в партии Сусанина интонации народного говора и русской распевной мелодии, Глинка создает особый вид выразительного ариозного пения, отмеченного яркой характерностью народно-песенных интонаций. Типичными признаками тематизма Сусанина являются нисходящие поступательные ходы к упорам на нижний звук, опевание квинты и тоники лада, строгая диатоника, широкие, экспрессивные кварто-квинтовые попевки. Такой тип русской мелодии лежит в основе ариозо Сусанина (прощание с дочерью), завершающего драматическую сцену с поляками из III действия. В простой и трогательной песенной теме хорошо раскрывается внутренний душевный мир героя:

168 *Andante mosso*

*cantabile con molto anima*



Ты не кру-чинь-ся, ди-тят-ко мо-е! Не  
Ты не кру-чинь-ся, ди-тят-ко мо-е! Не



плачь, мо-е воз-люб-лен-но-е ча-до!  
плачь, не плачь, воз-люб-лен-но-е ча-до!

Другой пример — тема Сусанина в начале этой сцены. Вторжению вражеских сил в мирную обстановку русского крестьянского дома предшествует диалог Сусанина с детьми, мирная беседа в кругу семьи. В оркестре и в партии Сусанина звучит идиллически-спокойная тема пентатонического склада. Ее условно можно назвать темой семейного счастья:

И так я до-жил, слава Бо-гу, до  
Ну вот, я до-жил, слава Бо-гу, до

*p dolce*

свадь-бы до-че-ри мо-ей. Я рад!  
свадь-бы до-че-ри мо-ей. Я рад!

В дальнейшем этот образ приобретает широкое симфоническое развитие, переплетаясь с трехдольными темами польского ритма и превращаясь в одну из важнейших лейтем в драматических, кульминационных моментах III и IV действий.

Высокого трагизма образ Сусанина достигает в последней картине IV действия — сцене в лесу. Это одновременно и высшая фаза драмы, и ее завершение. Глинка задумал эту сцену как свободную, активно развивающуюся композицию, в центре которой возвышается ария Сусанина. Впервые в этой моносцене он оставляет героя наедине со своими думами: до сих пор Сусанин выступал только в развернутых сценах с хором, в ансамблях, в соотношении с другими лицами. В глубокой, психологически сложной характеристике Сусанина с особой полнотой проявились реалистическая сила мышления Глинки, его глубокое постижение правды чувств. Здесь ему действительно удалось, говоря словами Одоевского, «возвысить русскую мелодию до трагического стиля».

Композитор намеренно не дает Сусанину традиционной героической арии. Его переживания выражены иначе. В простой ариипесне герой изливает свои тяжелые думы. Он идет на подвиг без страха и сомнений, но не может побороть скорби сердца: последний час настал. Мелодия арии, основанная на характерно глинкинской, русской попевке (нисходящий минорный гексахорд от VI ступени к тонике), полна сосредоточенной скорби. Примечательно ее сходство с минорным вариантом основной темы интродукции (см. пример 159б). Аккомпанемент арф в оркестре придает напеву эпически-величавый оттенок:

Ты при-дешь, мо- я за-ря! Взгля-ну в ли-цо тво- е,  
Ты взой-дешь, мо- я за-ря! Над ми- ром свет про- льешь

*ppp* *Атра* *len.* *len.*

К арии Сусанина примыкает речитатив-монолог. Важную роль здесь приобретает оркестр, словно подхватывающий мысль героя. Действие переключается в симфонический план. Глинка тонко использует прием реминисценций. Сусанин вспоминает о детях, о любимой семье — а в это время оркестр интонирует темы Собинина, Антонида и Вани: звучат отголоски I действия (ария Антонида, финал), песня Вани, темы из квартета III действия и скорбный, «оминоренный» вариант темы семейного счастья.

Динамичное оркестровое интермеццо — картина вьюги — подготавливает кульминационную сцену подвига. Сусанин засыпает. Сквозь снежные вихри и завывания ветра ему грезится образ любимой дочери. Полифоническое развитие темы вьюги (фугато в оркестре) дает линию непрерывного нарастания. У медных инструментов в низком регистре внезапно вступает грозная, роковая тема, пронизанная польскими ритмами: враги пробуждаются — герой идет на подвиг.

В финале действия фигура Сусанина встает во весь рост трагического величия. Сурово и непреклонно звучит в его партии тема «песни лужского извозчика»; могучие волны движения в оркестре говорят о грозной, непобедимой силе народа. Реплики Сусанина («Встает моя заря»), исполненные восторженной веры в победу, звучат уже как предвосхищение гимна «Славься».

Сцену Сусанина можно по праву считать первым замечательным образцом драматического монолога («моносцены» — по определению Б. М. Ярустовского) в русской опере. Никогда еще русская оперная музыка не достигала такой силы психологического реализма, такой жизненности и глубины. Отсюда — прямой путь к замечательным монологам Мусоргского, к развернутым, симфонизированным моносценам Чайковского, особенно высоко ценившего эту арию-сцену.

Создав образ героя-крестьянина в лучших традициях русской поэзии и драмы пушкинской поры, Глинка решил одну из главных задач оперной драматургии. Русская историческая опера настойчиво

требовала новой, правдивой и жизненной трактовки героических образов, и Глинка этот путь указал.

Характер Сусанина оттеняется другими, сопутствующими образами лирического и героического плана. Дети Сусанина, как и он сам, — простые русские люди, сильные духом; как и он, олицетворяют собой лучшие стороны народного характера: высокую нравственную силу, мужество, стойкость и беззаветную любовь к Родине. Но принцип музыкальной характеристики здесь несколько иной. В образах Вани, Собинина, Антонида гораздо больше ощущается связь с предшествующими традициями русской оперной сцены, с традициями городской песни-романса, с эпохой Варламова и Верстовского. Вокальные партии молодых героев, Вани и Антонида, пронизаны той «чисто русской элегичностью», которая, по верному замечанию Серова, является типичной национальной особенностью стиля молодого Глинки. А в образе Собинина можно без труда узнать черты «удалого доброго молодца» из опер Верстовского или из бытовых русских песен варламовского типа.

Видная роль в опере принадлежит В а н е — духовному наследнику и сыну Сусанина. Образ этот, вначале только лирический, был впоследствии значительно развит и усложнен композитором. Вскоре после премьеры, осенью 1837 года, Глинка сочинил новую сцену Вани у ворот монастыря, которая и была тогда же исполнена А. Я. Петровой-Воробьевой<sup>36</sup>. В большой арии Вани Глинка стремился передать героические черты характера юноши, связать его образ с главной идеей народного подвига. Построенная на чередовании контрастных эпизодов (взволнованный речитатив, широкая кантилена и бравурное, воинственное Allegro), ария сочетает в себе черты высокого пафоса и задушевного лиризма. В общей сюжетной линии развития она как бы предвещает главную кульминацию — сцену подвига Сусанина.

О близости образов Сусанина и Вани напоминает музыкальный тематизм эпилога. Контрастом к величественному хору «Славься» здесь служит траурное, скорбное трио детей Сусанина — реквием памяти героя. Главная роль в этом ансамбле принадлежит Ване. Как скорбный плач звучит широкий запев в партии контральто: «Ах, не мне, бедному — ветру буйному», перекликающийся с медленным вступлением к увертюре. Драматургическая линия юного героя, прочерченная Глинкой, к концу оперы приобретает все более важный этический смысл.

С традициями ранней русской оперы начала XIX века связана в опере характеристика А н т о н и д ы. Созданный Глинкой светлый и поэтический образ русской девушки открыл собой галерею прекрасных, возвышенных женских образов, воплощенных в классических операх Бородина, Римского-Корсакова, Чайковского. Душевный мир молодой героини по-разному раскрывается в ариях, сценах,

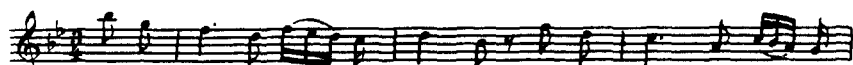
---

<sup>36</sup> С тех пор стало традицией выпускать 1-ю картину IV действия — сцену Собинина с русским отрядом — и заменять ее указанной сценой Вани.

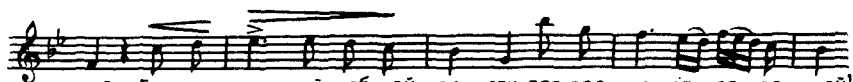
ансамблях: мечты о счастье — в задумчивой каватине I действия, дочерняя преданность и нежность — в «семейном квартете», скорбь об отце — в простом и задушевном романсе «Не о том скорблю, подруженьки». Черты тонкого изящества и проникновенного лиризма естественно сочетаются в классической арии I действия — каватине и рондо. Возникшая на основе так называемых «сдвоенных» русских песен — протяжной и плясовой, эта ария может служить образцом богато орнаментированного русского колоратурного вокального стиля. Музыка Глинки полна светлого весеннего чувства; она как бы сливается со всей атмосферой, окружающей девушку-невесту, с картиной русской природы, речного раздолья и широких просторов.

Народно-песенные истоки отчетливо прослеживаются и в партии Собинина. Его характер по сравнению с другими героями оперы менее сложен и глубок. Присущие Собинину «привольные» темы широкого дыхания и упругого ритма выросли из песен определенной традиции — мужских, молодецких, бурлацких. Полная энергии героическая реплика Собинина в его выходной сцене I действия — тема, которую Балакирев сравнивал с подлинной мелодией бурлацкой песни:

171 [Moderato]



Эх, ког- да же спо- ля че- сти Русский во- ин у- да-  
Эх, ког- да же-них кне- вес- те без по- дар- ка при- ез-



- лой Без у- да- лой, доброй ве- сти воз- вра- ща- ет- ся до- мой!  
- жал? Я с мо- ей дру- жи- ной вмес- те вра- жью шай- ку ра- зо- гнал!

В характеристике своих героев Глинка гибко применяет разнообразные оперные формы — от ариозного речитатива до сложной многочастной арии классического типа. Специфической особенностью оперы «Иван Сусанин» является наличие больших сцен сквозного развития, активно продвигающих действие драмы. Но ария по-прежнему остается важным лирическим центром оперной композиции, средоточием характеристики действующих лиц. Здесь и большие арии сложного строения (каватина и рондо Антонины, ария Вани), и простые песенно-романсовые формы (песня Вани, романс Антонины), и небольшие ариозо (прощание Сусанина с дочерью), и речитативно-декламационные монологи (сцена в лесу).

Ансамбли «Сусанина», подобно оперным ансамблям Моцарта, могут считаться образцовыми в мировой литературе. В них проявилось высокое мастерство композитора, умевшего сочетать принципы классической полифонии с природой народно-русского многоголосного стиля. Нельзя не отметить замечательный по своей стройности ансамбль в финале I действия — трио «Не томи, родимый».

Глинка по-новому применяет здесь форму полифонических вариаций с постепенным наложением голосов. Контрастом к этому ясному и светлому лирическому эпизоду служит другой ансамбль — траурное трио из эпилога, в котором композитор тонко использует приемы русской народной подголосочной полифонии. А в центре III действия находится монументальный ансамбль-квартет, по структуре приближающийся к симфоническому циклу (вступление, *Andante quasi Allegretto*, медленная часть и быстрый финал на теме русского плясового характера). Принципы ансамблевого письма Глинки с присущей композитору пластичностью и ясностью самостоятельных мелодических линий нашли продолжение в операх Римского-Корсакова (особенно — в «Царской невесте»), Чайковского, Бородина.

В опере Глинки впервые установился типичный для русской оперной классики принцип взаимного обогащения вокального и симфонического начал. Композитор отдает право первенства артисту-исполнителю, человеческому голосу. Однако оркестру принадлежит важная роль не только «спутника», но и носителя драматического действия, истолкователя дум и чувств героев. Примером глубокого симфонического раскрытия психологического подтекста драмы является гениальная сцена в лесу, одна из вершин русского драматического симфонизма.

Велико и значение самостоятельных оркестровых номеров. В увертюре и трех антрактах композитор обобщает развитие драматических событий. Значительна по идее увертюра «Ивана Сусанина», намечающая путь к позднему симфонизму Глинки. Вступление — скорбная песнь памяти героя, широкое развитие русской сферы действия в экспозиции и репризе, острое столкновение двух враждующих сил в динамичной, развернутой коде — таковы основные черты драматургического строения увертюры, передающей коллизию народной трагедии.

Высокое мастерство Глинки во всей полноте проявилось в блестящей сюите польских танцев II действия. Эта новаторская по замыслу «балетная сцена с хором» отнюдь не играет традиционной роли вставного, декоративного номера. Являясь одним из важнейших элементов драматического действия, она намечает тот путь симфонизации русского балета, который впоследствии был продолжен Чайковским. И в области оперы, и в жанре балета Глинка дал русской драматической музыке новую жизнь.

Отмеченные особенности драматургии «Сусанина» не были результатом какой-либо специальной теоретической концепции. Глинка не имел в виду целей оперной реформы. Его композиционные приемы возникли естественно, органично — как итог лучших стремлений русской музыки предшествующего времени, как результат мудрого обобщения классических оперных традиций на русской почве. Возвысив жанр исторической оперы до уровня народной трагедии, он тем самым определил великое будущее русской оперной школы. При всей значительности достижений последующей эпохи, при всем величии оперных творений Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, право первенства остается за Глинкой.



Вторая опера Глинки во многом противоположна «Ивану Сусанину». Вступив в пору полной творческой зрелости, композитор настойчиво ищет нового, обращаясь к другому оперному жанру. От исторической трагедии к народной сказке, от напряженного драматизма к эпическому повествованию — таков путь оперного творчества Глинки в годы расцвета.

И в то же время виднейшие историки русской музыки, в первую очередь Асафьев, справедливо усматривали в этих монументальных творениях общие эстетические принципы, ставшие типичными для русской классической, глинкинской школы. В обеих операх нашли отражение высокие этические идеалы русского народа, его вера в победу добра и справедливости, неиссякаемая любовь к родной земле. Обе они несут в своем содержании большую героическую идею, по-разному воплощенную в конкретных образах исторической драмы и в фантастическом сюжете народной сказки. Являясь глубоким выражением национальной сущности творчества Глинки, обе они выросли на народно-песенной основе, обе отмечены богатырским размахом, широтой и масштабностью в изображении народной жизни. Монументальным хоровым сценам «Сусанина» и «Руслана» в равной мере присуще эпическое, ораториальное начало. Глинка является в них наследником древних традиций русской хоровой культуры. Эпический строй чувств сближает обе его оперы, подчеркивает их общность в трактовке темы народа как могучей, непобедимой силы.

Как и в «Сусанине», Глинка в своей опере-сказке не миновал опыта русских предшественников. Мимо него не прошли бесследно ни сказочные, былинные образы наивно-романтических опер 1800-х годов, ни образы романтического балета, ни фантастика опер Верстовского.

Однако ни одного произведения, сколько-нибудь близкого к опере «Руслан и Людмила» по силе художественных образов и уровню мастерства, русская музыка до Глинки не дала. Новая трактовка оперного жанра здесь, как и ранее в «Иване Сусанине», была обусловлена общей идейной концепцией всего произведения в целом. Вместо наивной «волшебной оперы» появилось грандиозное произведение, раскрывающее извечную философскую основу народной сказки. Время создания оперы Глинки ознаменовалось повышенным интересом к древнейшим основам народного творчества, к истокам народного мировоззрения и народной художественной мысли. Записывались старинные образцы русского музыкально-поэтического фольклора: былины, обрядовые песни, духовные стихи. Идея создания сказочно-эпической оперы была, таким образом, навеяна всей атмосферой времени. Непосредственным же толчком послужила для композитора поэма Пушкина, которую он знал с юных лет.

В опере «Руслан и Людмила» с особой полнотой проявилась оптимистическая природа мировоззрения Глинки, жизнеут-

верждающая сила его искусства. Обращение к юношеской поэме Пушкина еще теснее сблизило его с великим поэтом, с пушкинским миром солнца и разума. Во всей мировой оперной литературе не много найдется произведений такого светлого, ясного, «мажорного» тона!

Однако в опере Глинки есть и свои индивидуальные черты, заметно отличающие ее от литературного первоисточника и даже в известном смысле возвышающие ее над уровнем ранней поэмы Пушкина. Напомним, что самая мысль о «Руслане» зародилась у Глинки в общении с великим поэтом, что понимание задач народности у автора поэмы в то время уже поднялось на новую ступень. «...Он многое бы переделал...»<sup>37</sup> — писал Глинка о своей беседе с Пушкиным — уже автором бессмертных сказок о царе Салтане и Золотом петушке. Не этой ли беседой была отчасти подсказана совсем иная, былинно-эпическая трактовка сюжета у Глинки? Естественно, что в новую эпоху, на рубеже 30—40-х годов композитор по-новому прочитал по-юношески беспечную, «игривую» пушкинскую поэму. Жанр сказки обогатился у него чертами былинного повествования. Легкая, беззаботная ирония уступила место серьезному и благоговейному отношению к родной старине. Опера поражает эпическим спокойствием, неторопливым, размеренным развитием события. Ее эпико-философский склад всецело определяется характерным зачином пушкинской поэмы:

Дела давно минувших дней,  
Преданья старины глубокой.

Во всем величии встают в ней знакомые образы русского эпоса, фигуры могучих богатырей, вещего Баяна и легендарного князя Светозара — былинного князя Владимира.

Новый жанр сказочно-эпической оперы определяет особенности музыкальной драматургии «Руслана». Обращение к былинному, повествовательному сюжету вызвало здесь особую трактовку оперной формы, существенно отличной от более динамичной композиции «Ивана Сусанина». Опираясь в «Руслане» на классическую традицию замкнутых, завершенных номеров, Глинка создает свой тип повествовательной оперной драматургии эпического плана. Этот принцип развития был для того времени настолько новым, что опера как театральное, сценическое произведение не была понята многими современниками.

Еще при жизни Глинки драматургия «Руслана» вызвала жаркие споры. Новым для того времени оказался эпический строй оперы Глинки, далекий от привычных представлений о сказочной, «вольшебной» опере дивертисментного типа. С особой силой полемика о «Руслане» разгорелась в период 60-х годов, когда с резко противоположными суждениями об опере выступили ведущие музыкальные критики того времени — Серов и Стасов. Признавая музыкальные

<sup>37</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 282.

достоинства «Руслана», Серов в целом отрицал самую возможность создания оперы на былинно-эпический сюжет. «Чисто эпическое содержание оперы „Руслан“ другими словами выйдет: антидраматизм, антисценичность»<sup>38</sup>, — писал он в 1860 году. «Опера должна быть прежде всего — драмою»<sup>39</sup>. Сравнивая две оперы Глинки, Серов без колебаний отдает преимущество «Ивану Сусанину»: «...Первая опера Глинки есть то, чем опера должна быть, — есть драма, в своем полном, глубоком, естественном организме, а „Руслан“ — не драма, не пьеса, следовательно, не опера, а случайно сложившаяся галерея музыкальных картин»<sup>40</sup>.

В противоположность Серову, Стасов, связанный с эстетикой балакиревского кружка, восхищался новаторским замыслом «Руслана» и считал эту оперу Глинки прекрасным воплощением народного эпоса, главной основой Новой русской школы.

История подтвердила правильность точки зрения Стасова и его друзей — композиторов «Могучей кучки». Обладая исключительной широтой художественных воззрений, критик сумел ощутить в музыке Глинки целое направление русского искусства. «Эпический мир», открытый Глинкой в «Руслане», породил целую систему образов и драматургических приемов, сохраняющих свое значение в русской музыке последующего времени вплоть до наших дней.

Важной особенностью драматургии «Руслана» является характерный принцип картинных сопоставлений, присущий самой природе народной сказки и народного эпоса. Перед слушателем развертывается повесть о чудесах сказочного, волшебного мира; одна картина сменяет другую. Действие переносится из княжеской гридницы в таинственный лес, в теплое, южное царство Наины, в призрачные сады Черномора. И в этом смысле мнение Серова об опере как о «галерее музыкальных картин» не лишено основания. Однако эта галерея отнюдь не была «случайно сложившейся».

Общая композиция оперы подчинена строгому принципу симметрии. Типичный для Глинки прием репризности, скульптурной законченности формы определяет отдельные элементы оперы и всю ее композицию в целом. Стройность оперной формы создается прежде всего путем обрамления: опера начинается увертюрой, тематический материал которой вновь повторяется в финале V действия, в торжественном заключительном хоре, в той же тональности ре мажор. Этот прием «зачина и концовки», пролога и эпилога полностью отвечает эпическому складу «Руслана». Закон симметрии отразился и в общем сценическом замысле: крайние акты, образуя грандиозную «арку», рисуют величественные картины Киевской Руси. Между ними развертываются контрастные сцены волшебных приключений героя в далеких краях, в царстве Наины и Черномора. Такой принцип драматургической трехчастности в дальнейшем ста-

<sup>38</sup> Серов А. Н. Критические статьи, т. 3. Спб., 1895, с. 1305.

<sup>39</sup> Там же, с. 1296.

<sup>40</sup> Там же, с. 1298.

нет типичным для сказочных и эпических опер русских классиков.

Вместе с тем опера симфонична. Как и в «Сусанине», ее симфонический замысел обусловлен последовательным проведением основных лейттем и сопоставлением двух сквозных линий — «сил действия и контрдействия». Однако в «Руслане» принцип конфликта осуществлен своеобразно: действующие силы не столько сталкиваются и борются, сколько контрастируют друг с другом. Конфликтное, напряженно-драматическое развитие заменяется принципом контраста. В этом сопоставлении двух противоположных сфер действия заключены принципы будущего развития русского эпического симфонизма (Бородин, Римский-Корсаков, Глазунов) и соответствующих оперных, сценических жанров (опера-сказка, опера-беллина, опера-легенда).

Средоточием тематизма всей оперы является гениальная увертюра «Руслана» — одно из самых совершенных созданий глинкавского симфонизма. Музыка увертюры полна силы и бодрости; стремительная и динамичная, она разворачивается в едином порыве («летит на всех парусах», — говорил о ней композитор). С предельным лаконизмом она передает оптимистическую идею «Руслана»: светлые силы богатырского мира вступают в борьбу с силами зла, одерживают победу над темным царством Черномора. Своеобразную трактовку у композитора приобретает классическая сонатная форма, переосмысленная в духе и строе русской богатырской симфонии. Воплощением светлого начала служат устойчивые разделы формы — экспозиция, реприза и заключительная часть коды. Контрастные темы «злого» фантастического мира отражены в наиболее динамичных разделах — разработке и коде. Вся увертюра разворачивается на одном дыхании, без перемены темпа, без четко обозначенных цезур между разделами формы (экспозиция, минуя заключительную партию, сразу переходит в разработку). Динамичности музыки способствует оригинальный тональный план сонатного *allegro* с типичными глинкавскими терцовыми соотношениями главных тональностей (ре мажор — фа мажор — фа минор — ля-бемоль мажор в экспозиции, ре мажор — ля мажор — ре мажор в репризе) и с максимальным тритоновым отдалением разработочного раздела от главного тонального центра (ре мажор — ля-бемоль мажор).

Русский характер богатырских образов ярко проявляется уже в начальной теме вступления — могучих аккордах плагального соотношения. Взвывающаяся вверх «удалая» тема главной партии, основанная на глинкавской гексахордовой попевке, и плавная тема любви Руслана образуют единый комплекс светлых тем увертюры. Им противостоят фантастические темы Черноморова царства, отмеченные остротой ладогармонического колорита: «аккорды оцепенения» (сопоставление двух септаккордов на расстоянии малой терции, на фоне выдержанного органного пункта) и целотонная гамма.

Противоположные по своему образному значению, обе группы тем в то же время объединяются по принципу производного контраста (типичный метод зрелого Глинки, проявившийся позже в его

«Камаринской»). Так, могучая тема вступления в соответствующей тембровой перекраске (*staccato* у деревянных духовых) порождает таинственные аккорды в начале разработки, из которых затем вырастают «цепенящие», останавливающие движение аккорды «злых чар»:

172<sup>a</sup> *Presto*

172<sup>b</sup> [*Presto*]

172<sup>c</sup> [*Presto*]

Плавная, кантиленная тема любви Руслана (побочная партия), окрашенная тембром тромбонов, в начале разработки приобретает зловещее звучание:

173<sup>a</sup> [*Presto*]

1736 [Presto]

Однако «силы света» в целом преобладают в ликующей увертюре «Руслана». Ее мажорные, победно-торжествующие темы лишь временно омрачаются набегающей тенью колдовских чар. Стремительная и легкая, сверкающая красками глинкинского оркестра, эта сжатая «богатырская симфония» предвещает победу доброго начала.

Весь тематический материал увертюры находит дальнейшее развитие в опере. Особенно важное, определяющее значение имеет русская попевка главной партии увертюры — тоническое трезвучие с секстой, «глинкинский гексахорд». Она по-разному «распевается» в богатырских сценах «Руслана», воплощая собой образ могучих народных сил. Новые варианты этого мотива мы слышим и в торжественном запеве Баяна из интродукции, и в арии Руслана (где «русский гексахорд» интонируется то в миноре, то в мажоре, то в вокальной партии, то в оркестре), и в мощном заключительном хоре «Слава великим богам»:

174a [Presto] Увертюра

1746 [Allegro] Баян Интродукция

Де-ла дав-но ми-нув-ших дней,

174b Moderato

И действие, 2-я картина

174г

[Moderato]

Руслан

II действие, 2-я картина

О по- ле, по- ле! Кто те-бя у- се- ял мерт-

- вы- ми кос- тя- ми?

174д

[Largo]

Руслан

II действие, 2-я картина

Вре- мен от вечной тем-но-ты, быть мо- жет, нет и мне спа-сень-я!

174е

Allegro con spirito

Руслан

II действие, 2-я картина

Дай, Пе- рун, бу- лат- ный меч мне по ру- ке,

*ff* *Con forza*

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Верхняя система — вокальная линия с лирическими текстами: «Да про-цве-та-ет в полной си-ле и кра-се». Музыкальная запись включает ноты для голоса и фортепиано. Нижняя система — фортепиано соло, включающее мелодическую линию и гармоническое сопровождение. Музыкальный стиль — «Prestissimo».

Менее изменчивы темы Черномора, также пронизывающие оперу на всем ее протяжении. Являясь воплощением холодной и сковывающей силы, эти темы даны в статическом состоянии. Отсюда их «буквальное» повторение в узловых, кульминационных моментах действия — в сцене похищения Людмилы, в финале IV действия — в картине битвы Руслана и Черномора. И в то же время косвенное отражение зловещей фантастики есть и в других моментах оперы — например, в коде арии Руслана и далее — в марше Черномора из IV действия, где большетерцовые соотношения тональностей ми мажор и до мажор создают целотонную настройку. Образуя широкие тематические переключки между важнейшими опорными сценами оперы, главные темы «Руслана» объединяют всю грандиозную композицию. Наиболее «отдаленным» от киевского богатырского мира (увертюра, интродукция, финал оперы) является лирико-фантастическое III действие (в царстве Наины), в котором главный герой играет в целом пассивную роль. Господствующая в нем атмосфера южной природы создает выразительный контраст и к причудливой фантастике Черноморова царства, и к величавым картинам Киевской Руси.

С активным, стремительным развитием увертюры контрастирует медленное развертывание сценического действия. Плавно, неторопливо течет былинный сказ.

Монументальная хоровая интродукция вводит в круг былинного повествования. Это — дальнейшее продолжение широких ораториальных сцен «Ивана Сусанина», но образно переключенных в мир старины. Композитора вдохновляли картины далекого прошлого, суровые образы богатырского эпоса. Основой народных сцен «Руслана» послужили наиболее традиционные жанры старинных обрядовых песен, народные причитания и плачи, эпические жанры думы, былины. Впервые в русской музыке Глинка сумел глубоко претворить интонации былинного сказа. Впервые во всем величии представил в русской опере воплощенный Пушкиным образ сказителя-певца Баяна.



Форма интродукции хорошо отвечает эпическим образам этой сцены: монументальная композиция построена по принципу «запева и припева»; торжественные песни Баяна чередуются с хоровыми репликами гостей. Глинка создает свободную рондообразную форму, в которой главной темой служит запев Баяна «Дела давно минувших дней» (см. пример 175б), получающий далее развитие в хоровой партии, а эпизодами — две песни вещего певца.

Под звуки гуслей (арфа и фортепиано в оркестре) певец повествует о подвигах предков, «о славе русской земли». Хор отвечает ему сдержанными репликами. Первая песня Баяна, в характере былинного сказа, предвещает таинственные и грозные события. Вторая — поэтическое посвящение памяти Пушкина — вносит в праздничную картину момент лирического раздумья.

Песням Баяна отвечают величественные «припевы» хора — здравица князю и молодым. Широкая тема Баяна каждый раз по-новому интонируется в партии Ратмира, в полифоническом развитии у хора (канон), в заключительном гимне ликующей народной толпы. Здесь получает дальнейшее развитие тот гексахордовый, «богатырский» интонационный комплекс, который был заложен в увертюре. Стремительная тема главной партии (см. пример 174а) превратилась в былинный эпический запев:

175а [Аллегро]  
Баян  
*legato assai a piena voce*

Де-ла дав-но ми-нув-ших дней,  
пре-дань-я ста-ри-ны глу-бо-кой,

1756 [Vivace assai]

Ратмир (чашникам)

Лей-те пол-не-е ку-бок зла-той...

*p*

1756 Vivace assai

C.

A. *p*  
Мерк-нут све-ти-ла

T.  
Мерк-нут све-ти-ла так пред лу-

Б. *p*

*p*  
Мерк-нут све-ти-ла пред лу-ной.

но-чи по-рой пред лу-ной.

*p*  
Мерк-нут све-ти-ла так пред лу-ной.

-ной но-чи по-рой. Ви-тязь

С. *ff*

А. Да здрав-ству-ет че-та мла-да-я,

Т. *ff*

Б. *ff*

Свободное вариационное развитие главной темы, красочная смена тональностей и светлые, звонкие тембры оркестра придают этой сцене особый, поэтически-возвышенный колорит. Насыщенная величавыми распевами былинного сказа, интродукция «Руслана» явилась классическим образцом празднично-торжественной эпической сцены в истории русской оперы. Отсюда вырос впоследствии торжественный пролог оперы Бородина; отсюда возникли пышные, красочные сцены новгородского пира в «Садко» и ряд аналогичных обрядовых, праздничных картин в операх Римского-Корсакова.

Образы русской старины вдохновляли Глинку и в последующих народных сценах «Руслана». Эпическим величием и суровостью дышит пятидольный свадебный хор I действия («Лель таинственный, упоительный»); подлинными народными причитаниями навеян хор киевлян в начале V действия — плач народа над спящей Людмилой («Ах ты, свет Людмила»); ласковые интонации народного говора слышатся в хоре нянюшек и гостей, утешающих Людмилу в сцене прощания с отцом («Не тужи, дитя родимое»). Широкое, обобщающее значение эплога приобретает заключительный хор, построенный на теме увертюры, — картина народного славления. Во всех этих сценах композитор широко пользуется принципом вариационного развития, в особенности — красочными вариациями на неизменную, «остинатную» мелодию.

На фоне величественных картин славянского мира выступают фигуры главных героев — реальных и фантастических, исторически правдоподобных и легендарных. В трактовке этих характеров проявился реалистический метод Глинки. Действующие лица «Руслана» — это и сказочные герои, и живые люди, показанные во всем своеобразии их духовного склада. Отважный Руслан и величавый Светозар, нежная Людмила и тоскующая Горислава, трусливый Фарлаф и пылкий Ратмир живут и действуют в музыке Глинки со всей силой человеческих чувств. Присущий Глинке метод высокой типизации характера делает его сказочных героев предшественниками

целой группы оперных персонажей, уже вполне реальных и «достоверных». Особенно наглядно прослеживаются связи с эпической оперой преемника Глинки — Бородина. Образ былинного богатыря Руслана в опере «Князь Игорь», по меткому выражению Асафьева, был «поднят в плане целеустремленности и „исторической явности“»<sup>41</sup>.

Основным средством характеристики в опере Глинки служит законченная ария сложной формы, рисующая характер героя во всей полноте.

В ариях «Руслана» проявилось богатство образного мышления Глинки, его умение подчинить музыкальную форму задачам психологической характеристики и драматической ситуации. Создавая арии различного типа — лирические, героические, скерцозные, — Глинка в каждом отдельном случае меняет их структуру и композицию. Так, во второй части героической арии Руслана он с большой виртуозностью использует динамическую форму сонатного *allegro*, в повествовательной балладе Финна — форму вариаций, в комической арии Фарлафа — форму рондо с настойчивым повторением главной темы, в большой арии-сцене Людмилы из IV действия — свободную рондообразную композицию, в которой большие сольные эпизоды чередуются с выступлениями хора, в ариях же чисто лирического плана применяет более сжатую трехчастную форму (каватина Гориславы, романс Ратмира).

Центр оперы — героическая ария Руслана. Завершая собой сложную композицию II действия, складывающуюся из отдельных, самостоятельных картин (пещера Финна, дремучий лес, поле битвы), она является в то же время выражением главной идеи всего произведения в целом. С большой глубиной композитор раскрывает здесь философскую и этическую сущность народной сказки. Смысл этих размышлений героя — призыв к действию, к борьбе с темными, злыми силами природы. И в светлой, восторженной коде арии Руслана это предвидение победы выражено с подлинно героической, «бетховенской» мощью.

В первой, минорной части арии композитор опирается на гениальный пушкинский текст. Медлительно восходящая тема вступления у струнных охватывает широкий регистр оркестра, порождая поэтическую картину пустынного, поросшего «травой забвенья» мертвого поля. В распевном речитативе Руслана, интонирующем все тот же «глинкинский гексахорд» (см. примеры 174в, г), в широкой кантилене *Largo* создается образ раздумья.

Переосмысление основной темы речитатива Руслана («О поле, поле») служит основой для построения второго раздела арии — воинственного *Allegro con spirito*: герой пробуждается к действию. В памяти оживают образы богатырской увертюры (см. примеры 174е и 173а). В коде слышатся отзвуки темы Черномора с ее угрожающей целотонностью. Могучие сдвиги красочных аккордов большегерцо-

---

<sup>41</sup> Асафьев Б. В. Избр. труды, т. 3. М., 1954, с. 255.

вого соотношения говорят о предстоящей борьбе с волшебными силами:

176

[Allegro con spirito]

Щет-но вол-шеб-ная си-ла ту-чи сдви-га-ет на нас,

The musical score for page 176 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The tempo is marked [Allegro con spirito]. The lyrics are: "Щет-но вол-шеб-ная си-ла ту-чи сдви-га-ет на нас,". The piano part features a rhythmic accompaniment with various dynamics including *f* and *sf*.

Лирическая сфера оперы находит тонкое воплощение в характеристике женских образов. В лице Людмилы и Гориславы Глинка создал типичные для него идеальные, возвышенные образы русских женщин. Источник этой характеристики — русская песня и лирический романс, вокальная лирика пушкинской эпохи.

Широкое развитие по сравнению с пушкинским текстом получил у Глинки образ главной героини — Людмилы. Композитор не лишает свою героиню кокетливой грации, какой наделен этот образ у самого поэта. В изысканной и блестящей каватине I действия тонко передан пушкинский образ юной княжны, по-детски беспечной и резвой.

Однако в дальнейшем развитии этого образа отчетливо проявляются драматические черты, сближающие Людмилу с Русланом. Большая ария-сцена в садах Черномора рисует Людмилу любящую и тоскующую, Людмилу — гордую дочь Светозара. И в драматически окрашенной начальной теме тоски («Вдали от милого, в неволе»), и в задушевном романсовом Adagio («Ах ты, доля, долюшка») выражен новый и более глубокий строй чувств. Решительные, властные интонации в заключительном разделе этой сцены прямо напоминают о мужественной героике арии Руслана:

177

Vivace

*f con forza*

Бе-зум-ный вол-шеб-ник! Я

The musical score for page 177 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two sharps (D major). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps. The tempo is marked Vivace. The lyrics are: "Бе-зум-ный вол-шеб-ник! Я". The piano part features a rhythmic accompaniment with various dynamics including *f*, *sf*, and *p*.

дочь Свето-за-ра, я Ки-е-ва гордость!

*sf p* *sf p* *sf p* *sf p*

Большое внимание композитор уделил также и другому, «дополняющему» женскому образу — Гориславе. Характер Гориславы, каким он сложился в опере Глинки, почти не имеет прообраза в пушкинской поэме: помимо намека на «деву молодую», любящую Ратмира, мы не найдем здесь сколько-нибудь законченной характеристики этого персонажа. Создавая с в о й образ верной и любящей подруги Ратмира, Глинка стремился передать близкую ему тему стремления к счастью. Так родилась в его воображении каватина Гориславы с ее лирически наполненной, широкой мелодией. В ней много общего с элегическими романсами Глинки, с лирикой «Вальса-фантазии». В музыке каватины сразу же ощущается та искренность и полнота чувства, которая сближает Глинку с Чайковским и делает его Гориславу предшественницей Татьяны, Лизы, Иоланты. Нельзя не отметить типичных для Глинки плавных и томных хроматических интонаций, из которых впоследствии выросли известные «секвенции Татьяны» в опере Чайковского:

178 [Allegro moderato]

*con passione*

У-же-ли мне во цве-те лет любви ска-зать:

„Прос-ти на- век! Прос-ти, прос-ти на- век!“

*p dolce*

В отдельных ариях «Руслана» Глинка прибегает к выразительным средствам национально-жанровой характеристики. Так, подлинная тема финской народной песни легла в основу драматически-повествовательной баллады Финна. На подлинных восточных темах арабо-иранского происхождения основана первая, медленная часть арии Ратмира, рисующей характер пылкого и томного восточного юноши. В жанровом богатстве и разнообразии контрастов кроется одна из главных особенностей «Руслана» как с к а з о ч н о й оперы, навеянной народной фантазией, способной увлечь слушателя в мир чудес.

Этот мир сказочной фантастики Глинка запечатлел в музыкальных образах, замечательных по свежести и новизне колорита. Впервые в музыке предстала подлинно народная русская сказка с ее волшебными образами зачарованного леса, причудливыми картинами Востока, с чудесными приключениями героев «в некотором царстве», в далеких краях.

В фантастических сценах «Руслана» Глинка находит типические приемы и средства выражения, надолго определившие характерный строй русских сказочных опер. Это касается в первую очередь смелого применения ладовых средств в темах Черномора. Своеобразная экспрессия целотонности и связанной с ней гармонии увеличенного трезвучия у Глинки впервые была возведена в законченную ладовую систему, символически обозначавшую «заколдованный круг» волшебной фантастики. Лишенная привычных для слуха ладовых тяготений, «холодная» целотонность возникла у него как контраст к эмоционально окрашенным, «человечным» мажорным и минорным ладам. На этой основе выросла впоследствии сказочная фантастика Римского-Корсакова, опирающаяся на глинкавские приемы, на ту же целотонную «гамму Черномора» и на другие звукоряды, выходящие за границы мажора и минора («гамма тон-полутон», увеличенный и дважды увеличенный лады).

Тонкое, органичное применение находят у Глинки и выразительные приемы уменьшенного лада. Острая гармония уменьшенного трезвучия характеризует в опере «страшную старушку» Наину:

179 [Allegro moderato]

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 179-182) shows a melody in the right hand with eighth notes and quarter notes, and a bass line with eighth notes and rests. The second system (measures 183-184) continues the melody and bass line, ending with a dynamic marking of *sf p*.

Особенно яркое применение эта гармония находит в антракте ко II действию — замечательной симфонической картине сказочного русского леса.

Развертывая в опере фантастические образы «темных сил», Глинка не лишает свою «злую фантастику» своеобразного оттенка юмора, столь характерного для русского сказочного фольклора. Острые staccato деревянных духовых в теме Наины, комически-грандиозные «трубные кличи» в марше Черномора, гротескные приемы инструментовки в восточных танцах — эти тонкие детали окрашивают фантастику Глинки в юмористические тона. Его злые волшебники одновременно чудовищны и комичны, они бессильны перед могуществом и доброй волей человека.

Такое же устойчивое значение в русской музыке приобрели восточные сцены «Руслана». Опираясь на текст поэмы Пушкина, Глинка в то же время значительно расширил в своей музыке сферу Востока. Из пушкинских «мотивов Востока» выросли целые картины восточной природы и быта. В умении связать эти образы с русским, славянским миром сказалась мудрость гениального композитора, его глубокое постижение исторически сложившихся связей между русским и восточным фольклором. Восточные образы, издавна присущие русской сказке, впервые ожили и расцвели в музыке Глинки и в свою очередь создали прочную основу для «русского Востока» в творчестве русских мастеров прошлого и современности, XIX и XX века.

Являясь, по существу, первым композитором, создавшим эту традицию в русской музыке, Глинка прислушивался к подлинным народным мелодиям. В каждой из восточных сцен «Руслана» он разрабатывает подлинную фольклорную тему песенного или танцевального жанра. Источники этих тем различны: композитор пользуется то арабскими, то иранскими, то кавказскими темами (ария Ратмира, «Персидский хор», танцы из IV действия), а в буйной лезгинке разрабатывает даже тему украинского происхождения, бытующую на Северном Кавказе (главная тема лезгинки изложена в ритме украинской пляски — казачка). Восток в «Руслане» не имеет точно «адреса», да этого и не требовал сюжет волшебной сказки.

Однако самые принципы использования восточных тем в «Руслане» подчинены единой и целостной образной концепции. Это, с одной стороны, лирические темы Востока, связанные с образами южной природы, чувственной, упоительной «южной неги», с другой — суровые и воинственные образы, полные огня и энергии, символ стихийного волевого начала. Такое понимание Востока, сложившееся у Глинки отчасти под влиянием русской романтической поэзии, отчасти по личным воспоминаниям юных лет<sup>42</sup>, впоследствии перешло к его наследникам и стало определяющим в творчестве Балакирева, Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Глазу-

<sup>42</sup> В 1823 году Глинка был на Кавказе, «видел пляску черкешенок, игры и скачку черкесов» (см.: Г л и н к а М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 224).



нова. От Глинки русские композиторы унаследовали и самые методы трактовки этого материала: внимание к тембру и колориту восточных народных инструментов, метод колористического варьирования народных тем. Особенно охотно обращались они к темам восточного народного танца, замечательного по своему ритмическому разнообразию и образному богатству. И у Глинки, и у его преемников восточный фольклор разрабатывается преимущественно в инструментально-симфоническом плане.

Важнейшим источником этой традиции «симфонизированного танца» послужила восточная сюита из IV действия «Руслана» (томный и медленный «Турецкий», скерцозный «Арабский танец», воинственная «Лезгинка»), в которой легко усмотреть прообраз «Половецких плясок» Бородина. Инструментально-симфоническое начало преобладает в восточных сценах «Руслана», и даже в хоровом номере — лирическом «Персидском хоре» — музыка поражает прежде всего тонким изяществом оркестровых приемов, богатством тембровых красок.

В «Руслане» Глинка достиг вершин оркестрового мастерства. Сказочный сюжет оперы предоставлял широкий простор для его фантазии колориста. На всем протяжении грандиозной партитуры «Руслана» взыскательный художник находит все новые краски, все новые тембровые комбинации. Достаточно указать на тембровые контрасты в знаменитом марше Черномора, некогда поразившие воображение Листа, или напомнить тонкую звукопись волшебных сцен IV действия, где нежные, хрустальные тембры колокольчиков, арфы и стеклянной гармоники рисуют царство Черномора с его прекрасными девами и невиданными цветами.

Важное экспрессивное значение в оркестре Глинки приобретают инструментальные соло как образное средство характеристики. Ответственную роль в восточных картинах выполняют характерные духовые инструменты «матового» тембра. Солирующий английский рожок в арии Ратмира, гобой в лезгинке передают колорит восточной народной музыки, воссоздают знойную атмосферу южной природы. Новые образные приемы находит композитор в ликующей, праздничной сцене славянского пира. В интродукции «Руслана» он смело вводит в оперный оркестр звонкий тембр «концертного» инструмента — фортепиано. Фортепиано в сочетании с арфой здесь имитирует «золотые струны» гуслей Баяна и придает всей сцене оттенок эпического величия (те же приемы характеристики певцов-гуслиаров унаследовал от Глинки Римский-Корсаков в операх «Снегурочка», «Млада», «Садко»).

Еще более расширена по сравнению с первой оперой Глинки самостоятельная роль оркестровых номеров. В увертюре, антрактах и танцах «Руслана» проявились лучшие качества оркестрового стиля Глинки, высокое мастерство симфонического развития. Как и в «Сусанине», композитор уделяет большое внимание балетным номерам. Две танцевальные сюиты из III и IV действий, совсем различные по стилю, прокладывают путь в будущее. Изящные танцы волшебных дев Наины, связанные с традицией романтического «белого балета»,

предвосхищают аналогичные лирические балетные сцены Чайковского, в то время как характерная сюита восточных танцев дает начало «русскому Востоку» в творчестве кучкистов, композиторов Новой русской школы.

В единую, законченную сюиту складываются антракты «Руслана», тесно связанные с образно-тематическим содержанием самой оперы. Вслед за таинственным, сказочным антрактом, предвещающим сцену Руслана и Финна, звучит романтически-красочный, «волшебный» антракт к III действию — прелюдия к чарующей картине южной природы. Героический антракт-марш к IV действию говорит о предстоящей победе Руслана над Черномором (на этой же теме построен финал IV действия). Элегическая, чисто славянская тема последнего антракта (хор «Не проснется птичка утром») вновь переносит слушателя в княжескую гридницу, в мир Киевской Руси.

Значение оперы «Руслан и Людмила» выходит далеко за пределы оперного жанра. Картины былинного эпоса, образы русской и восточной сказки, найденные здесь Глинкой, питали собою всю русскую классическую музыку — вплоть до эпических симфоний Бородина и Глазунова, до сказочных картин Лядова, до поздних опер Римского-Корсакова и русских балетов Стравинского. Верная историческая оценка «Руслана» выражена в словах В. В. Стасова, считавшего эту оперу «основанием самостоятельной русской школы». Величавая и спокойная, полная исполинской мощи, опера Глинки озарила весь будущий путь русской музыки и навсегда запечатлелась в нашем сознании как торжественный гимн свету, добру и красоте.

## Симфонические произведения

Симфонические произведения Глинки немногочисленны. Почти все они принадлежат к жанру одночастных увертюр или фантазий, сравнительно небольших по своим масштабам. Однако историческая роль этих произведений оказалась настолько значительной, что их можно в полной мере считать основой классического русского симфонизма. В «Камаринской», «Испанских увертюрах» и «Вальсе-фантазии» сложились оригинальные, существенно новые принципы симфонического развития, получившие продолжение в творчестве всех видных композиторов русской школы. По своему художественному значению они вполне достойны занять место рядом с монументальными симфониями русских композиторов-классиков.

Особенности симфонического метода Глинки заложены в общих принципах его эстетики. В оркестровых произведениях, как и в опере, он прежде всего народный художник. Его искусство отмечено ясностью, широкой доступностью и яркой национальной определенностью музыкального языка. К этой доступности композитор сознательно стремился, будучи уже зрелым мастером. «Мне кажется, что можно соединить требования искусства с требованиями века и, воспользовавшись усовершенствованием инструментов и исполнения, писать пьесы, равно докладные знатокам и простой пуб-

лике»<sup>43</sup>, — писал он в 1845 году Н. В. Кукольникову по поводу замысла «Испанских увертюров».

Основную линию симфонического творчества Глинки можно определить как линию жанрового симфонизма, в своих истоках тесно связанного с народной музыкой. Почти все оркестровые сочинения композитора, за редкими исключениями, возникли на основе подлинных народных песенных и танцевальных тем. Широкое отображение народной жизни, народного характера в них является главной задачей.

В творчестве Глинки сформировались характерные для русской школы принципы обобщенной программности. Он не стремился к детальному развитию в музыке конкретной литературной программы, последовательному, «сюжетному» развитию. Не прибегая к детальной программности, он избирает в каждом произведении свой «поэтический сюжет», навеянный впечатлениями окружающей жизни, образами реальной действительности. «...Для моей необузданной фантазии надобен текст или положительные данные»<sup>44</sup>, — писал он в цитированном выше письме к Кукольникову.

Эти «положительные данные» — реальные впечатления окружающего мира — находят тонкое отражение в симфонической музыке Глинки, в изысканных и свежих колористических приемах его оркестрового письма. Народное веселье в «Камаринской», блестящее празднество под ярким солнцем юга в «Арагонской хоте», пленительные картины южной природы в увертюре «Ночь в Мадриде» — вот темы и образы произведений Глинки. В русской классической музыке его увертюры стоят как бы на перепутье между программными жанрами и сочинениями чисто симфоническими: программой в них служит сама жизнь, воплощенная в реалистических образах народной песни и танца.

На различных этапах своего творческого пути композитор проявлял интерес к циклической симфонии, но это нашло отражение только в эскизах неоконченных сочинений. Продолжая традиции своих предшественников, русских симфонистов XVIII — начала XIX века, Глинка разрабатывает сжатую, лаконичную форму увертюры. И в каждом отдельном случае эта форма является неповторимо новой: она всецело определяется общей художественной концепцией. Достаточно указать на строение каждой из увертюр Глинки. Форма двойных вариаций в «Камаринской», сонатная структура в «Арагонской хоте», рондообразная композиция «Вальса-фантазии», концентрическая форма второй испанской увертюры «Ночь в Мадриде» — все эти композиционные особенности у Глинки отнюдь не были просто данью технической изобретательности: они были подсказаны самим характером материала. Композитор

---

<sup>43</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2 (А), с. 209.

<sup>44</sup> Там же, с. 210.

по-разному применяет в них средства инструментальной техники, оркестровых красок, колористического варьирования.

Работа над оркестровой партитурой привлекала Глинку с юных лет. Еще в 20-х годах он делает первые наброски симфонических произведений — *Andante cantabile* e *Rondo* для оркестра, увертюру соль минор и ре мажор, симфонии си-бемоль мажор, основанной на материале русских и украинских народных песен. Глинка, по его собственным словам, в этот период «много работал на русские темы»<sup>45</sup>.

К 1834 году относится создание одночастной Увертюры симфонии на русские темы<sup>46</sup>. Над этим произведением Глинка работал в пору большого творческого подъема, когда мысль о национальной опере у него «окончательно прояснилось» 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 лежат контрастные темы русского народного склада — песенная и плясовая. Широкому запеву протяжной песни (вступление) отвечает подвижная, грациозная тема плясовой — главная партия сонатного *allegro*:

180<sup>o</sup> *Andante*

The image shows a musical score for the first system of the 'Andante' movement, measures 180-189. It consists of two staves: a treble clef staff with a piano accompaniment and a bass clef staff with a melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. Dynamics include *mf*, *f*, and *p*. There are various musical notations such as slurs, accents, and phrasing slurs.

<sup>45</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 263.

<sup>46</sup> В рукописи партитуры это произведение озаглавлено: «Симфония на две русские темы»; в «Записках» Глинка называет ее «Увертюрой-симфонией на круговую (русскую) тему».

1806

Allegro

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 приведенные выше контрастные темы вступления и главной партии, осуществляя свой замысел образного единства. 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 его зрелых произведениях.

Симфония не была закончена автором и в течение целого столетия хранилась в рукописном архиве. Лишь в 1937 году она была завершена и отредактирована В. Я. Шебалиным, а затем прозвучала на концертной эстраде.

Дальнейшее развитие симфонизма Глинки протекало в музыкально-драматической сфере. «Иван Сусанин», музыка к трагедии «Князь Холмский», эпическая опера «Руслан и Людмила» — произведения, в которых творческий метод Глинки как симфониста находит полное, совершенное выражение. Вооруженный опытом двух грандиозных опер, он приходит к созданию своих лучших симфонических произведений, вобравших самые характерные, основные черты его оркестрового стиля.

Особое место среди них занимает симфоническая фантазия «Камаринская» (1848). «...Русская симфоническая школа... вся в „Камаринской“»<sup>47</sup>, — отметил в своем дневнике Чайковский. Действительно: небольшое произведение, написанное легко и непринужденно — картина из народной жизни, — приобрело в истории русского симфонизма основополагающее, рубежное значение. В замысле оркестровой фантазии композитор, казалось бы, подхватывает нить, протянутую от ранней инструментальной музыки XVIII века, от бытовых вариаций на народные темы, от народно-жанровых

<sup>47</sup> Чайковский П. И. Дневники, с. 215.

увертюру Пашкевича и Фомина. Но, как и в операх Глинки, самый подход к народному материалу здесь был существенно новым. Вместо бытовой сцены возникло гениальное «русское скерцо» — замечательное по своей яркости воплощение русского народного характера, народного юмора и лиризма. Как и в монументальных операх, в миниатюрной «Камаринской» Глинка постигает «образование народной души». Основываясь на популярных, бытующих темах, он придает им высокий поэтический смысл.

В «Камаринской» Глинка нашел свой, органичный метод развития русских народных тем, родившийся из глубин народной художественной практики, народного музыкального искусства. К этому стремились его предшественники; к этому в течение многих лет шел и сам композитор — автор Увертюры-симфонии. Но только в «Камаринской» он полностью преодолел те традиции бытового, домашнего музицирования, с которыми были связаны его первые симфонические опыты.

Драматургический замысел фантазии отличается подлинно глинкинским единством. «В то время случайно я нашел сближение между свадебною песнею „И з - за гор, гор вы со ки х, гор“, которую я слышал в деревне, и плясовую „Камаринскою“, всем известною»<sup>48</sup>, — писал Глинка в «Записках». Это «сближение» и подсказало композитору метод развития двух совершенно несхожих, контрастных, на первый взгляд, тем. Величавый напев свадебной песни оказывается внутренне близким веселому и задорному плясовому наигрышу «Камаринской». Общая нисходящая попевка — ход от субдоминанты к тонике лада — объединяет два образа, служит основой для их постепенного перерождения, сближения между собой:

181a [Moderato ma energico]



1816 [Allegro moderato]



Создавая в «Камаринской» единую целостную форму, Глинка не прибегает к традиционной классической сонатности. Общая композиция фантазии основана на вариационном развитии. При этом варьируется каждая из двух тем, выступающих поочередно. Общая форма фантазии складывается в виде двойных вариаций с оригинальным, незамкнутым тональным планом: фа мажор — ре мажор.

Такое свободное, нетрадиционное развитие музыкального материала говорит о совершенно новом подходе к инструментальной форме, несущей в себе черты импровизационности. Подчиняясь

<sup>48</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 333.

традициям народного стиля, Глинка дает все новые варианты тем, которые, по меткому выражению Асафьева, «изобилуют превращениями без конца и без края».

Две коренные особенности народного музыкального стиля нашли в «Камаринской» классически совершенное выражение: принцип народной подголосочной полифонии и принцип инструментальных вариаций с тонкой, изысканной орнаментикой. Оба принципа полностью отвечают жанровым признакам выбранных Глинкой тем: полифоническое развитие — в песне, вариационная орнаментика — в плясовом инструментальном наигрыше.

Естественно и гибко применены также и более традиционные приемы классической имитационной полифонии, вертикально-подвижного контрапункта (в первых вариациях на плясовую тему). Тонкое сочетание приемов русской народной и западноевропейской классической полифонии отнюдь не противоречит глубоко национальному стилю фантазии Глинки: этот синтетический метод композитор освоил еще значительно раньше, в интродукции «Ивана Сусанина», связав «фугу западную с условиями русской музыки».

Общее развитие тематизма характеризуется динамичностью, устремленностью. Доминирует активная, плясовая тема; плавное развертывание свадебной песни воспринимается как вступительный раздел. Он представляет собой группу полифонических вариаций: неторопливая, чинная тема «Свадебной» постепенно обогащается контрапунктирующими голосами, фактура уплотняется, от прозрачного запева оркестр переходит к звучности мощного хора. Вся эта группа вариаций подготавливает появление контрастного образа русской пляски.

Основной раздел — вариации на тему «Камаринской». Она весело и задорно звучит у скрипок — сначала в унисон, а затем в сопровождении подголоска (альт), образующего двойной контрапункт с главной темой. Музыка вызывает представление о веселой русской пляске с неожиданными «выходками», «коленцами» разных инструментов: слышатся веселое щебетание деревянных духовых, «балалаечный» наигрыш струнных, прихотливые разводы у кларнета.

В седьмой вариации, где в качестве нового «действующего лица» вступает гобой, плясовая тема внезапно приобретает черты свадебной:



Минорный вариант плясовой завершает это перерождение темы. В дальнейшем ее варьировании композитор применяет яркие дина-

мические и тембровые контрасты, на которых построен весь заключительный раздел фантазии, рисующий разгар народной пляски.

Особое значение приобретают в «Камаринской» эффекты юмористического плана. Смысл «русского скерцо» (именно так любил называть это произведение Глинка) отчетливо выражен в тончайших деталях оркестрового письма, в изысканных, остроумных ритмических комбинациях. Здесь — и резкие паузы, внезапно обрывающие развитие темы, и выразительные диссонантные органичные пункты в заключительном разделе (настойчивый, остигатный мотив у валторн, а затем у труб), и неожиданное piano одинокого голоса скрипки в полной теплой юморе изящной концовке «Камаринской».

Применяя в своей фантазии весьма ограниченный, малый состав оркестра (с одним тромбоном), Глинка достигает тонкого артистизма в передаче национального, самобытного колорита русской народной музыки. Разнообразное применение струнных — от плавной, песенной кантилены до энергичного «балалаечного» *pizzicato*, широкое использование деревянных духовых — целиком в традициях народного исполнительства (имитация затейливых наигрывшей свирели, рожка, жалейки), а главное — удивительная ясность и чистота оркестровки, мастерски оттеняющей тонкое плетение голосов, — таковы особенности оркестровой партитуры «Камаринской». Отсюда исходит дальнейшее развитие «русского жанра» в симфонической музыке классиков, начиная от первых увертюр Балакирева, созданных под непосредственным влиянием Глинки, и кончая изысканными народными миниатюрами Лядова, сумевшего почерпнуть у Глинки самое главное — поэзию народного юмора.

Иную традицию в русской музыке создали «Испанские увертюры» Глинки. Тематический материал блестящего, темпераментного испанского танца требовал совсем других красок и приемов развития. Это особый жанр блестящей оркестровой фантазии, каприччио или рапсодии, связанный с романтическим ощущением инонациональной южной культуры. Прямым продолжением этой линии явились такие сочинения, как «Увертюра на тему испанского марша» Балакирева, «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, как колоритные испанские танцы в балетах Чайковского и Глазунова.

Глинка работал над «Испанскими увертюрами» под непосредственным впечатлением всей обстановки южного испанского быта. Первая из них, «Арагонская хота», была написана вскоре после приезда в Испанию (летом и осенью 1845 года). Вторая, «Ночь в Мадриде», сочинена значительно позже (1848) на материале тех записей, которые были сделаны композитором во время испанской поездки.

Оба произведения, в особенности вторая увертюра, в дальнейшем подверглись переработке. Усовершенствовал инструментовку, Глинка значительно расширил и симфонизировал общую композицию «Арагонской хоты», а вместо первого варианта второй увертюры (первоначальное название — «Воспоминания о Кастилии») возник совсем новый, более стройный и цельный вариант под назва-



нием «Ночь в Мадриде» (1851). Во время окончательной доработки увертюры Глинка внимательно прислушивался к мнению Одоевского, по совету которого оба произведения получили название «Испанских увертюр».

Тема Испании, испанской природы, испанского фольклора приобретает особое значение в эпоху романтизма. Она получает широкое отражение в литературе, искусстве и театре 30—40-х годов. Однако у Глинки образ народной Испании не был простой данью этим увлечениям. Приподнятый романтический тон его музыки был порожден глубоким познанием реальной Испании, испанского фольклора. Народный танец Испании, знакомый зрителям того времени главным образом по балетным постановкам, вдруг ожил в музыке Глинки в своем первозданном облике. Русскому художнику оказалась доступной подлинная Испания — Испания Сервантеса, Веласкеса, Гойи. Этого можно было достигнуть только путем непосредственного сближения с иноземной культурой, путем «вживания» в ее быт, искусство и нравы.

В своих увертюрах Глинка стремился запечатлеть различные стороны народной жизни. Опираясь на бытовые жанры танца и песни, он по-разному использует их. Более пышная и блестящая «Хота» полна праздничных, ликующих настроений. Это большой симфонизированный танец, картина народного праздника. Менее эффектная, но глубоко самобытная вторая увертюра отличается тонкой разработкой деталей, богатством внутренних контрастов. Новым в ней является элемент пейзажности, тонкого описания природы: в этой музыке отражены одновременно «пейзаж и жанр», атмосфера южной ночи и южного быта.

Богатство колорита — отличительный признак обеих «Испанских увертюр». По сравнению с более скромной, камерной оркестровкой «Камаринской» или «Вальса-фантазии» композитор пользуется здесь красками мощного и блестящего «руслановского» оркестра. Широко представлена в «Арагонской хоте» медная группа (2 трубы, 4 валторны, 3 тромбона и туба); в этой же партитуре Глинка использует звенящий тембр арфы. Особая роль принадлежит ударным инструментам, выявляющим ритмическое начало. Литавры, кастаньеты, тарелки, большой барабан (во второй увертюре к этому составу добавлены еще малый барабан и треугольник) усиливают динамику танца, определяют характер движения. Ответственная роль принадлежит кастаньетам — национальному инструменту, без которого трудно представить себе характер и колорит испанского танца.

В «Блестящем каприччио на тему арагонской хоты» (первоначальное название увертюры) композитор обратился к самой популярной бытующей мелодии испанского народного танца (одновременно с Глинкой в том же 1845 году эту же тему использовал Лист в своей «Большой концертной фантазии», впоследствии переработанной им в «Испанскую рапсодию»). Глинка изучил хоту в народной традиции, в наигрышах испанских гитаристов. Он глубоко постиг самую манеру исполнения испанских танцев, которые в народной практике сопровождаются пением: каждый куплет,

как правило, исполняется с текстом и заканчивается инструментальным рефреном — наигрышем. Эта традиция нашла отражение в музыке Глинки.

Общая композиция «Арагонской хоты» отличается яркой контрастностью. В классически стройной форме этой увертюры Глинка сочетает принципы сонатности и вариационности, свободно пользуется и вариационным развитием, и методом мотивной разработки. Основной контраст создается между торжественным, строгим вступлением (*Grave*) и празднично-ликующими темами сонатного *allegro*. В трактовке сонатной формы проявились типичные особенности глинкинского динамичного симфонизма: непрерывность развития, преодоление внутренних граней формы (экспозиция перерастает в разработку, разработка — в репризу), напряженность «ступенчатой» разработки, яркая устремленность музыки к кульминации, сжатие тематического материала в динамической репризе.

После сурового вступительного *Grave* с мощными «призывами» фанфар легко и прозрачно звучат темы главной партии увертюры: мелодия арагонской хоты и плавный, полный сдержанной страсти напев у деревянных духовых — кларнета, фагота, гобоя. Строение главной партии — танцевальной и песенной — образует так называемую двойную трехчастную форму, основанную на принципе повторности двух чередующихся тем. Инструментовка блестяще передает колорит испанской народной музыки — слышны кастаньеты, первую тему исполняют солирующая скрипка и арфа на фоне *pizzicato* струнных:

183 Allegro

Побочная партия — вариант главной. Это изящный, скерцозный образ, основанный на той же симметричной ритмоформуле хоты (строение по четырехтактам, последовательность: тоника — доминанта, доминанта — тоника). В ее развитии господствуют полифонические приемы: сначала к теме присоединяется затейливый контрапункт — мотив, заимствованный из основной мелодии хоты; затем вступает новая, певучая и выразительная мелодия (вторая тема побочной партии):

Разработка подчинена единой линии нарастания. В ней динамично развита тематическая фигура стремительного «разбега», внезапно прерываемая грозным тремоло у литавр: тормозящие синкопы напоминают о фанфарной теме вступления. Последняя волна разработки приводит к восторженной, ликующей кульминации, отмеченной мощными аккордами всего оркестра (гармония альтерированной двойной доминанты). Этот предрепризный момент является переломным.

В репризе продолжается варьирование тем (более активное и сжатое), показанных в ослепительно ярком, сверкающем оркестровом наряде. Увертюра заканчивается блестящей кодой, где острые синкопированные фанфарные обороты напоминают о торжественных образах вступления.

Вторая испанская увертюра — «Воспоминания о летней ночи в Мадриде», или «Ночь в Мадриде» — возникла в результате долгой и углубленной работы над испанским фольклором. Из своей записной книжки Глинка отобрал наиболее характерные, почвенные испанские напевы, еще не разработанные в профессиональной музыке. Окончив «Хоту», он, по его словам, «...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 *seguidillas manchegas* (*aires de la Mancha*) [ламанчские сегидильи — ламанчские напевы] мне особенно понравились и впоследствии послужили мне для второй Испанской увертюры»<sup>49</sup>, — рассказывает композитор в «Записках».

В основе произведения лежат четыре испанские темы: хотя (самостоятельный вариант этого танца, не имеющий сходства с известной мелодией «Арагонской хоты»), мавританский напев и две ламанчские сегидильи. Развитие этих тем не подчиняется строгим принципам сонатности. Глинка свободно сопоставляет чудесные

<sup>49</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 323.

испанские мелодии, то грациозные, то сдержанно-суровые, то страстные, полные огня. И тем не менее последовательность танцев здесь обусловлена стройным, единым замыслом (именно этого единства Глинка и добивался, перерабатывая первый, более скитный вариант в законченную и цельную вторую испанскую увертюру). Открывая произведение небольшим «пейзажным» вступлением, композитор сопоставляет все темы по принципу контраста. За грациозной хотой следует колоритный мавританский напев («Punto moruno»), затем бурная, стремительная первая сегидилья и более напевная, плавная вторая. Во второй части увертюры все эти темы проходят в зеркальном отражении — в обратном порядке; особенно яркое воплощение получает здесь основная тема хоты. Изящная, лаконичная «концовка» (последние восемь тактов), напоминающая о темах вступления, заключает увертюру в строгие рамки. Так создается своеобразная концентрическая форма, подчиненная характерному глинкинскому принципу симметрии. Схематически структуру произведения можно обозначить формулой ABCDDCBA. Важное объединяющее значение в развитии тематического материала имеет инструментальный рефрен, сопровождающий обе сегидильи:

185 [Vivo]

Этот инструментальный наигрыш пронизывает всю музыку «Ночи в Мадриде», открывает увертюру, гибко интонируется в ее центральном, наиболее динамичном разделе.

Музыка увертюры характеризуется особой утонченностью и живописной образностью инструментовки. Подлинным шедевром глинкинской акварельно прозрачной звукописи является вступление к увертюре, рисующее ночной пейзаж. Композитор применяет самые тонкие, нежные нюансы оркестровой палитры: *divisi* струнных в высоком регистре, звенящие флажолеты скрипок и виолончелей, легкие, словно падающие капельки, пассажи *staccato* у деревянных духовых инструментов. Как сквозь дымку вырисовываются образы всех основных, танцевальных тем увертюры: здесь они только «предугадываются» слухом. Звучат отрывки хоты и сегидильи. Разреженная ткань оркестра создает впечатление воздуха. Нельзя не ощутить в этой оркестровой картине прямого предвидения будущих импрессионистских пейзажей конца XIX века.

Наряду с поэтической «Ночью в Мадриде» к числу самых изысканных и тонких произведений Глинки принадлежит «Вальс-фантазия», возникший на основе первоначального фортепианного варианта.

В творчестве Глинки «Вальс-фантазия» занимает особое место, как высшее выражение лирической линии его симфонизма. Постоянно работая над танцевальной музыкой более блестящего, импозантного стиля (полонезы с хором, «большие вальсы»), композитор поставил в «Вальсе-фантазии» другую задачу — воплощение задуманных интимно-лирических образов. Сочиненное первоначально для фортепиано (1839), это произведение в какой-то мере явилось «страницей из дневника» композитора<sup>50</sup>. Круг образов, затронутых в «Вальсе-фантазии», роднит это произведение с элегическими романсами Глинки, с его лирическими фортепианными пьесами («Разлука», «Воспоминание о мазурке»). Глинка подхватывает и развивает здесь ту общую тенденцию поэтизации бытового танца, которая ярко проявилась у его западных современников — Вебера («Приглашение к танцу»), Шуберта, Шопена. Да и самый ритм вальса, связанный с образами легкого, «воздушного» движения, с образами парения и полета, глубоко вошел в дух и строй романтической музыки XIX века. В «Вальсе-фантазии» Глинка дал свое, самостоятельное продолжение этой линии, создав вдохновенную лирическую поэму на основе бытового танца.

Подобно «Ночи в Мадриде», вальс Глинки откристаллизовался не сразу, а получил свое окончательное выражение лишь в результате упорной и длительной работы. Первый вариант этого сочинения был написан для фортепиано (1839). Затем композитор создал свою оркестровую редакцию вальса (1845), которая до нашего времени не дошла. К 1856 году относится окончательный оркестровый вариант, впервые исполненный весной этого же года в Петербурге.

Оркестровка «Вальса-фантазии» совсем не преследует целей внешней эффектности, парадного блеска. В одном из писем Глинка говорит о новизне своей инструментовки: «...никакого расчета на виртуозность (кою решительно не терплю), ни на огромность массы оркестра»<sup>51</sup>. Лирический замысел произведения находится в полной гармонии с изящной оркестровкой: Глинка ограничивается классическим малым составом оркестра, в котором, помимо струнных смычковых и деревянных духовых инструментов, участвует небольшая группа медных (2 трубы, 2 валторны, 1 тромбон). Но каждый из инструментов выполняет ответственную роль. Композитор широко пользуется оркестровыми соло, техникой подголосков в оркестре. Легкая прозрачная оркестровка вполне соответствует поэтически-возвышенному складу воздушных, «парящих» тем, овеянных мечтательной грустью.

Лирический характер вальса обусловлен песенностью тематизма. Развертываясь в танцевальном ритме, мелодика Глинки отличается в то же время плавной напевностью интонации. Своеобразный

<sup>50</sup> Вальс был негласно посвящен Екатерине Ермолаевне Керн — дочери воспетой Пушкиным А. П. Керн. Поэтическое увлечение этой юной девушкой было одним из самых глубоких жизненных впечатлений Глинки; оно отразилось в ряде произведений конца 30-х — начала 40-х годов.

<sup>51</sup> Г л и н к а М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2(Б), с. 116.

сплав песенности и танцевальности придает ей особый оттенок задушевности, интимности, теплоты. Носителем главного лирического образа является основная тема «Вальса-фантазии», отмеченная экспрессивной ниспадающей интонацией увеличенной кварты (*mi-diez — si*). Характерный прием опевания неустойчивых звуков (брошенный вводный тон к доминанте, остановка на II ступени лада) сближает эту тему с элегическими попевками каватины Гориславы (см. пример 178):

186 [Tempo di valse]

Основной образ чередуется с более светлыми, мажорными эпизодами. Господствуют темы парящего, полетного движения. В их свободном и гибком чередовании проявляется типичное для Глинки мелодическое богатство. Отметим изящный ре-мажорный эпизод с легким *spiccato* струнных или «взлетающую» соль-мажорную тему с капризными перекрестными ритмами — своеобразным эффектом метроритмического несовпадения в разных голосах:

187a [Tempo di valse]

1876 [Tempo di valse]



Изысканность ритмического рисунка придает особое очарование музыке «Вальса-фантазии». Глинка намеренно избегает здесь квадратности ритма, однообразной и симметричной структуры тем. На это указывает уже само строение главной темы, складывающейся из трехтактовых несимметричных мотивов. Изысканная «ритмическая игра» в партитуре Глинки хорошо отвечает общему замыслу произведения: недаром композитор определил его как «фантазию» или «скерцо».

Типична и общая структура «Вальса-фантазии», подчиненная принципам рондо. Периодическое возвращение главной темы, главной мысли создает особый психологический эффект. Основной образ тонко оттеняется контрастными, более светлыми эпизодами, которые, однако, не выпадают из общего плана мечтательно-лирических настроений. Искусство Глинки проявилось в умении создавать образное единство в рамках свободной рондообразной композиции. Этого он достигает путем заострения кульминаций, выделения главных, ведущих тем, путем синтеза образов в динамической репризе (приемы, знакомые нам по «Испанским увертюрам»). В общей рондообразной композиции пьесы есть также и признаки трехчастности — композитор отчетливо выделяет в центре произведения новый эпизод (до мажор — соль мажор):

188 [Tempo di valse]

Ярко звучит последнее проведение главной темы у всего оркестра fortissimo, имеющее значение общей, итоговой репризы.

Значение «Вальса-фантазии» в истории русского симфонизма оказалось более широким, чем это мог предвидеть сам композитор.

Полная искреннего вдохновения лирическая поэма Глинки указала русским композиторам особый путь симфонизации танца. Создав это произведение, Глинка в значительной мере предугадал будущие принципы развития лирических образов в творчестве Чайковского — композитора, у которого жанр вальса и самые приемы вальсового ритмического движения приобрели особый, неповторимый художественный смысл. Высокая поэтизация вальса в творчестве Чайковского и Глазунова, развитие вальса в классических балетных партитурах этих мастеров, сквозная линия «вальсовости» в симфониях Чайковского — все это было уже заложено в симфонических танцах Глинки. И если, по верному выражению Чайковского, «Камаринская» дала начало развитию русской симфонической классики, то не следует забывать, что аналогичную роль сыграли и другие зрелые симфонические произведения Глинки, породившие целую систему художественных образов в русской музыке.

Особый интерес представляет театральная музыка Глинки. В своем творчестве композитор не обошел этой значительной области раннего русского симфонизма. В 1836 году он пишет арию с хором к драме К. А. Бахтурина «Молдаванская цыганка, или Золото и кинжал», а в 1840 году создает музыку к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский». В статье «Малоизвестные произведения Глинки» (1857) Серов характеризует музыку «Князя Холмского» как одно «из капитальных творений гениального русского музыканта»<sup>52</sup> и сравнивает ее с «Эгмонтом» Бетховена. В то же время критик проникательно отмечает глубокое своеобразие музыки Глинки, которая по силе художественного обобщения стоит несравненно выше литературного оригинала.

Трагедия Кукольника не была благодарным материалом для композитора. Поставив в ней большую, значительную тему русской истории, автор не смог раскрыть подлинный смысл исторических событий. Борьба Русского государства с немецкими феодалами в XV веке, интриги ливонских рыцарей, честолюбивые планы Холмского — все эти сюжетные мотивы в пьесе Кукольника приобрели неестественную, мелодраматическую окраску<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 179.

<sup>53</sup> Краткое содержание трагедии: действие происходит в 1474 году во Пскове. Молодой воевода князь Холмский успешно ведет борьбу с наступлением ливонских войск. Предвидя свое поражение, рыцари Ливонского ордена пытаются склонить князя к измене. Послушным орудием в их руках является красавица Адельгайда, подосланная к Холмскому под видом пленницы. Очарованный красотой Адельгайды, князь быстро поддается ее коварным советам. Он мечтает стать властелином нового Поморского государства. Холмского поддерживает в его планах псковский колдун и астролог еврей Схария, подкупленный ливонскими рыцарями. Дочь Схарии Рахиль страстно любит князя и пытается помешать его союзу с Адельгайдой, но ее любовь бессильна перед чарами пленницы. По совету своей возлюбленной князь решается на открытый разрыв с Москвой. Собрав народ на вече, он открыто объявляет о своей измене. Но жители Пскова с негодованием отвергают притязания Холмского, войско отказывается следовать за ним. Адельгайда покидает Холмского; Рахиль кончает жизнь самоубийством. Интриги ливонских рыцарей раскрыты. Прибывшие во Псков московские бояре по приказу великого князя Ивана III лишают Холмского должности воеводы.



Однако Глинка в своей музыке не считал нужным детально отразить сюжетную линию пьесы. К трагедии Кукольника он подошел творчески, воплотив лишь ее основную коллизию и главные психологические моменты: трагическую судьбу честолюбивого Холмского и драму молодой еврейки Рахили, страстно и беззаветно любящей. Значительно ярче, рельефнее, чем в пьесе Кукольника, обрисованы у Глинки образы главных героев. Характеры Холмского, Рахили и Адельгайды обрели новую жизнь в музыке Глинки — то сурово-сосредоточенной, властной, то пленительно-нежной, то драматически-взволнованной.

Музыка к трагедии «Князь Холмский» состоит из увертюры, четырех антрактов и трех вокальных номеров (песня и ариозо Рахили, песня Ильиничны).

Особое значение имеют вокальные номера, послужившие материалом для увертюры и симфонических антрактов. В двух песнях Рахили («Еврейская песня» и «Сон Рахили») композитор дает развернутую характеристику молодой героини.

Суровым маршевым ритмом пронизана торжественная песня Рахили — воспоминание о прошлом ее народа:

189

*Allegro moderato* *Maestoso*

С гор-ных стран пал туман на до-ли-ны

и по-крыл ряд мо-гил Па-лес-ти-ны.

Иные черты характера молодой героини выражены в ее второй песне («Сон Рахили»), задуманной как свободный лирический монолог. Это возвышенный романтический образ, исполненный страстно, восторженного чувства. Гибкая, трепетная мелодия окрашена мерцающими красками мажоро-минорных гармоний. В общем драматургическом развитии всей композиции Глинки тема Рахили приобретает важное значение, являясь одним из главных образов увертюры:

190 [Agitato]

*con molto passione*

Я ви-де-ла е-го, же-ни-ха мо-е-го, в ти-хом ра-дост-ном сне,

где-то в рай-ской стра-не, где-то в рай-ской стра-не!

В чисто бытовом плане задумана песня Ильиничны — бойкой, разбитной женщины, хозяйки постоянного двора. Включение шуточной плясовой песни («Ходит ветер у ворот») в патетическую, возвышенную трагедию вносит в музыку момент яркого, оттеняющего «шекспировского» контраста.

Все эти темы получают обобщенное выражение в увертюре. Динамичностью, устремленностью, силой образных контрастов она предвосхищает увертюру «Руслана»: это пролог, открывающий драму. Суровая, воинственная тема вступления рисует образ Холмского:

191 *Maestoso e moderato assai*

*ff p staccato* *f risoluto sf*



С ней контрастирует трепетная, взволнованная тема Рахили (главная партия сонатного *allegro*). Скерцозная тема побочной партии в характерном плясовом ритме (песня Ильиничны) вносит в увертюру черты русского народного колорита. Такая многоплановость образного строя, на первый взгляд, противоречит цельности и единству композиции. Но Глинка подчиняет всю музыку единому драматургическому замыслу, постепенно сближая эти контрастные образы. В динамической репризе композитор дает полифоническое сочетание главных контрастных тем (вступления, главной и побочной партий). Они здесь не только объединяются, но и вступают в борьбу, образуя сложную контрапунктическую ткань (доминирует страстная, взволнованная тема Рахили). Развязка драмы наступает в коде. Просветленная, постепенно замирающая музыка символизирует трагическое примирение с неизбежным.

Антракты «Князя Холмского» задуманы как симфонические прелюдии к различным действиям драмы: каждый из них дает законченную характеристику того или иного действующего лица или определенной сценической ситуации и вводит слушателя в круг предстоящих событий. Небольшой антракт к II действию, построенный на теме архаически-суровой «Еврейской песни» Рахили, дополняет характеристику молодой героини. Своеобразный замысел драматического диалога осуществлен в антракте к III действию: за ним следует «сцена обольщения» — свидание Холмского с Адельгайдой. Пленительная вальсообразная мелодия струнных инструментов (образ любви) внезапно прерывается контрастной суровой темой. Грозные возгласы тромбона напоминают о долге и воинской славе героя. Характерные приемы оркестрового диалога сближают этот антракт с принципами драматического симфонизма Чайковского.

В духе сурового, воинственного марша написан следующий антракт — вступление к народной сцене веча. Мощный призыв оркестра, энергичные квартовые возгласы у литавр (удар вечаевого колокола), подобно лейтмотиву судьбы, пронизывают всю музыку антракта. В общей концепции всей музыки к драме этот симфонический эпизод выделяется как образ массового народного шествия.

Антракт к последнему, V действию (в трагедии Кукольника оно носит название «Опала») предвещает развязку драмы. Бурная и динамичная музыка рисует отчаяние Холмского, крушение его честолюбивых мечтаний. Эти романтически-взволнованные образы перекликаются с тематизмом увертюры. В драматической теме Холмского из последнего антракта вновь возвращаются те же активные ритмы, те же патетические «рыцарственные» интонации.

Отличительной чертой всей музыки к «Князю Холмскому» является стройность, законченность общей композиции. Путем тональных и тематических связей композитор последовательно объединяет все номера, создает свою «инструментальную драму» (определение Балакирева), пронизанную общей линией развития. При этом она подлинно театральна. Подобно «Руслану», музыка «Князя Холмского» отличается яркой живописностью, романтической красочностью, картинностью изображения. В ней живо ощущается и романтический пафос, и возвышенная «рыцарственная» героика, и яркий колорит национальных образов — восточных и русских.

В обширном, многообразном творчестве Глинки музыка «Князя Холмского» открывает еще одну жанровую сферу — линию драматического симфонизма. Именно в ней заложены истоки того направления, которое позже развилось в «Короле Лире» Балакирева, «Манфреде» и «Гамлете» Чайковского и других программных сочинениях русских композиторов-классиков.

### Романсы и песни

Вокальная камерная музыка всегда привлекала Глинку. К романсовой лирике он обращался в течение всей своей творческой жизни, начиная от первых юношеских опытов 20-х годов и до последнего романса, сочиненного в 1856 году, незадолго до смерти. Над каждым романсом Глинка работал вдумчиво и любовно, предъявляя высокие требования к камерному жанру.

Романсы Глинки в основном лирические произведения. «Каждое его произведение из числа вокальных есть страница или строчка из его жизни, частица его восторгов, радостей или печалей»<sup>54</sup>, — писал о них В. В. Стасов.

И в то же время в свои романсы, всегда согреты искренним лирическим настроением, Глинка сумел вложить широкое объективное содержание. Не только внутренние душевные переживания человека, но и образы внешнего мира, картины природы, жанрово-бытовые моменты находят яркое отражение в вокальной лирике Глинки. По широте и объективности содержания его романсы можно сравнить с лирическими стихотворениями Пушкина, такими же стройными, гармоничными, овеянными подлинной красотой человеческих чувств. Недаром именно в музыке Глинки поэзия Пушкина впервые получила равноценное выражение!

По-новому глубоко подходит композитор к традиционным жанрам русского романса. Его вокальное творчество явилось вершиной и завершением длительного периода развития камерной вокальной культуры, зародившейся еще в XVIII веке. В романсовом наследии Глинки можно отчетливо проследить и характерные черты задушевных «российских песен», и образы ранней романтической поэзии, и черты так называемой «анакреонтической» лирики, типичной для эпохи классицизма. Многие из этих жанровых разновидностей пере-

<sup>54</sup> Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 1. М., 1974, с. 196—197.

кликаются с творчеством его современников — Алябьева, Верстовского, Есаулова, Яковлева, Титовых. Начав свой творческий путь в период 20-х годов, молодой композитор опирается на самые популярные для того времени жанры сентиментально-лирического романса, элегии, «русской песни», баллады. Но все эти жанры у Глинки подняты на новый художественный уровень. В каждый романс он вносит свое, индивидуальное содержание и в каждом создает свой, неповторимый, законченный образ.

Богатство содержания в романсах Глинки сочетается с высоким совершенством художественной формы. Присущий его лирике благородный артистизм неизменно проявляется во всех его тонко отшлифованных, изящных романсах. Вокальная мелодия отличается редкой пластичностью и завершенностью. В композиционном строении романсов Глинка, как правило, избегает свободного, «сквозного» развития и стремится к ясным, закругленным формам. Наряду с куплетной структурой (чаще всего применяемой им в раннем периоде) он широко использует симметричную трехчастную или трех-пятичастную форму с контрастным средним эпизодом (таковы многие романсы зрелых лет). Большую роль в общей композиции романса выполняют сольные эпизоды фортепиано, вступления и заключения, содержащие в себе сжатый, обобщенный образ романса: они придают всему произведению особую законченность и стройность формы.

В романсах Глинка не стремится к усложнению фактуры, к широкой «концертности», внешней виртуозности и не выходит за рамки камерного стиля. Однако при кажущейся простоте средств они требуют от исполнителя высокого мастерства; в них широко использованы самые разнообразные приемы вокальной выразительности: широкая кантилена и выразительная декламация, тончайшие нюансы в градации звука и тембровые контрасты.

В совершенстве владея техникой вокального исполнения, Глинка, сам выдающийся певец и педагог-вокалист, в своих романсах создал произведения подлинно вокальные, в которых ведущая роль всегда принадлежит певцу и основное содержание выражено прежде всего в обобщающем, ярком мелодическом образе. Композитор требовал от певца творческого отношения к исполнению, говоря: «...В музыке, особенно вокальной, ресурсы выразительности бесконечны. Одно и то же слово можно произнести на тысячу ладов, не переменяя даже интонации, ноты в голосе, а переменяя только акцент, придавая устам то улыбку, то серьезное строгое выражение»<sup>55</sup>.

Почти все романсы Глинки написаны на тексты русских поэтов-современников. Они создавались в пору высокого расцвета русской лирической поэзии; композитор чутко отзывался в них на современные ему литературно-художественные течения. Эта глубокая, неразрывная связь русской музыки с поэзией современности в дальнейшем определяет весь путь развития русского классического романса.

---

<sup>55</sup> См.: Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 136.

Из общего числа семидесяти с лишним романсов, написанных Глинкой за всю его жизнь, значительное количество (более двадцати) приходится на ранний период. Напомним, что 20-е годы принесли с собой волну увлечения романсовой лирикой и молодой композитор отдал щедрую дань этому жанру.

В творчестве молодого Глинки особенно широко представлены самые распространённые бытовые жанры вокальной лирики того времени — сентиментально-лирический романс и «русская песня».

Ранние романсы Глинки пронизаны настроениями русской элегической поэзии 20-х годов. Лирика раздумья и созерцания, вылившаяся в прекрасных элегиях поэтов-современников Глинки — Жуковского, Баратынского, Батюшкова, была глубоко созвучна творческим стремлениям молодого музыканта. «Сентиментальная поэзия Жуковского, — рассказывает Глинка в „Записках“, — мне чрезвычайно нравилась и трогала меня до слез... Кажется, что два тоскливых моих романса: „Светит месяц на кладбище“ и „Бедный певец“ (слова Жуковского) были написаны в это время (весною 1826 года)»<sup>56</sup>.

К числу лучших сентиментально-лирических романсов молодого Глинки принадлежит знаменитая элегия «Не искушай» на текст Е. А. Баратынского (1825) — классически совершенный образец этого жанра в русской музыке начала XIX века. Плавность и закругленность мелодических линий (начиная от первой же типично русской восходящей секстовой попевки), скользящие хроматизмы, обилие задержаний, мягкие «женские окончания» фраз и даже гармоничный план с характерной для бытового романса модуляцией из минора в параллельный мажор — все это заставляет вспомнить о сентиментально-лирических романсах современников Глинки.

Но у Глинки все по-новому освещено, согрето новым чувством. Настроение «немой тоски», томления и скрытой надежды, выраженное в стихотворении Баратынского, у композитора передано с редким совершенством. Классически стройная мелодия романса гармонично сливается с текстом; в ней есть та благородная простота, которая со всей отчетливостью выдает творческий почерк Глинки. Впечатление стройности и чистоты стиля создается уже в выразительном вступлении фортепиано. Небольшая прелюдия к романсу с ее ниспадающими секвенциями сразу же вводит слушателя в поэтический строй стихотворения Баратынского. Эта скорбная интонация вздоха далее получает широкое развитие в вокальной партии.

Наряду с задушевной, мечтательной лирикой в творчестве молодого Глинки можно отметить романсы более напряженного драматического тона. В романсах «Бедный певец» и «Разочарование» проявляются характерные черты патетического романса-монолога. Острые динамические контрасты, декламационные приемы в вокальной

<sup>56</sup> Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 231.

партии, ярко акцентированные интонации жалобы, возгласа, вздоха в этих романсах Глинки выдают стремление композитора к повышенной эмоциональности и сильной драматической экспрессии. В особенности примечателен в этом отношении романс «Бедный певец», навеянный сентиментально-патетической поэзией Жуковского, так полюбившейся молодому композитору.

И в то же время ранним романсам Глинки не чужды и противоположные — светлые, ясные, даже эпикурейские настроения, отчасти близкие к образам юношеских, лицейских стихотворений Пушкина. В изящных романсах «Я люблю, ты мне твердила», «Скажи, зачем», «Один лишь миг» с большой непосредственностью выражено светлое чувство любви и упоения радостью жизни.

Охотно обращался Глинка в юные годы и к популярному жанру лирической «русской песни». Большинство «русских песен» Глинки написано на тексты А. А. Дельвига — тонкого знатока и любителя народной поэзии. Песни эти, исполнявшиеся на вечерах у Дельвига, имели большой успех в кругу литературной, художественной интеллигенции того времени. Они отражали растущий интерес к народному и национальному, к поэзии народного быта. В этом жанре молодой композитор разрабатывает по преимуществу лирические сюжеты. «Русские песни» Глинки проникнуты задушевными, мечтательными настроениями, что сближает их с общей элегической атмосферой городского бытового романа 20-х годов. Но стиль бытовой лирики выдержан у Глинки с большим художественным тактом и чувством меры. Строгая простота и сдержанность выражения, отсутствие излишней «надрывности», ясность и стройность мелодической линии — общие черты «русских песен» Глинки. Композитор здесь не выходит за рамки обычных приемов и средств бытового романса. Так, в песне «Ах ты, душечка, красна девица» фортепианное сопровождение сводится всего лишь к нескольким сдержанным аккордам, а в песне «Ах ты, ночь ли, ноченька» Глинка ограничивается простым аккомпанементом гитарного типа. Но именно эта простота фактуры в «русских песнях» Глинки еще более выявляет их песенную природу.

Немалую роль эти первые опыты, несомненно, сыграли в формировании оперного стиля Глинки. В них композитор делает важный шаг на пути к овладению национальным стилем, приемами народно-песенной выразительности. В трогательных песнях «Горько, горько мне, красной девице», «Ах ты, душечка, красна девица» складываются характерно русские лирические интонации, получившие позже широкое развитие в партии Антонида, а в песне «Не осенний частый дождичек» (слова Дельвига, 1829) композитор прямо предвосхищает тему романса «Не о том скорблю, подруженьки». Простые русские песни, зародившиеся в литературно-художественной атмосфере эпохи декабризма, явились важным подготовительным этапом к созданию «отечественной героико-трагической оперы» Глинки.

В эти же годы впервые проявляется интерес композитора к поэзии Востока, Кавказа: к 1828 году относится первый «восточный»

романс Глинки «Не пой, красавица, при мне», к пушкинскому тексту которого не раз обращались впоследствии русские композиторы (в том числе Балакирев, Римский-Корсаков, Рахманинов).

Романс Глинки — один из первых опытов воплощения темы Востока в русской музыке. Простая и ясная тема народной песни обработана композитором с тонким артистизмом. Он не лишает мелодию ее первозданной простоты. Спокойно и плавно разворачивается народный напев, слегка окрашенный тонкой гармонизацией — хроматическими подголосками в среднем голосе:

192

*Andantino*

Не пой, кра-са-ви-ца, при мне ты

пе-сен Гру-зи-и пе-чаль-ной:

Новый этап вокального творчества намечается в романсах Глинки начала 30-х годов. В них отражены впечатления композитора от природы и быта Италии, ее певческой культуры.

В романсах «Венецианская ночь», «Победитель», «Желание» разлито романтическое ощущение прекрасного — молодости, счастья и красоты жизни. После сентиментальных элегий и задумчивых «русских песен» юных лет они привлекают полнотой жизнеощущения, сочностью и яркостью колорита. Совсем по-новому звучит героический «рыцарский» романс «Победитель», пронизанный активными, энергичными ритмами, насыщенный звонкой колоратурой, воспевающий торжество победы и радость любви.

К числу самых поэтичных и светлых романсов Глинки нужно отнести прелестную баркаролу «Венецианская ночь» на слова И. И. Козлова. Созданный под впечатлением итальянских народных песен, романс этот образно передает впечатления русского худож-



ника от южной природы, ласкового моря и «сладостных напевов» Италии. Ритм баркаролы здесь служит основным средством для воссоздания музыкального пейзажа. Мерное ритмическое покачивание, «всплески волн» в аккомпанементе и легкая, словно воздушная, мелодическая линия выразительно оттеняют поэтическое ощущение природы. Музыка романса полна светлого, безмятежного чувства; она пленяет классической ясностью, стройностью и целомудренной простотой. Стиль Глинки — зрелого художника — здесь уже вполне сформировался.

Годы творческого расцвета Глинки — от «Ивана Сусанина» до «Руслана и Людмилы» (1836—1842) оказались наиболее плодотворными и в его камерно-вокальном творчестве. В это время он создает лучшие свои романсы и достигает классического совершенства в трактовке самых разнообразных жанров и форм вокальной лирики.

Романсы Глинки зрелого периода охватывают широкий круг поэтических тем, сюжетов и настроений — от мрачно-фантастической баллады «Ночной смотр» до простодушной «Колыбельной песни», от героического «Рыцарского романса» и до глубокого драматизма элегии «Сомнение».

Главная, определяющая роль в романсах этого периода принадлежит поэзии Пушкина. Конец 30-х и начало 40-х годов — это поистине «пушкинская», классическая эпоха в жизни Глинки, время, когда эстетика и мировоззрение поэта оказывают решающее влияние на творчество создателя «Руслана». Работая над лирическими стихотворениями Пушкина, Глинка достиг той гармонии «чувства и мысли», формы и содержания, той жизнерадостной полноты мироощущения, которая сделала его романсы равноценным отображением пушкинской лирики. Романсы «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир», «Где наша роза», «В крови горит огонь желанья», «Я помню чудное мгновенье» и созданные позднее «Заздравный кубок», «Мери», «Адель» — классические примеры музыкального прочтения стихотворений поэта. Их интонационный строй полностью отвечает поэтическим образам пушкинского текста. Единое, жизнеутверждающее мировоззрение, чувство красоты и радости жизни связало в них поэта и композитора.

Центральное место в этой «пушкинской группе» занимает романс «Я помню чудное мгновенье» (1840). Стихотворение Пушкина, впервые опубликованное в 1827 году, сразу же привлекло внимание русских музыкантов; прекрасный романс на этот текст написал А. А. Алябьев (1832). Но только Глинке удалось впервые передать всю силу вдохновенного чувства поэта, всю стройность и гармоничность пушкинских стихов.

Художественное совершенство романса Глинки — в полном слиянии музыки и текста, средств музыкальной и поэтической выразительности. Замысел пушкинского стихотворения тонко передан в композиционном строении романса. Три основных раздела произведения (романс написан в трехчастной форме) отображают важнейшие смысловые моменты развития лирического сюжета — встречу, разлуку и новую встречу.

Ясная, стройная и по своим очертаниям основная тема романса противопоставлена сурово-сосредоточенному среднему эпизоду, образ любви — образу одиночества, забвения, разлуки. Вокальная мелодия, вначале плавная, кантиленная (ее начальное тематическое зерно служит основой всего дальнейшего развития) в центральном разделе сменяется драматическим монологом. Декламационную мелодию поддерживает тяжелая поступь мерных, скандирующих аккордов («Шли годы. Бурь порыв мятежный»). Но тем ярче, светлее звучит в репризе романса тема пробуждающейся любви («Душе настало пробужденье»). Реприза музыкальная у Глинки строго соответствует поэтической репризе: возвращение к исходному образу дано в самом тексте стихотворения. Восторженная тема любви достигает высокой кульминации в коде романса; здесь она звучит страстно и возбужденно на фоне оживленного ритмического движения в аккомпанементе («И сердце бьется в упоенье»).

В миниатюрном романсе «Где наша роза» (1837) на первый план выступает другая существенная особенность творческого метода Глинки — его тонкий «поэтический слух», внимание к метрике и ритмике стиха. «Внутренняя музыка» этого изящного стихотворения Пушкина основана на чередовании четырех- и пятисложных стихов, Глинка передает музыкальность пушкинского стиха при помощи гибкого пятидольного метра и равномерного, плавного ритма.

Гибкость, уравновешенность мелодического рисунка (гармоничное соответствие двух мелодических линий — нисходящей и восходящей) придает мелодии глинкинского романса подлинно классическую «античную» стройность:

193 [Con moto]

*semplice e parlando*

Где на-ша ро-за, друзь-я мо-и? У-вя-ла ро-за,  
ди-тя за-ри. Не го-во-ри: вот жиз-ни ра-дость!



Своеобразную трактовку получил у Глинки традиционный жанр «испанской серенады». В романсах «Ночной зефир» и «Я здесь, Инезилья» Глинка заметно отступает от более трафаретного «темпераментного» испанского романса в ритме болеро (именно в таком стиле написан романс «Ночной зефир» у Верстовского) и создает более тонкую интерпретацию этого жанра, отталкиваясь от пушкинского текста.

В романсе «Я здесь, Инезилья» (1834) традиционная любовная серенада превращается в страстное признание-монолог, сцену любви и ревности. Энергически-стремительная, резко акцентированная мелодия, пересеченная синкопами, приобретает оттенок драматической декламации, выразительно воплощая пушкинский образ решимости и отваги.

Утонченной живописностью и поэтическим ощущением природы наполнена музыка романса «Ночной зефир» (1838), во многом превосходящая образную звукопись «Ночи в Мадриде». Вся композиция романса (трех-пятичастная форма) основана на контрасте двух образов. Начальная тема южной ночи служит пейзажным фоном, на котором разворачивается любовная сцена. Звучит серенада — уже не страстная, патетическая, а светлая и нежная, полная изысканной грации. Контраст «пейзажа» и «серенады» оттенен средствами колористической выразительности, ярким терцовым сопоставлением тональностей, различием регистров и фактурного изложения (мягкий фа мажор, глухой рокот волн в первой части романса и светлый ля мажор, гитарный аккомпанемент в любовной серенаде). Текст стихотворения Пушкина, сам по себе музыкальный, у Глинки приобретает еще большую поэтичность и свежесть романтического испанского колорита.

Наряду с пушкинскими романсами в вокальном творчестве Глинки выделяются два произведения, в которых традиционные жанры бытовой лирики были столь же проникновенно и вдумчиво переосмыслены композитором. Это — элегия «Сомнение» и баллада «Ночной смотр».

В романсе «Сомнение» (1838) Глинка достигает вершин русской элегической лирики — лирики размышления. По сравнению с ранней элегией «Не искушай» этот романс привлекает силой и полнотой драматической экспрессии. Образы мягкой, по-юношески мечтательной лирики сменились романтической «поэзией скорби». Медлительно разворачивающаяся мелодия, вначале сдержанная

и скорбная, постепенно расширяет свой диапазон и обнаруживает скрытую в ней эмоциональную насыщенность и полноту чувства. Особое значение в развитии этой темы приобретают острые ладовые тяготения, экспрессивные интервалы уменьшенной терции и увеличенной секунды:

194 [Andante mosso]

На - прас - но на - деж - да мне сча - сье га - да - ет, - не  
ве - рю, ве - рю о - бе - там ко - вар - ным,

Эти выразительные интонации жалобы, вопроса, «сомнения» гибко вплетаются в вокальную кантилену. Широкая распевность сочетается с выразительной декламацией; плавный арфообразный аккомпанемент еще ярче оттеняет эмоциональную насыщенность вокальной мелодии, полной страстных и горестных признаний.

В балладе «Ночной смотр» на слова В. А. Жуковского (1836) Глинка оставляет далеко позади жанр эффектной, театрализованной романтической баллады и создает произведение классической стройности, цельности, впечатляющей силы. Он избегает типичной для балладного жанра свободной «сквозной» композиции с контрастным чередованием различных эпизодов и не отображает отдельных деталей текста, а, напротив, стремится к единству и монолитности всей композиции. Основной образ-рефрен, пронизывающий музыку Глинки («В двенадцать часов по ночам»), определяет, в сущности, весь характер баллады, интонационно очень цельной, написанной в вариационно-куплетной форме:

195 [Tempo di marcia]

В две - над - цать ча - сов по но - чам из



Мрачно-фантастический сюжет баллады трактован в плане суровой, воинственной героики. Отчетливый, остигатный ритм марша объединяет всю музыкальную ткань. Фортепианная партия, образно рисующая воинственные сигналы трубы и барабанный бой, выразительность гармонического языка с преобладанием мрачных аккордов увеличенного трезвучия, остигатный образ «ночного шествия». Вокальная партия лишена обычной для Глинки широкой напевности: она разворачивается на разговорных, речевых интонациях, в узком диапазоне. Голос здесь не поет, а повествует о трагических событиях со всей выразительностью человеческой речи.

Создав в этой балладе единственный в своем роде образец чисто речитативного, декламационного стиля, Глинка открыл новый путь развития русского романса. Его пример, несомненно, оказал сильное влияние на композиторов более молодого поколения и подсказал Даргомыжскому новые принципы трактовки выразительной, речевой вокальной мелодии. Следы этих влияний можно легко обнаружить в таких произведениях Даргомыжского, как баллада «Паладин» (тоже на текст В. А. Жуковского) или драматическая песня «Старый капрал».

К периоду создания «Руслана» относится единственный вокальный цикл Глинки — двенадцать романсов на слова Н. В. Кукольника, объединенных под общим названием «Прощание с Петербургом» (1840). Поводом к их созданию послужили события личной жизни композитора: в 1840 году Глинка хотел надолго уехать из Петербурга, вырваться из ненавистной обстановки мелочной травли, которая окружала его в тяжелые годы семейного разрыва и жизненных невзгод. Это намерение не осуществилось. Но цикл сохранил свое название. Сохранилась и последняя, завершающая цикл застольная песня «Прощайте, добрые друзья», которую Глинка, по его собственным словам, «с необыкновенным одушевлением» исполнил на дружеской вечеринке накануне предполагаемого отъезда<sup>57</sup>.

Цикл не имеет единой сюжетной линии развития. И тем не менее его нельзя рассматривать просто как сборник романсов. Исследова-

<sup>57</sup> См.: Глинка М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 299.

тель русской вокальной лирики В. А. Васина-Гроссман справедливо усматривает в этом произведении своеобразный внутренний «поэтический сюжет», объединяющий все двенадцать романсов одним настроением, одной темой — романтической темой странствований. Музыка цикла представляет собой своеобразную вокальную сюиту, характерную этой теме. Композитор развертывает ряд контрастных характеристических картин. Причудливо переплетаются в них русские, восточные, испанские, итальянские мотивы, затрагиваются самые разнообразные жанры — песня, баллада, драматический монолог.

Отличительный признак всего цикла — яркая характерность и жанровая конкретность музыкального образа. Среди романсов цикла мы находим и лирическую картинку русской весенней природы («Жаворонок»), и трогательную «Колыбельную песню», и страстную, патетическую баркаролу, и суровую «Еврейскую песню» из «Князя Холмского», и жанровую «Попутную песню», сочетающую в себе черты живописной изобразительности с теплым и задушевым лиризмом. Прекрасен героический «Рыцарский романс», полный силы и мужества, богатырских «руслановских» настроений; активный маршевый ритм этого романса сближает его с героическим антрактом к IV действию «Руслана и Людмилы».

В каждом отдельном романсе композитор находит свой тип структуры (куплетная форма, трехчастная или трех-пятичастная композиция, свободное, сквозное развитие в балладном романсе «Стой, мой верный, бурный конь»). Разнообразны и приемы вокальной выразительности — от быстрой скороговорки в «Попутной песне» до широкой кантилены в романсах «Не требуй песен от певца», «Уснули голубы».

Последний из названных романсов — один из лучших в гликинском цикле. Гибкость и плавность мелодической линии, выразительность ритмического рисунка, живописность насыщенной фортепианной фактуры, образно рисующей мерное движение волн, — все придает этой баркароле Глинки теплый, страстный, «южный» колорит. Экспрессия вокальной партии усилена длительными распевами, вокализмами, естественно вплетающимися в развитие мелодии. С большим артистизмом и чуткостью Глинка переосмысливает стиль итальянского *bel canto*:

186а [Con moto]

*commodo e dolce*

У - сну - ли го - лу - бы - е

*sempre p*

се-год- ня, как вче-ра.

1966

На- дол- го ль-до ут- ра.

Богатство художественных, образных средств в цикле «Прощание с Петербургом» красноречиво свидетельствует о полной зрелости вокального камерного стиля композитора. Если в раннем периоде формируются отдельные типы и жанры романсов (сентиментально-лирический романс, «русская песня»), то в романсах позднейших лет каждое произведение отмечено своими, индивидуальными чертами.

Богата и многообразна у Глинки вокальная лирика позднего периода (1842—1857), хотя общее количество романсов в это время невелико. В ней намечаются две тенденции: с одной стороны — светлая, жизнерадостная лирика, выражающая «радость бытия», питавшаяся истоками пушкинской поэзии, с другой — черты глубокого драматизма, лирика скорбного раздумья, более близкая и созвучная поэзии Лермонтова.

Яркое воплощение в поздних романсах Глинки находят жизнерадостные, эпикурейские настроения пушкинских стихотворений. Такова буйная вакхическая застольная песня «Заздравный кубок», воспевающая радость жизни и творчества, всемогущую силу искусства. Такова и другая застольная — «Пью за здоровье Мери», полная мужественного пафоса.

Особое значение приобретает у Глинки характерный жанр «романса-портрета», в котором господствуют светлые, грациозные образы юности и красоты. В этих изящных миниатюрах композитор основывается, как правило, на интонациях и ритмах бытового танца; пленительный образ юной красавицы выступает на соответствующем красочном фоне, в атмосфере праздничного, бального блеска. С большим изяществом использован ритм польки в романсе «Адель» (слова А. С. Пушкина), ритм мазурки в романсах на тексты А. Мицкевича — «К ней», «О милая дева». Традиция такого «романса-

портрета» оказалась устойчивой в русской музыке: по этому пути пойдут Даргомыжский («Шестнадцать лет»), Чайковский («Среди шумного бала», «Моя баловница») и другие мастера русского романа.

По-прежнему привлекают композитора образы природы. В лирическом романсе «Финский залив» он вновь возвращается к излюбленному жанру баркареры, к образам морского пейзажа. Но если в более ранних романсах Глинки эти «баркарерные напевы» связывались с картиной южного моря, любви и тепла, то в «Финском заливе» жанр баркареры трактован иначе. Это меланхолическая «северная баркарера», проникнутая мечтательно-элегическими настроениями, навеянная образами спокойного и задумчивого северного моря. Отсюда особая утонченность выразительных средств в романсе Глинки: плавные, скользящие хроматические интонации в вокальной партии, любовное застывшими гармониями плагальной, субдоминантовой окраски. Образ природы, как всегда у Глинки, неразрывно связан с раскрытием внутреннего мира человека.

Черты психологической углубленности в поздних романсах Глинки заметно усиливаются, выражая новые тенденции русской поэзии конца 40-х и начала 50-х годов. Наряду с жизнерадостными, светлыми пушкинскими романсами с их целостным ощущением бытия, в творчестве Глинки глубоко проникают трагически-скорбные настроения затаенной тревоги и тягостного раздумья. Они нашли выражение в ряде романсов-монологов, полных большой драматической силы: «Песнь Маргариты», «Молитва», «Ты скоро меня позабудешь», «Не говори, что сердцу больно». Эти лирико-драматические романсы позднего периода у Глинки по времени совпадают уже с лучшими романсами Даргомыжского.

В романсе «Ты скоро меня позабудешь» (1847), написанном на тот же текст Ю. В. Жадовской, что и одноименный романс Даргомыжского, мелодия Глинки достигает той степени декламационной, почти речевой выразительности, которая является характерным признаком новых реалистических исканий этой эпохи. Еще более острой декламационной экспрессией характеризуется мелодия романса «Не говори, что сердцу больно» (1856), полная глубокой печали:

197 [Moderato] *[p] semplice con espressione*

Не го-во-ри, что серд-цу боль-но



от ран чу-жих; что слё-зы ка-тят-ся не -

- воль - но из глаз тво-их.

В обоих романсах привлекают внимание новые жанровые черты драматического романса-монолог, сближающие Глинку с его младшим современником Даргомыжским.

Это сближение знаменательно. Как чуткий художник, Глинка не мог не уловить новых настроений, рождавшихся в глубинах русской жизни. В его романсах запечатлелся весь путь, пройденный русской поэзией, — от Жуковского и Дельвига до классических творений Пушкина, Лермонтова. И как бы значительны ни были достижения предшественников Глинки, только в его искусстве русский романс впервые поднялся до уровня пушкинской культуры, пушкинского художественного реализма. Глинке первому удалось осуществить тесный союз поэзии и музыки, которым с той поры отмечена история русского классического романса.

### Камерная инструментальная музыка

Особую группу инструментальных сочинений Глинки составляют камерные ансамбли. Композитор работал над ними в молодые годы, добиваясь ясного, стройного голосоведения, овладевая крупной циклической формой. В этом смысле камерные инструментальные сочинения послужили для него как бы лабораторией симфонического мастерства: по времени создания они предшествуют глинкинским операм и зрелым симфоническим увертюрам. В них явственно прослеживается путь творческого становления композитора, настойчивые искания индивидуального стиля.

И в то же время произведения эти обладают самостоятельной художественной ценностью. Созданные на протяжении 20—30-х годов, они как бы завершают тот сложный путь, который прошла рус-

ская камерная музыка начиная с эпохи Бортнянского. Две «встречные линии» русского камерного инструментализма — овладение сонатной циклической формой и развитие национального тематизма — нашли у Глинки полное, гармоничное выражение. В жанре ансамбля с особой полнотой проявились лирические стороны дарования композитора, присущая ему мелодическая щедрость и непосредственность лирического высказывания.

Камерные ансамбли Глинки различны по жанрам и по составу. Среди них — соната, трио, квартеты и концертно-виртуозные циклы типа фантазий, серенад, дивертисментов. В художественном отношении эти произведения неравноценны: ансамбли для струнных смычковых инструментов заметно уступают ансамблям с участием фортепиано, более зрелым по стилю и несравненно более оригинальным по содержанию.

Два ранних струнных квартета Глинки — классические четырехчастные циклы, сложившиеся под влиянием Моцарта и Гайдна, отмеченные изяществом голосоведения и фактуры.

Из них первый, неоконченный, ре-мажорный квартет (1824—1825) <sup>58</sup> свежее по мелодическому содержанию, но значительно уступает второму по технике выполнения. Второй, фа-мажорный квартет, законченный в 1830 году, отличается цельностью замысла, интонационным единством. Однако в нем заметна некоторая нейтральность классицистского тематизма. Из всех произведений Глинки это — наиболее яркий пример непосредственного влияния моцартовского стиля; подлинное лицо композитора здесь еще не выявлено.

Иной характер носят фортепианные ансамбли, в которых композитору удалось гораздо ярче, полнее выразить свою индивидуальность русского художника. Они во многом перекликаются с замечательными романсами Глинки 20—30-х годов. Вообще жанр фортепианного ансамбля, как мы это уже наблюдали на примере произведений Бортнянского и Алябьева, сформировался на русской почве раньше, а потому раньше приобрел и более конкретные национально-самобытные черты.

Близкой спутницей первых романсов Глинки явилась соната для альты и фортепиано ре минор (1825—1828), насыщенная широкой распевностью. Это произведение осталось незавершенным <sup>59</sup>, написаны были только две части: сонатное *allegro* и медленная часть — *Larghetto ma non troppo*. Соната — одно из лучших сочинений молодого Глинки. Широта и естественность мелодического развития, плавность голосоведения, проникновенность лирических тем — все в ней выдает яркую индивидуальность русского композитора. Общий лирический тон сонаты определяется ее первой темой, сочетающей мягкую элегичность с внутренней устремленностью и душевным порывом. По интонационному строю тема близка к романсам Глинки «Не искушай», «Разочарование», «Бедный певец». Характерно и обращение к альту, который редко применялся в то время в качестве сольного инструмента.

1832 год ознаменовался созданием сразу нескольких фортепианных ансамблей. Некоторые из них явились прямым откликом на итальянские впечатления Глинки. В таких произведениях, как «Блестящий дивертисмент на темы из оперы „Сомнамбула“» или Серенада на темы из «Анны Болейн», молодой композитор стремился запечатлеть полноту итальянской кантилены, виртуозный стиль итальянского пения. Отмеченные большим изяществом и блеском, эти произведения, в которых фортепианной партии принадлежит явно доминирующая роль, близко примыкают к популярному в то время жанру транскрипций и парафраз на оперные темы, в духе известных транскрипций Листа. Наряду с фортепианными вариациями Глинки на темы

<sup>58</sup> Редакция квартета принадлежит Н. Я. Мясковскому и В. П. Ширинскому (1948). По эскизам Глинки Мясковским дописаны незавершенные части цикла — вторая часть (тема с вариациями) и финал.

<sup>59</sup> Соната была восстановлена по рукописи, отредактирована и опубликована в 1932 году В. В. Борисовским.

Беллини и Доницетти, «Блестящий дивертисмент» и Серенада были восторженно приняты итальянской публикой.

Однако произведения виртуозного плана были всего лишь подготовкой к созданию более значительных, ярких и самобытных ансамблей того же года — «Большого секстета» и «Патетического трио». Оба произведения написаны на оригинальные авторские темы. Контрастные по своему эмоциональному тону, они объединяются общей атмосферой возвышенно-романтических чувств.

Романтическим «ощущением прекрасного» наполнена светлая, жизнерадостная музыка «Большого секстета» для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (ми-бемоль мажор). Написанный в широкой виртуозной манере, этот ансамбль по своему композиционному замыслу приближается к жанру фортепианного концерта. Об этом свидетельствует преобладающее значение фортепианной партии и традиционная трехчастность структуры (цикл состоит из трех частей: *Allegro*, *Andante*, *Allegro con spirito*). Блестяще разработанная партия фортепиано выразительно оттеняется звучанием струнного квинтета; роль этого «маленького оркестра» не столь самостоятельна, и Глинка не случайно указывал в «Записках», что свой секстет он написал, «сообразаясь с сильною игрою» итальянской пианистки де Филиппи, которая, по его словам, «играла примечательно хорошо на фортепиано»<sup>60</sup>.

В секстете привлекает широкий разлив мелодии, ее богатство, сочность и полнота. Щедрость мелодического развития сразу же ощущается в блестящей первой части цикла, открывающейся мощным и энергичным вступлением. Темы главной и побочной партий, певучие и в то же время динамичные, навеяны итальянской оперной кантиленой. Романтическим ощущением природы пронизана вторая часть секстета — светлая, мечтательная баркарола. Ансамбль завершается стремительным, динамичным финалом, в основе которого лежит решительная и властная тема (пометка автора: «*risoluto assai*»), перекликающаяся с мотивом вступления. В целом секстет отличается редкой стройностью и уравновешенностью композиции: лирическая, пейзажная средняя часть цикла составляет яркий контраст с окружающими ее стремительными, активными сонатными *allegri*, интонационно и образно близкими, создающими единую «арку».

Более свободно построено «Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота (ре минор). Естественно и гибко развивающаяся сквозная форма этого цикла органично родилась из романтического замысла Глинки. Музыка трио звучит как взволнованное лирическое признание, как страстное излияние души. Динамичность развития подчеркнута приемом *attacca*: первая часть непосредственно переходит в легкое, воздушное скерцо; за ним без перерыва следует патетическое *Largo*; цикл заканчивается стремительным, пылким финалом *Allegro con spirito*, в котором композитор объединяет материал предшествующих частей.

Создавая в «Патетическом трио» свободную, непрерывно развивающуюся композицию — своего рода романтическую поэму или

<sup>60</sup> См.: Г л и н к а М. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 253.

фантазию,— композитор объединяет ее сквозным проведением вступительного аккордового мотива. Этот патетический возглас, играющий в цикле роль «motto» или эпитафии, возвращается в финале в виде реминисценции. Аналогичный прием объединения цикла был и в секстете. Но здесь принцип динамической репризности выражен более ярко: вступительная тема всюду звучит в основном варианте, и весь материал стремительно низвергающихся пассажных тем финала гораздо более непосредственно связан с начальным Allegro.

Примечательна и свободная трактовка сонатной формы. В первой части цикла Глинка избегает традиционного разработочного раздела: обе темы сонатного allegro образуют свободную рондообразную композицию, развертывающуюся в тональных соотношениях ре минор (главная партия), си-бемоль мажор (побочная партия), ре минор (снова главная), ми-бемоль мажор (реприза побочной), соль минор (главная). В таком композиционном решении проявилась типичная для Глинки сила фантазии, его способность подчинения формы общему замыслу — «открытая», тонально незавершенная первая часть давала возможность гибкого развития цикла, внезапной смены образов в едином потоке лирических излияний.

Являясь самым значительным из всех камерных ансамблей Глинки, «Патетическое трио» породило устойчивую традицию в русской музыке. Именно с этим типом фортепианного ансамбля у русских композиторов постоянно ассоциировались лирические темы и образы, окрашенные в сумрачно-элегические, траурные тона. И если от блестящего, жизнерадостного «Большого секстета» прямой путь лежит к «Итальянскому каприччио» и «Флорентийскому секстету» Чайковского, то «Патетическое трио» Глинки послужило прообразом целого ряда аналогичных классических ансамблей Чайковского, Аренского, Рахманинова, наполненных скорбью воспоминаний, печалью о невозвратно ушедшем.

\* \* \*

Большой и ценный вклад Глинка внес в русскую фортепианную музыку. Если к ансамблю он обращался сравнительно недолго, то фортепианное творчество сопутствовало ему на протяжении всей жизни. Любовь к этому инструменту у Глинки неразрывно связывалась со всей его творческой и артистической деятельностью, с его высоким исполнительским мастерством. Обладая превосходными пианистическими данными, он с юных лет проявил себя тонким и вдумчивым исполнителем; современники с гордостью называли его «одним из лучших наших пианистов»<sup>61</sup>. С огромным успехом выступал он в музыкальных кружках и салонах в России и за границей, блестяще играл в ансамбле, в совершенстве владел искусством аккомпанеента. Подобно Моцарту, Глинка свободно импровизировал на заданную тему, сразу же придавая своим им-

<sup>61</sup> Керн А. П. Воспоминания. Л., 1929, с. 297.

провизациям изящную, законченную форму. В его игре всегда присутствовал живой элемент творчества. Исполняя свои фортепианные пьесы и романсы, он, по словам А. Н. Серова, каждый раз вносил в интерпретацию неуловимо-тонкие, новые нюансы.

Глинка не делал карьеру пианиста своей жизненной целью; уже в юные годы «страсть к сочинительству» начала отвлекать его от систематических упражнений за фортепиано. Однако он совершенно свободно владел фортепианной техникой, легко овладевал «бриллиантным» стилем раннеромантического виртуозного пианизма. Лучшим свидетельством этого могут служить его вариационные циклы и камерные ансамбли с участием фортепиано. Его утонченный фортепианный стиль формировался на основе богатого слухового опыта, глубокого знакомства с достижениями мирового пианизма, с творчеством Фильда, Вебера, Мендельсона, Листа, Шопена — композитора, особенно ему близкого.

Но все эти художественные тенденции пианистической культуры эпохи романтизма (вспомним, какой высокий расцвет переживала она именно в «глинкинскую пору» 1820—1850-х годов) усваивались русским композитором отнюдь не подражательно. Они выступают у Глинки в соподчинении с национальным образным строем его музыки, с индивидуальными качествами его дарования. Фортепианное творчество Глинки выросло целиком на русской почве и — более того — на почве бытового музицирования. В этом одна из причин сравнительно скромных масштабов его пианистического наследия, в котором преобладают жанры, типичные для молодого, еще не достигшего полной зрелости русского фортепианного исполнительства (небольшие лирические пьесы — ноктюрны, баркарола, танцевальные миниатюры и циклы вариаций). Но в каждой из своих пьес, будь то лирическая миниатюра, изящная мазурка или мечтательный вальс, Глинка остается мастером.

Глинке принадлежит более пятидесяти произведений для фортепиано. Среди них видное место занимают вариационные циклы. Композитор работал над ними преимущественно в раннем периоде творчества, естественно продолжая эту традиционную линию русского пианизма.

Помимо вариаций на собственные темы, Глинка создавал циклы на материале известных классических опер («Волшебная флейта» Моцарта, «Фаниска» Керубини, «Монтечки и Капулетти» Беллини, «Анна Болейн» Доницетти), народных песен и романсов. По типу композиции Глинки основываются на принципах романтических вариационных форм с характерным для этого стиля жанровым переосмыслением тем. Показательны блестящие интродукции, предшествующие изложению основной темы, лирические предфинальные вариации в духе мечтательного ноктюрна и виртуозные развернутые финалы. В таком плане «романтической импровизации» написаны ранние Вариации фа мажор на собственную тему (одно из первых сохранившихся сочинений Глинки, предположительно 1822 года) и целая группа «итальянских вариаций», сочиненных в начале 30-х годов в Милане. Именно в этих циклах, перекликающихся с фортепианными ансамблями того же периода, с наибольшим эффектом проявилось виртуозное мастерство композитора, его умение по-разному «осветить» тему и выявить скрытые в ней динамические возможности.

Значительно проще по фактуре, но и оригинальнее по стилю вариации Глинки на темы народно-песенного характера. Обращение к народной песне, простой и безыскусственной, всегда вызывало у него такие же ясные и простые приемы развития. С тонким лиризмом и задушевностью разрабатывает он в ранних вариациях тему народной песни «Среди долины ровныя» (1826). Широкое использование подголосочно-полифонических приемов, выразительность «поющей» фактуры, изящество

исключительной виртуозной вариации — все это заметно выделяет цикл Глинки на фоне традиционных бытовых фортепианных вариаций его времени.

Еще содержательнее и выше по мастерству Вариации на тему песни Алябьева «Соловей» (1833). Как и в более раннем цикле «Среди долины ровныя», композитор несколько ограничивает виртуозные приемы «бриллиантной» техники, делает фактуру более строгой и не дает бравурного, импровизационного вступления. Такой подход к русской теме весьма характерен для Глинки «предсусанинских» лет: русские интонации получают у него продуманное и стройное, в подлинном смысле классическое выражение. Не случайно именно к этому времени относится еще одно выдающееся произведение композитора — Каприччио на русские темы для фортепиано в четыре руки (1834), в котором он развивает путем варьирования мелодии трех русских народных песен: «Не белы снеги», «Во саду ли, в огороде» и «Не тесен терем».

Последним и самым совершенным созданием Глинки в данном жанре были прекрасные Вариации на шотландскую тему (1847), широко известные в концертном репертуаре. Обаятельная в своей простоте и поэтичности песенная тема (по существу — ирландская, а не шотландская, как это ошибочно указано у Глинки<sup>62</sup>) разработана композитором в характере балладного повествования. Музыка Глинки овеяна поэзией северной природы, романтикой далекого средневековья; уже само вступление к теме — короткие арфообразные аккорды — настраивает слушателя на эпический лад. Глинка полностью отказывается в этом цикле от внешнего виртуозного блеска и сообщает своим вариациям сначала мечтательный, а затем взволнованный, тревожный характер. Подчиненный единой, сквозной линии развития, цикл увенчивается свободной финальной вариацией: традиционная форма перерастает здесь в романтическую фантазию или балладу.

Широко представлены в фортепианном творчестве Глинки танцевальные жанры — вальсы, мазурки, полонезы, кадрили, контрдансы. В них ярко выражена романтическая тенденция поэтизации танца, его «лирической трансформации». К лучшим образцам такого опозитивированного танца относится фортепианный вариант «Вальса-фантазии» (1839) и «Воспоминание о мазурке» (1847) — одна из самых утонченных, одухотворенных пьес Глинки, близко соприкасающаяся с лирическими мазурками Шопена (на эту близость указывал сам автор «Сусанина»).

Высокое мастерство Глинки проявилось и в жанре лирической миниатюры. В таких пьесах, как ноктюрн «Разлука» или Баркарولا, он не только обобщает лучшие черты фортепианной лирики первой половины XIX века, но и прокладывает путь в будущее, к лирическому стилю Чайковского. Интонационный строй ноктюрна «Разлука» (1839) близок русскому бытовому романсу; мягкие секундовые нисходящие задержания, опевания квинты и терции минорного лада, плагальные гармонии роднят его с элегическими романсами Глинки. Типичной особенностью глинкинского ноктюрна является подголосочное полимелодическое развитие, получившее впоследствии широкое применение в фортепианной музыке крупнейших мастеров русской школы, вплоть до Чайковского, Лядова, Аренского, Рахманинова.

Несмотря на разнообразие жанров, фортепианное наследие Глинки дает возможность проследить определенную линию его эволюции: от более салонных, блестящих фортепианных пьес в духе вариаций на итальянские темы, через углубленную разработку русских песенных интонаций (Вариации на тему «Соловей», Каприччио на русские народные темы) — к более утонченной, углубленной лирике «Вальса-фантазии» или ноктюрна «Разлука». Три замечательных произведения 1847 года — Баркарола, «Воспоминание о мазурке» и Вариации на шотландскую тему — наглядно показывают последний этап этой эволюции.

Сам композитор не придавал работе над фортепианной музыкой такого важного, существенного значения, как своим достижениям в области оперы и симфонизма. Но в общем процессе исторического развития русского фортепианного искусства творчество Глинки сыграло неопределимую роль: в нем завершилась та стадия художественного переосмысления бытовых жанров, к которой последовала

<sup>62</sup> В основе вариаций лежит ирландская народная песня «It's the last rose of summer» («Последняя летняя роза»). Текст ее принадлежит английскому поэту Т. Муру (из сборника его стихотворений «Ирландские мелодии», 1804), а мелодия послужила материалом для произведений западноевропейских композиторов (Бетховена, Мендельсона и других).

тельно шли его предшественники и современники. Вместе с произведениями Глинки русская фортепианная музыка вступила в сферу высокопрофессионального искусства и обрела ярко выраженные национальные, самобытные черты.

\* \* \*

Наследниками Глинки являются, по существу, все крупные русские композиторы последующего времени.

В творчестве младшего современника Глинки Балакирева ярко запечатлелись важнейшие принципы глинкинского народно-жанрового симфонизма, которые он стремился в свою очередь передать своим ученикам и товарищам, композиторам «Могучей кучки». Эстетические основы искусства Глинки по-своему широко, многогранно воплотились и в богатырском эпосе Бородина, и в сказочном мире Римского-Корсакова, и в жизненной полноте народных образов Мусоргского.

Особое значение творчество Глинки имело и для великого симфониста конца XIX века — Чайковского. В искусстве Глинки Чайковский видел основу подлинной народности, психологического реализма и высокой гуманности. Могучая трагедийность, правдивость жизненных народных характеров в «Иване Сусанине», проникновенность и русская задушевность глинкинской лирики — вот черты, особенно привлекавшие Чайковского в творчестве «отца русской музыки». Высоко оценивая методы симфонического развития Глинки, Чайковский считал его увертюры основой русской симфонической школы.

Чем дальше мы уходим от глинкинского времени, от этой поры «прекрасной молодости» русского музыкального искусства, тем яснее вырисовывается в нашем сознании творческий подвиг великого музыканта. Повторяя слова Белинского, сказанные о Пушкине, можно смело утверждать, что творчество Глинки принадлежит к «вечно живущим и движущимся явлениям» мировой культуры: «Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за нею эпохе сказать что-нибудь новое и более верное»<sup>63</sup>.

#### Краткая хронология жизни и творчества<sup>64</sup>

1804	20 мая	В селе Новоспасском Ельнинского уезда Смоленской губернии родился Михаил Иванович Глинка.
1812	август	Нашествие наполеоновской армии. Переезд с родителями в Орел.
1813	май	Возвращение в Новоспасское.
1818	2 февраля	Поступление в Благородный пансион при Главном педагогическом институте в Петербурге.
1818—1822		Годы учения в пансионе. Занятие музыкой с Дж. Фильдом и Ш. Майером. Постоянное общение с В. К. Кюхельбекером. Первые встречи с А. С. Пушкиным.

<sup>63</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 5. М., 1954, с. 555.

<sup>64</sup> Хронология составлена по монографии Т. Н. Ливановой и В. В. Протопопова «М. И. Глинка», т. 2 (М., 1955, с. 371—374). Даты указаны по старому стилю.

1822	лето	Окончание пансиона.
1822—1823		Жизнь в Петербурге. Первые опыты инструментальных сочинений.
1823	март	Отъезд в Новоспасское, затем поездка на Кавказ.
1824—1825		Жизнь в Петербурге. Инструментальные сочинения, романсы «Моя арфа», «Не искушай».
1825	14 декабря	Восстание декабристов. Глинка — свидетель событий на Сенатской площади. Допрос в полиции.
	конец декабря	Отъезд в Новоспасское.
1826	весна	Возвращение в Петербург.
1826—1829		Жизнь в Петербурге. Постоянное участие в любительских концертах. Знакомство с В. Ф. Одоевским, Мих. Ю. Виельгорским, А. Е. Варламовым, встречи с А. А. Дельвигом, А. С. Грибоедовым, В. А. Жуковским. Романсы и песни на слова Пушкина («Не пой, красавица»), Жуковского, Дельвига, Батюшкова и других поэтов-современников. Фортепианные сочинения, камерные ансамбли.
1830	апрель	Отъезд за границу из Новоспасского.
	весна, лето	Путешествие по Германии и Швейцарии.
1830—1833		Жизнь в Италии (Милан, Рим, Неаполь). Романсы «Венецианская ночь», «Победитель», камерные инструментальные сочинения («Патетическое трио», «Большой секстет» и другие).
1833	август-сентябрь	Поездка в Вену и Прагу.
	октябрь	Приезд в Берлин.
1833—1834		Жизнь в Берлине. Занятия с Э. Деном. Инструментальные сочинения (Увертюра-симфония на русские темы, Каприччио на русские темы, Вариации на тему Алябьева «Соловей»), романсы.
1834	март	Смерть отца — Ивана Николаевича Глинки.
	апрель	Возвращение в Россию, в Новоспасское.
	июнь	Поездка в Москву. Встречи с И. И. Геништой, А. Е. Варламовым, критиком Н. А. Мельгуновым. Замысел оперы «Марьяна роща». Возвращение в Новоспасское.
1834—1835	6 сентября	Переезд в Петербург.
		Жизнь в Петербурге. Работа над оперой «Жизнь за царя». Общение с Пушкиным, Гоголем, Жуковским, Вяземским, Одоевским.
1835	март-апрель	Знакомство с А. С. Даргомыжским.
	26 апреля	Женитьба на М. П. Ивановой.
	25 мая	Отъезд в Новоспасское.
	осень	Возвращение в Петербург.
1836	январь	Первые репетиции «Жизни за царя». Общение с О. А. Петровым и А. Я. Воробьевой.
	27 ноября	Первая постановка оперы «Жизнь за царя».
1836 (декабрь) — 1837 (январь)		Замысел оперы «Руслан и Людмила». Беседа с Пушкиным о предполагаемой опере. Начало службы в Придворной капелле.
1837	осень	Начало работы над оперой «Руслан и Людмила». Создание авторского плана оперы. Знакомство с поэтом В. Ф. Ширковым.
1837—1842		Сочинение оперы «Руслан и Людмила». Романсы на слова Пушкина («В крови горит огонь желанья», «Где наша роза», «Ночной зефир», «Я помню чудное мгновенье»), элегия «Сомнение» и другие.
1838	весна, лето	Поездка на Украину. Исполнение отдельных номеров из «Руслана» в имени Качановка Полтавской губернии. Песни на слова украинского поэта В. Н. Забилы. Знакомство с С. С. Гулак-Артемовским.



	август	Возвращение в Петербург. Знакомство с А. Н. Серовым. Сближение с кружком Н. В. Кукольника. Знакомство с Е. Е. Керн. Первый вариант «Вальса-фантазии». Разрыв с женой. Уход из Придворной капеллы.
1839		
1840	весна, лето	Сочинение цикла романсов «Прощание с Петербургом».
	сентябрь-октябрь	Музыка к трагедии Н. В. Кукольника «Князь Холмский».
1841	6 марта	Первое концертное исполнение музыки к трагедии «Князь Холмский».
1842	март	Завершение оперы «Руслан и Людмила».
	апрель	Приезд в Петербург Ф. Листа и встречи с ним.
	27 ноября	Первое представление «Руслана и Людмилы».
1844	июнь	Отъезд за границу. Жизнь в Париже.
1845	16 марта	Исполнение произведений Глинки в концерте Берлиоза в Париже.
	10 апреля	Авторский концерт Глинки в Париже.
	май	Отъезд из Парижа в Испанию.
1845—1847		Жизнь в Испании (Вальядолид, Мадрид, Толедо, Гренада, Севилья). Изучение народной музыки. «Арагонская хота».
1845	сентябрь	
1847	июль	Возвращение в Россию. Жизнь в Новоспасском и Смоленске.
1848	март	Отъезд в Варшаву.
1848	лето	«Воспоминания о Кастилии».
	август-сентябрь	«Камаринская», романсы «Слышу ли голос твой», «Заздравный кубок».
	ноябрь	Приезд в Петербург.
1848—1849		Жизнь в Петербурге. Знакомство с В. В. Стасовым.
1849—1851	май	Отъезд в Варшаву.
		Жизнь в Варшаве. Романсы «Мери», «Адель», «Финский залив» и другие. Переработка «Воспоминаний о Кастилии» («Ночь в Мадриде»).
1850	15 марта	Первое исполнение «Камаринской» и «Испанских увертюров» в Петербурге.
1851	31 мая	Смерть матери — Евгении Андреевны Глинки.
	сентябрь	Возвращение в Петербург.
1852	май	Отъезд в Париж. Работа над симфонией «Тарас Бульба».
1854	весна	Возвращение в Петербург.
	3 июня	Начало работы над «Записками». Замысел оперы «Двумужница».
1855	март	Окончание «Записок». Встречи с Даргомыжским, Серовым и другими музыкальными деятелями.
	конец года	Знакомство с М. А. Балакиревым.
1856	февраль-март	Окончательная оркестровая редакция «Вальса-фантазии». Первая публикация «Заметок об инструментовке», записанных Серовым.
	26 апреля	Отъезд в Берлин. Занятия с Деном.
1857	январь	Болезнь Глинки.
	23 января	Последнее свидание с В. Ф. Одоевским.
	3 февраля	Кончина Глинки в Берлине.

## Список основных произведений Глинки

### Оперы

«Жизнь за царя» (1834—1836)

«Руслан и Людмила» (1837—1842)

### *Симфонические произведения*

- Увертюра-симфония на две русские темы (1834, неоконченная)  
«Арагонская хота» (1845)  
«Камаринская» (1848)  
«Ночь в Мадриде» (1848—1851; 1-я ред.— «Воспоминания о Кастилии», 1848)  
«Вальс-фантазия» (орк. ред.— 1856)  
Музыка и трагедии «Князь Холмский» (1840)

### *Камерные вокальные произведения*

Более 70 романсов и песен (в том числе цикл «Прощание с Петербургом», 1840)

### *Камерные инструментальные ансамбли*

- Соната для альты и фортепиано (неоконченная, 1825)  
«Патетическое трио» для фортепиано, кларнета и фагота (1832)  
«Большой секстет» для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1832)  
«Блестящий дивертисмент на темы из оперы Беллини „Сомнамбула“» для фортепиано, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1832)  
Серенада на тему из оперы Доницетти «Анна Болейн» для фортепиано, арфы, фагота, валторны, альты, виолончели или контрабаса (1832)  
2 струнных квартета (1822—1830)

### *Фортепианные произведения*

- Вариации на тему русской народной песни «Среди долины ровныя» (1826)  
Вариации на тему романса Алябьева «Соловей» (1833)  
Вариации на шотландскую тему (1847)  
Ноктюрн «Разлука» (1839)  
Баркарола (1847)  
Вальсы, мазурки, полонезы, кадрили, контрдансы

### *Для фортепиано в 4 руки*

- Каприччио на русские темы (1834)  
«Первоначальная полька» (1840—1852)

## *Глава 14*

### **А. С. ДАРГОМЫЖСКИЙ (1813—1869)**

#### **Творческие принципы**

Вслед за Глинкой Даргомыжский также явился одним из основоположников классической русской музыки, оказавшим влияние на пути ее развития в XIX веке. Даргомыжский не обладал масштабом и многогранностью глинкинского гения, законченностью и внутренней монолитностью во всем оригинального, самобытного стиля, артистическим совершенством глинкинского мастерства, но он тем не менее открыл для русского и европейского музыкального искусства новые творческие горизонты, внес в музыкальное творчество новые идеи и темы, подсказанные передовыми общественными, духовными устремлениями времени, поставил перед музыкантами новые художественные задачи, которые получили полное

развитие и приобрели первостепенное значение уже во второй половине столетия. Если творчество Глинки стало эпохальным явлением в истории нашей отечественной музыкальной культуры, явилось, пользуясь выражением В. Ф. Одоевского, новой стихией, стихией русской национальной музыки, влившейся в мировое музыкальное искусство, то младшему современнику Глинки принадлежит заслуга существенного расширения и углубления фундамента русской композиторской школы, вышедшей в рассматриваемое время на передовые рубежи европейского и мирового музыкального творчества. Потому можно в целом принять самую высокую оценку, данную В. В. Стасовым новаторской композиторской деятельности композитора, огромного исторического значения лучшей части его музыкального наследия. В работе «Искусство XIX века» В. В. Стасов писал: «Даргомыжский во всю жизнь Глинки был постоянно достойным его товарищем и художественным спутником. После смерти Глинки он еще более сблизился с ним по духу и, несомненно, для потомства будет иметь нераздельное с ним значение... по глубине и ширине почина, по необычайной новизне и мощи своей революционной деятельности он не уступает Глинке...»<sup>1</sup>

Творческая деятельность Даргомыжского приходится в основной своей части на тридцатилетие 40—60-х годов. Она связывает две эпохи в художественной жизни России первой половины и середины века. Одна из них — эпоха Пушкина и Глинки. В творениях названных великих основателей русской национальной художественной школы это время дало плодотворный для искусства синтез высокого реализма и высокого романтизма — художественный сплав, который характеризуют понятием «поэтический реализм». Другая эпоха породила величайший подъем и всесторонний расцвет русского искусства, вызванный развитием освободительного движения в России. В это время в русскую культуру вошли великие представители искусства второй половины XIX века: Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский, В. И. Суриков и И. Е. Репин, П. И. Чайковский и представители «Могучей кучки».

Бурный подъем демократических общественных сил, развитие социально-критических тенденций во всех сферах идейной и художественной жизни обусловили утверждение принципов критического реализма в русском искусстве этого времени, более всего в литературе и живописи. Это направление отчетливо выступило уже в литературных явлениях 40-х годов. Они составили, по определению Н. Г. Чернышевского, «гоголевский период» в истории русской литературы, а как определенное литературное течение — так называемую «натуральную школу». К ней относились произведения молодых писателей тех лет — А. И. Герцена, И. С. Тургенева, А. Н. Островского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, Д. В. Григоровича. В области изобразительного искусства в качестве аналогии следует назвать этюды А. А. Иванова к его картине

---

<sup>1</sup> Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 3. М., 1952, с. 723.

«Явление Христа народу», проникнутую социально-критическим началом жанровую живопись П. А. Федотова, серию графических работ А. А. Агина и П. М. Боклевского — иллюстрации к произведениям Гоголя. Для представителей «натуральной школы» было типично внимание к сюжетам и образам из реальной жизни, заимствованным из самой обыденной, «низкой» действительности, к заложенным в них острым общественным проблемам и коллизиям. Во многом параллель к этому направлению образует и творчество Даргомыжского. В широком обобщающем плане можно отметить в нем переплетение пушкинского и гоголевского начал.

Пушкин был любимейшим поэтом композитора. К его поэзии он обращался на всем протяжении своего творческого пути. Лирика Пушкина (а попутно и произведения поэтов пушкинской «плеяды» — А. А. Дельвига, Н. М. Языкова, Е. А. Баратынского) вызвала к жизни многие шедевры вокальной камерной музыки Даргомыжского. Сюжеты Пушкина составили основу и крупных музыкально-сценических опусов композитора начиная с кантаты «Торжество Вакха». Пушкинская поэзия послужила источником для возникновения самых светлых, отточенных по форме лирических вдохновений музыканта и его глубоких, сосредоточенных размышлений, лирико-философских высказываний. Драматические, концепционно содержательные произведения поэта легли в основу социальной оперы-драмы «Русалка» и реформаторской оперы «Каменный гость», воплотившей идеал «правды в звуках», служению которому посвятил себя Даргомыжский.

Под влиянием духа времени у композитора уже в сравнительно ранние годы зародился интерес к драматическим сторонам окружающей действительности. Он раньше проявился на почве обращения его к современной романтической лирике. Социальный элемент находил выражение в психологически углубленной поэзии М. Ю. Лермонтова, отчасти у А. В. Кольцова, а также в лирике поэтов скромного ранга — А. В. Тимофеева, Ю. В. Жадовской. В более поздние годы социальная сторона творчества Даргомыжского получила опору в использовании песенных текстов П. Ж. Беранже — французского поэта, завоевавшего большую популярность в передовых демократических слоях русского общества середины века. В конце 50-х годов появились и ставшие широко известными переводы В. С. Курочкина из Беранже. Они привлекли сочувственное внимание Н. А. Добролюбова. Критик подчеркивал в искусстве замечательного поэта-песенника огромную жизненную силу и ту благородную истинную народность, которая была главнейшим требованием «шестидесятников» к современной отечественной художественной культуре. В своей рецензии на «Песни Беранже» в переводах Курочкина Добролюбов приводит (и комментирует) слова самого поэта: «Благо человечества было думою всей моей жизни; и, без сомнения, я обязан этим состоянию, в котором я родился (читателям, конечно, известно, что Беранже происходил из простого звания: дед его был портной), и практическому воспитанию, которое там получил». «Таким образом,— добавляет Добролю-

бов,— сам Беранже представляет нам свою поэзию делом служения народной пользе»<sup>2</sup>.

На протяжении творческого пути возрастало тяготение Даргомыжского к образам «простых» людей, к самым повседневным и вовсе «непоэтическим» фактам действительности, но интересным для художника-реалиста. С произведениями композитора в русскую музыку стала широко проникать социальная тематика, которая до того лишь только-только начала получать отражение в творчестве А. А. Алябьева (песни на слова Н. П. Огарева). В романах и песнях Даргомыжского появляются представители «низов» общества: крестьяне, солдаты, бедные чиновники, мещане. Привлекающие внимание композитора, внешне как бы непримечательные, частные факты их жизни приобретают в общем контексте художественного изображения социально-историческую типичность. Тем самым предметом своего искусства композитор брал прозаические стороны жизни. Здесь, как уже упоминалось, он выступал художником гоголевского направления, исповедовал принципы реалистического искусства, задача которого заключалась, по словам В. Г. Белинского, в том, «чтобы извлекать поэзию жизни из прозы жизни и потрясать души верным изображением этой жизни»<sup>3</sup>.

Даргомыжского особенно привлекало воплощение многосторонней природы человека, его психики с богатством и индивидуальными особенностями внутренней эмоциональной жизни. Склонность к музыкальному психологизму, к музыкальной характеристичности проявилась у композитора не только в сфере вокальной музыки, но и в инструментальной. Интересным опытом стало написанное им фортепианное скерцо «Пылкость и хладнокровие» (1847). Задолго до Мусоргского средствами чисто инструментальными Даргомыжский воспроизвел здесь контраст человеческих характеров, избрав основным средством интонационно-мелодическую индивидуализацию образов.

В российской действительности своего времени композитор находил богатую галерею социально обусловленных людских типов, представителей различных общественных слоев, картины городского быта. Он владел даром проникновения в психологическую и общественную природу поведения того или другого человека. Здесь его искусство постоянно соприкасалось с окружающим бытом, житейской реальностью. «Даргомыжский,— пишет Б. В. Асафьев,— ...глубоко заглядывает в жизнь мелкого чиновника, мещанина, петербургской скромной и чувствительной барышни, разочарованного юноши, отвергнутой женщины; в мир людей с уязвленным самолюбием, с гордым характером, с решительной волей („Старый капрал“), и людей жалких, уродливых, вызываю-

---

<sup>2</sup> Добролюбов Н. А. Песни Беранже. Переводы Василия Курочкина. Спб., 1858.— См.: Добролюбов Н. А. Избр. соч. М.— Л., 1948, с. 387.

<sup>3</sup> Белинский В. Г. О русской повести и повестях г. Гоголя.— Избр. соч. М., 1949, с. 69.

щих презрение, смешанное с сожалением („Червяк“). Так вырастает острое, оригинальное и самобытное искусство Даргомыжского — музыкального портретиста»<sup>4</sup>. Сами собой здесь напрашиваются параллели с жанровой и портретной русской живописью, изображением различных типов и сцен из русской жизни середины и второй половины столетия. Кроме уже упоминавшегося Федотова, здесь следует назвать имена И. Н. Крамского, В. Г. Перова, И. Е. Репина, В. Е. Маковского.

Даргомыжский был прирожденным музыкантом-драматургом. Его внимание привлекали жизненные явления, находящиеся в сложных переплетениях между собой, в борьбе и в движении; человеческие характеры он видел и передавал в их развитии и росте, диалектически сложных противоречиях и столкновениях. Творческое воображение композитора возбуждали реальные жизненные драмы, конкретные обстоятельства жизни, положительные и негативные, даже порой социально уродливые стороны действительности. Такой образный мир накладывал неповторимую печать оригинальности на все творчество композитора, порожденное мощным развитием реалистического направления не только в русской, но и в европейской художественной культуре XIX века. «Даргомыжский есть родоначальник реализма в музыке», — решительно подчеркивал Стасов, выделяя обличительное критическое направление в русской художественной культуре 1850—1870-х годов<sup>5</sup>. С этим утверждением можно в целом согласиться. Оно характеризует самое главное в творческой позиции и в системе творческих принципов композитора.

Тяготение к современной бытовой тематике, связанной как с жизнью русской деревни, так и города, объясняет тесное переплетение в музыкальном языке Даргомыжского народных крестьянских и городских бытовых музыкальных жанров, представленных в музыке композитора особенно широко. Городская песня-романс, водевильный куплет, «цыгано-русский» романс, различные танцевальные жанры и свойственная им стилистика как носители примет музыкального быта привлекали к себе внимание композитора. Они были характерны для музыкальной атмосферы жизни трудового населения города (ремесленники, мелкое чиновничество, мещанство), дворянского салона, интеллигенции. В связи с этим необходимо упомянуть о чуткости композитора к интонационному строю «говоров» различных социальных слоев русского города, о разнообразии отраженных в музыке Даргомыжского интонационных, социально окрашенных диалектов. Стиль композитора впитал вследствие этого весьма широко (хотя, конечно, не исчерпываяще) «интонационный словарь» (Асафьев) своего времени, прежде всего близких ему как художнику общественных кругов.

---

<sup>4</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968, с. 16.

<sup>5</sup> Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства. — Избр. соч. в 3-х т., т. 2. М., 1952, с. 534.

Более скупой и чаще в свободном преломлении Даргомыжский использовал в своем творчестве народную крестьянскую песню. В основном — лирическую и свадебную, хороводную и особенно часто плясовую. К старинным песенным пластам, в том числе эпическим, Даргомыжский почти не обращался. Он вообще лишь изредка вводил в свои сочинения подлинные народные темы; разумеется, за исключением тех случаев, когда ставил перед собой специальную задачу создать произведение на фольклорном материале. Характерно, что разработку народной песенности он связывал с реализацией заложенных в ней драматических и комических элементов (последнее для него особенно специфично). У Даргомыжского встречаются примеры использования русских, украинских, белорусских народных тем, единичные «вкрапления» финских, испанских фольклорных мелодий, есть и обращение к немецкой бытовой музыке. Всего в двух случаях — но с ярким художественным эффектом! — композитор творчески свободно, без прямого заимствования, воспроизвел стилистику музыкального Востока («Ты рождена воспламенять», «О дева-роза, я в оковах!»). Попутно можно заметить: в области музыкального ориентализма образный и стилистический мир «Востока» Даргомыжского значительно отличается от глинкинского, более всего — особой напряженностью и своеобразной статикой эмоциональной атмосферы, пряностью звукового колорита, его подчеркнутой экспрессивностью.

Творческая натура композитора в первую очередь проявила себя в музыке вокальной, во взаимодействии звука и слова, музыкальной и речевой интонации. Именно мелодические средства стали основой музыкального языка Даргомыжского, главным видом тематизма — певучая мелодика, чуткая к нюансам человеческой речи. Не случайно у Даргомыжского главенствует ариозность, которая сочетает в себе распевность и пластичность мелодического рисунка с интонационно-мелодическими оборотами, вытекающими из внутреннего строя и строения словесного текста. Асафьев специально подчеркивал талант композитора «...импровизировать музыку и, в особенности, мелодическую линию по словесной канве, по ее смысловым и эмоциональным акцентам, не заботясь о самостоятельности музыкальных форм»<sup>6</sup>. Типичная черта мелодического стиля Даргомыжского — плавные переходы от недлинных певучих фраз к собственно декламационным оборотам, в которых речевые интонации приобретают выпуклость и экспрессивность благодаря присутствию и в них «певческого» начала, свободного вокального дыхания. Широкая кантилена сравнительно редко встречается у Даргомыжского, так как ему, в отличие от Глинки, свойственно не музыкально обобщенное запечатление образов действительности и чувств человека, а процессуально-аналитический, детализированный метод их отражения и воспроизведения.

<sup>6</sup> Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века, с. 18.

Разработав новые национально-характерные и жизненно многообразные виды речитативов (драматический, комически-характерный, опирающийся на бытовую речь, или лирически обобщенный, насыщенный психологизмом) и тем обогатив после Глинки русскую музыку, Даргомыжский выступил смелым музыкантом-новатором, далеко заглянувшим в будущее. Его речитативный стиль явился, по убеждению А. Н. Серова, художественным открытием большой исторической значимости. Именно достижения Даргомыжского в области речитатива и будут «способствовать могучему развитию будущей русской драматической музыки»<sup>7</sup>, — писал в некрологическом очерке о Даргомыжском Серов. История подтвердила прозорливость ученого. Открытия композитора нашли продолжение в музыке не только XIX столетия, но и позднейшего времени.

Немало нового, даже в сравнении с Глинкой, найдено было Даргомыжским и в области гармонии, особенно в плане комизма, гротеска, фантастической, восточной образности. Тонкие музыкально-психологические оттенки выразительности — эффекты иронии, сказочной причудливости, неожиданной «отстраненности» — композитор извлекает посредством ладовой модификации мажора, оригинального применения элементов увеличенного лада. Известно то большое внимание, с которым отнесся Чайковский к этим находкам своего старшего современника, называя их «гармоническими курьезами». Отклики на эти «курьезы» можно заметить в некоторых особенностях гармонического языка Второй симфонии Чайковского (финал) и Второй оркестровой сюиты, финал которой имеет ремарку «В духе Даргомыжского»<sup>8</sup>.

В музыке композитора отразилось мощное воздействие творчества Глинки, оно в глубоко ассимилированном виде проявляется и у позднего Даргомыжского. Впрочем, и Глинка в последних своих произведениях (например, в романсах 50-х годов) испытал некоторое влияние музыкального психологизма и «речевой» интонационности своего младшего современника. Среди зарубежных композиторов, чьи произведения сыграли некоторую роль в формировании музыкального языка Даргомыжского, следует упомянуть Ф. Обера и отчасти К. М. Вебера. Несмотря на известную пестроту стилевых истоков, претворенных в музыке композитора, на ней лежит отпечаток свежего музыкального изобретения и самобытности. Почвенность музыкального языка сочетается в лучших его произведениях с яркостью и законченностью индивидуального стиля.

Наследие Даргомыжского заняло свое видное место в русской музыкальной классике. Достижения этого мастера были развиты

---

<sup>7</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 2. М., 1957, с. 52—53.

<sup>8</sup> О своеобразии гармонического стиля Даргомыжского говорится в работе «Симфонические фантазии Даргомыжского» Г. Микшеевой (см.: Из истории русской и советской музыки, вып. 3. М., 1978).



русскими музыкантами позднейшего времени, начиная от Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Чайковского и Кюи и вплоть до Рахманинова, Танеева, Лядова. Представитель переходной эпохи в истории русской музыкальной культуры первой половины и середины XIX века, Даргомыжский по праву вошел в ряд исторически значимых деятелей русской музыки.

## Творческий путь

Александр Сергеевич Даргомыжский родился 2 февраля 1813 года в семье Сергея Николаевича и Марии Борисовны Даргомыжских. Его мать, урожденная княжна Козловская, была образованной женщиной, обладавшей литературными склонностями и некоторым поэтическим дарованием. Она сыграла большую роль в гуманитарном воспитании своих детей, особенно будущего композитора. В 1817 году семейство Даргомыжских переехало из провинции (Тульской губернии) в столицу, и с того времени вся жизнь Даргомыжского протекла в Петербурге. В соответствии с обычаями того времени и среды, Даргомыжские дали своим детям домашнее образование, в том числе и музыкальное. А. С. Даргомыжский в детские, отроческие и юношеские годы учился игре на фортепиано, на скрипке, а также пению. Главную роль в его музыкальном развитии сыграли фортепианные педагоги — пианист и композитор А. Т. Данилевский и австрийский пианист-виртуоз Ф. Шоберлехнер, проживший несколько лет в Петербурге, ученик И. Гуммеля и большой почитатель творчества Бетховена.

Уже к отроческой поре относятся первые композиторские опыты Даргомыжского: различные танцевальные пьесы для фортепиано и романсы салонного характера. Впрочем, юный музыкант сочинял и произведения «серьезного рода» — рондо для фортепиано, смычковый квартет, кантату, обращался и к народно-песенным темам. Но всеобщее признание он вначале снискал в качестве блестящего пианиста, читающего ноты «как книгу»<sup>9</sup>. О его мастерстве говорят, в частности, публичные выступления с исполнением фортепианных трио Мендельсона, которые требуют отшлифованного пианизма. «В 1830-х годах я был уже известен в петербургском обществе как сильный пианист,— вспоминал Даргомыжский.— Шоберлехнер называл меня первым своим учеником»<sup>10</sup>. Однако самое начало его музыкальной деятельности проходило под знаком любительского музицирования.

Большое значение для формирования личности и общехудожественного роста молодого музыканта имело общение с видными представителями петербургской интеллигенции, в первую очередь литераторами. В доме поэта И. И. Козлова и у С. Н. Карамзиной,

---

<sup>9</sup> Цит. по кн.: П е к е л и с М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 1. М., 1966, с. 151.

<sup>10</sup> Там же, с. 129.

дочери знаменитого историка и писателя Н. М. Карамзина, Даргомыжский встречался с В. А. Жуковским, М. Ю. Лермонтовым, П. А. Вяземским, Н. В. Кукольниковом и живописцем К. П. Брюлловым. Посещал он также вечера у В. Ф. Одоевского, занимавшие видное место в культурной жизни столицы.

Важнейшим рубежом в музыкальной биографии композитора стала встреча с Глинкой в 1835 году. Интересно, что именно Глинка оставил в своих «Записках» колоритный портрет Даргомыжского этого времени: «Приятель мой, огромного роста капитан (теперь генерал-майор и командир Полоцкого егерского полка в действующей армии) Копьев, — читаем в „Записках“, писавшихся в 1854 году, то есть во время Крымской войны, — любитель музыки, певший приятно басом и сочинивший несколько романсов, привел мне однажды маленького человечка в голубом сюртуке и красном жилете, который говорил пискливым сопрано. Когда он сел за фортепиано, оказалось, что этот маленький человек был очень бойкий фортепьянист, а впоследствии весьма талантливый композитор — Александр Сергеевич Даргомыжский»<sup>11</sup>. Двадцатидвухлетний музыкант встретил в старшем собрате по искусству вполне уже сложившуюся творческую личность, с определившимися воззрениями и самосознанием национального художника, европейским музыкальным кругозором, выработанным композиторским мастерством. Глинка создавал в то время своего «Ивана Сусанина» — этим все сказано! От Глинки тогда же Даргомыжский получил «деневские тетради», которые дали ему прочную основу (как и глинкинские советы) для самообразования в области теории музыки и композиции.

Встреча с Глинкой определила переход Даргомыжского от любительского музицирования к музыкальному профессионализму<sup>12</sup>. С этого времени начинается первый период (1835—1845) творческой деятельности Даргомыжского — уже сознательного и целеустремленного служения искусству. Начальные годы этого периода составили подготовительный этап творческих поисков и первых достижений, формирования композиторского мастерства. Несомненно, под влиянием глинкинской музыки расширяется жанровый диапазон творчества Даргомыжского. Постоянно работая в области камерной вокальной лирики, он обращается и к крупным инструментальным формам — создает пьесу для оркестра «Болеро». Даргомыжский задумывает в это время оперу «Лукреция Борджиа», сочиняет оперу «Эсмеральда», сценическую кантату «Торжество Вакха».

Этот процесс овладения различными жанрами протекает у Даргомыжского неравномерно и дает различные результаты. Впереди

---

<sup>11</sup> Глинка М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1973, с. 266.

<sup>12</sup> Спустя восемь лет после встречи с Глинкой композитор выходит в отставку и завершает тем самым свою сравнительно недолгую карьеру чиновника (1827—1843). Он полностью отдается профессиональному труду музыканта.

оказываются жанры романса и песни. Как бы «в ключе» глинкинской эстетики композитор сочиняет на рубеже 30—40-х годов несколько вдохновенных, отточенных по форме произведений на слова Пушкина и поэтов его круга — проникнутые свежим юношеским чувством миниатюры «Я вас любил» и «Юноша и дева» (Пушкин), романс-признание «Влюблен я, дева-красота» (Языков), «Шестнадцать лет» (Дельвиг). «Болеро» же оказалось довольно незрелым и притом одиноким симфоническим опусом, который почти двадцатилетие отделяет от зрелых оркестровых партитур Даргомыжского 1860-х годов.

Значительное место среди сочинений этого периода заняла «Эсмеральда» (1838—1841). В выборе сюжета сказалось уже вполне осознанное композитором влечение к драматизму. Приступая к составлению плана оперы на сюжет пьесы В. Гюго «Лукреция Борджиа», композитор писал одному из своих друзей (Н. Б. Голицыну): «...я задумываю или, вернее, я задумал оперу. Чтобы удовлетворить современный вкус, я хотел бы создать нечто истинно драматическое»<sup>13</sup>.

Высокими образцами современного творчества для него были «отечественная героико-трагическая опера» Глинки «Иван Сусанин» и «Роберт-Дьявол» Дж. Мейербера, поставленный в Петербурге незадолго до глинкинского первенца. Присущий жанру большой романтической оперы острый драматизм, яркая красочность и театральная эффектность музыки в сочетании с занимательным сценическим действием возымели для композитора особую притягательную силу. Все эти качества были заложены в романах Гюго. Они привлекали русских читателей своим свободолобивым духом, горячим сочувствием к «низам» общества, пылкой романтической патетикой. Таким был и роман «Собор Парижской Богоматери». Даргомыжский взял либретто, написанное самим Гюго для композитора Луизы Бертен, и перевел его на русский язык. Сильные страсти и драматические положения, контрасты сцен, происходящих в аристократических домах, в обиталище парижских нищих — «Дворе чудес», выраженные через музыкальную драматургию и стилистику, заимствованные у Мейербера и Ф. Галеви, с эпизодическим использованием мелодики глинкинского характера (партия Эсмеральды). В наиболее же важных и сценически действенных, конфликтных моментах оперы (похищение цыганки, сцена Эсмеральды и Клода Фролло в темнице из 1-й картины IV акта) ярко проявились индивидуальность автора как композитора-драматурга, свойственное ему драматическое чутье, владение речитативным письмом. В этих сценах «Эсмеральды» можно увидеть начало новаторских исканий композитора. Критически оценивая это свое раннее произведение, Даргомыжский характеризовал оперную партитуру как «заявку» на будущее: «...я писал эту оперу на 22—24 годах своей жизни, — сообщал он в письме к Л. И. Беленицыной (ноябрь 1859 года). — Музыка неважная, часто пошлая, как то

<sup>13</sup> Даргомыжский А. С. Избранные письма, вып. 1. М., 1952, с. 20.

бывает у Галеви или Мейербера; но в драматических сценах уже проглядывает тот язык правды и силы, который впоследствии старался я развить в русской своей музыке»<sup>14</sup>.

Не останавливаясь на малохарактерном для Даргомыжского и сравнительно неярком по музыке «Торжестве Вакха», добавим лишь, что в конце 40-х годов партитура кантаты была переработана в одноименную оперу-балет.

Окончательному созреванию Даргомыжского как художника способствовала заграничная поездка 1844—1845 годов. Побывав в Берлине, Брюсселе и Вене, композитор обосновался в Париже. Он встречался с Мейербером, Галеви, Обером, с музыкальным ученым Ф. Фетисом, который дал в печати положительный отзыв о партитуре «Эсмеральды». Из вновь услышанного в музыкальном театре особенное впечатление на Даргомыжского произвели водевильные спектакли с их социальной остротой и даже злободневностью, живым и увлекательным музыкально-сценическим действием, пикантным, нередко язвительным юмором.

Примечательным был и интерес композитора к общественно-бытовым сторонам парижской жизни, особенно судебным заседаниям, где перед Даргомыжским, внимательным и вдумчивым наблюдателем, обнажалась «изнанка» политических, экономических и бытовых, семейных отношений в буржуазной Франции предреволюционной (1848) полосы. Неизгладимое впечатление на композитора произвели житейские конфликты, выступавшие на поверхность в ходе судопроизводства. Описывая отцу посещения судебных заседаний, этих «драм в действии», Даргомыжский писал: «Многим интересно читать романы, в коих рассказываются происшествия вымышленные. Еще интереснее, когда рассказывается происшествие истинное. Но быть свидетелем живого рассказа-происшествия, где действуют страсти человеческие, видеть самые действующие лица и следить за развитием и раскрытием дела, для меня занимательнее всего на свете»<sup>15</sup>.

Приведенное письмо является своего рода «декларацией» художника-реалиста, свидетельством его осознанного стремления к социально осмысленной действительности, неприкрашенному житейскому материалу как предмету своего творчества. Одновременно в Даргомыжском созревало самосознание русского музыканта. Прежнее его увлечение французским романтическим искусством уступило место идеалам реалистического творчества, принципам реалистической школы, требованиям жизненной правды и естественности художественного высказывания. Отсюда — появление в письмах критических суждений о Мейербере, о музыке популярного в те годы во Франции композитора-романтика Ф. Давида. Отсюда — тот прилив патриотических чувств, которым он делится в одном из своих писем, подводя итог заграничному путешествию: «...нет в мире народа лучше русского... еже-

---

<sup>14</sup> Даргомыжский А. С. Избранные письма, с. 57.

<sup>15</sup> Там же, с. 35.

ли существуют в Европе элементы поэзии, то это в России»<sup>16</sup>. Разительно сходство этого суждения с хорошо известным аналогичным признанием Глинки, с его «самоопределением» как русского художника в итоге итальянской поездки: «Тоска по отчизне навела меня на мысль писать по-русски»<sup>17</sup>.

После возвращения из-за границы наступает средний период (1846—1856) творчества Даргомыжского, отмеченный наступлением полной художественной зрелости, расширением масштабов его композиторской и музыкально-общественной деятельности (педагогической, исполнительской).

Большую известность в это время приобретают музыкальные вечера у Даргомыжского, на которых исполнялась чаще всего музыка вокальная. Исполнителями были молодые певцы и певицы, с которыми уже с начала 40-х годов занимался Даргомыжский, руководя их вокальным образованием и вообще артистическим воспитанием. Среди них особенно выделялись Л. И. Беленицына (в замужестве Кармалина), М. В. Шиловская, В. П. Опочинин. Они прекрасно исполняли романсы Даргомыжского, а также других авторов<sup>18</sup>. Для своего музыкального кружка композитор сочинял ансамблевые и камерные хоровые произведения — «Петербургские серенады». Упоминая о последних, он писал: «...я ввел здесь хоровое пение без аккомпанемента. Это очень нас забавляет»<sup>19</sup>. И хоровые композиции а cappella, и упомянутые вокальные ансамбли стилистически примыкают к сольным вокальным произведениям Даргомыжского и представляют собой параллель к его романсовому творчеству.

В этот период продолжают расширяться музыкальные связи Даргомыжского с современниками. Во второй половине 1840-х годов состоялось знакомство его с А. Е. Варламовым (последние три года своей жизни он жил в Петербурге), польским композитором С. Монюшко, приезжавшим по делам в Петербург. Монюшко показал Даргомыжскому свою оперу «Галька», и о ней в 60-х годах русский композитор дал весьма сочувственный отзыв в «Санкт-Петербургских ведомостях». После кончины Варламова Даргомыжский проявил заботу о его творческом наследии. В марте 1849 года им был устроен концерт из сочинений г-окойного и семье был передан весь денежный сбор.

Рубеж 40—50-х годов был омрачен для композитора неудачами на оперном поприще: «Эсмеральда» всего один сезон продержалась в репертуаре московского Большого театра; поставленная на петербургской сцене, она выдержала считанное количество спектаклей.

<sup>16</sup> Даргомыжский А. С. Избранные письма, с. 37.

<sup>17</sup> Глинка М. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1, с. 260.

<sup>18</sup> Л. И. Беленицына-Кармалина впоследствии стала адресатом кучкистов. Она сообщила Мусоргскому раскольничий напев для сцены самосожжения в «Хованщине».

<sup>19</sup> А. С. Даргомыжский (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников/Ред. и примеч. Ник. Финдейзена. Пг., 1921, с. 83 (далее сокращено — Автобиография).

«Торжество Вакха» было вовсе отвергнуто дирекцией императорских театров. Все это отрицательно сказывалось на физическом и душевном состоянии композитора, понижало его творческий тонус.

Некоторую компенсацию Даргомыжский находил в концертных выступлениях в качестве автора и пианиста — участника благотворительных концертных и домашних музыкальных вечеров у знакомых любителей музыки. Часто и охотно он музицировал в кругу Пургольдов, давних своих знакомых. В былые годы Николай Федорович Пургольд давал уроки истории и математики детям С. Н. и М. Б. Даргомыжских, в том числе маленькому Александру. Владимир Федорович Пургольд, страстный меломан и певец, сделался к этому времени близким приятелем композитора и большим почитателем его музыки. Обе его племянницы, Надежда и Александра, стали позднее ученицами Даргомыжского. Как талантливые музыкантши (первая — пианистка, вторая — певица), они вошли в число постоянных участников музыкальных собраний у Даргомыжского и в балакиревском кружке.

Благотворно подействовал на творческое состояние композитора авторский концерт, устроенный весной 1853 года по инициативе В. Ф. Одоевского. «Задуманное широкое исполнение произведений Даргомыжского было событием, выходящим за рамки биографии композитора: до концерта 9 апреля русские авторы, в сущности, не знали такого общественного показа своих произведений», — пишет исследователь и биограф Даргомыжского<sup>20</sup>. Исполнялись фрагменты из опер, романсы, фортепианные пьесы. В концерте приняли участие артисты императорских театров, в их числе был знаменитый бас столичной оперной сцены О. А. Петров (напомним, первый исполнитель партии Сусанина), ученица композитора М. В. Шиловская и прославленная Полина Виардо, спевшая несколько романсов Даргомыжского. Автор, что интересно, сыграл вместе с известным в те годы петербургским музыкантом М. Сантисом свою фантазию для фортепиано в четыре руки на темы из «Ивана Сусанина» Глинки. Успех концерта буквально окрылил композитора.

Уже летом того же года Даргомыжский после пятилетнего перерыва возобновил работу над «Русалкой» и — попутно с сочинением оперы — занятия по изучению и обработке народных песен. «Что больше изучаю наши музыкальные элементы, то больше открываю в них разнообразных сторон... По силе и возможности я в „Русалке“ своей работаю над развитием наших драматических элементов», — писал он летом 1853 года В. Ф. Одоевскому<sup>21</sup>. В сохранившейся тетради музыкальных эскизов Даргомыжского находятся записи более двух десятков народных напевов, два из которых вошли в партитуру оперы (подробнее об этом — ниже). В работе над «Русалкой» композитор выступил подлинно современным художником, осознающим общественные и эстетические запросы окружающей жизни. «Русалка» явилась первой в

<sup>20</sup> Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение, т. 2. М., 1973, с. 70.

<sup>21</sup> Даргомыжский А. С. Избранные письма, с. 41.

русской музыке антикрепостнической по своей направленности народно-бытовой оперой-драмой, главные герои которой были представителями простого народа, и судьбы их могли вызвать у современников ассоциации с положением крепостного крестьянства (хотя у Пушкина и у Даргомыжского на это нет прямых указаний).

Вполне самобытным по идейно-образному содержанию и стилистике становится и романсовое творчество композитора. «Простонародная» образность проникает в его камерную вокальную музыку вместе с жанром «русской песни» («Лихорадушка»), с песнями-сценками из народного быта («Мельник»). Замечательными художественными «документами» социальной психологии времени выступают упоминавшиеся выше лермонтовские романсы, в которых отразились общественные коллизии эпохи, острая неудовлетворенность и разлад художника с действительностью. Эти произведения утвердили в русской вокальной лирике социально-психологическую тему, ранее обозначившуюся, как было упомянуто, в романсах Алябьева и Гурилева и получившую во второй половине XIX века широкое развитие у Мусоргского, Чайковского, позднее — Рахманинова.

С конца 1850-х годов, после «Русалки», Даргомыжский вступает в поздний период своего творчества (1858—1868). Оно развивается по восходящей линии, поражает современников смелостью музыкальной фантазии, новизной художественных замыслов. Многие из них привели к появлению шедевров — настоящих художественных открытий, далеко опережавших свое время. Этот период творческой эволюции композитора — вершинный, кульминационный этап его деятельности.

В эти годы возрастает известность Даргомыжского в широких кругах любителей музыки, растет его авторитет и среди музыкантов, петербургских художественных деятелей. Этому способствовал и упоминавшийся авторский концерт, и, еще более, продвижение «Русалки» на сцену. Первая постановка оперы состоялась в мае 1856 года в петербургском Большом театре. Среди артистов выделился О. А. Петров, потрясший публику трагедийной мощью своего исполнения. Опера имела успех, хотя ее игнорировал «высший свет», а театральная дирекция постаралась свести к минимуму затраты на постановку. Она была жалкой, прямо-таки нищенской. Тем не менее «Русалка» привлекла внимание критики как крупное явление русской оперной музыки. Блестящий анализ оперы и должную оценку ее значения дал А. Н. Серов. Однако в истинном своем масштабе творение Даргомыжского предстало перед публикой и критикой лишь при второй ее постановке в 1865 году, принесшей «Русалке» всеобщее признание. К этому времени, вследствие общего процесса демократизации русской общественной и культурной жизни, значительно обновился состав театральной публики. В нее влилась разночинная интеллигенция, сумевшая оценить по достоинству замечательное произведение русского композитора.

Успех оперы оказался для Даргомыжского совершенно неожиданным. «Театр был совершенно полон и успех, какого только мож-

но желать... Дирекция начинает несколько сознавать свою несправедливость относительно меня. Кажется, они готовы немножко заглазить прошлое.— Но публика вела себя великолепно: аплодисменты были сильны и дружны, как редко бывает»,— с удовлетворением отмечал после первого спектакля композитор<sup>22</sup>. После второго представления его радостное изумление возросло: «Успех оперы громадный и для меня непостижимый»,— писал он в одном из писем<sup>23</sup>. Большую роль в счастливом повороте сценической судьбы «Русалки» сыграли исполнители главных ролей. Вновь прекрасно выступил в партии Мельника маститый О. А. Петров, а в партии Наташи выдвинулась молодая и талантливая артистка Ю. Ф. Платонова. Она явилась инициатором новой постановки, для осуществления которой понадобилась с ее стороны немалая энергия и настойчивость (спустя несколько лет ситуация повторится: по настоянию Платоновой увидит свет рампы «Борис Годунов» Мусоргского). Исполнение Платоновой чрезвычайно высоко оценил автор: «Мне кажется, что из всех бывших Наташ — она лучшая и как певица и как актриса. У нее есть моменты, в которые она совершенно удовлетворяет даже моим требованиям. Спеть эту партию лучше — можно, но сыграть — кажется невозможно»<sup>24</sup>.

На протяжении 1860-х годов произведения Даргомыжского утверждаются в камерных и симфонических концертах только что созданного Русского музыкального общества (РМО). В сезоне 1864/65 года композитор предпринял вторую заграничную поездку. Основным местом его пребывания стал Брюссель. Здесь его музыка встретила полное сочувствие. Сочинения композитора исполнялись в концертах, о них писала пресса, возникали даже проекты постановок «Торжества Вакха» и «Эсмеральды». Все это, несомненно, повышало авторитет композитора и на родине. В 1867 году по предложению А. Г. Рубинштейна Русское музыкальное общество избрало Даргомыжского членом дирекции Общества, а вскоре — председателем Петербургского его отделения. Участвуя в составлении концертных программ, он заботился об интересах русской музыки и русских композиторов, способствовал приглашению Балакирева на пост главного дирижера и руководителя симфонических концертов РМО.

Заметно обновляется в эти годы музыкальное окружение Даргомыжского. В нем появляются уже не только певцы, но и начинающие композиторы-любители. Расширяются связи Даргомыжского с литературными кругами Петербурга. Он становится ценителем сатирических произведений поэта А. К. Толстого и братьев А. М. и В. М. Жемчужниковых, печатавшихся под псевдонимом Козьмы Пруткова, бывает на литературных вечерах у Н. А. Некрасова. Важным фактом творческой жизни композитора было его знакомство и сближение с участниками сатирического журнала «Искра». Эти литературные связи нашли отражение в создании са-

<sup>22</sup> Автобиография, с. 117.

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же, с. 118.



тирических и пародийных песен и романсов на слова поэтов-«искровцев» В. Курочкина и П. Вейнберга.

С конца 1850-х годов происходит сближение с Даргомыжским членов еще только формировавшегося балакиревского кружка: Балакирева и В. В. Стасова, Кюи и Мусоргского, несколько позже — Римского-Корсакова и Бородина. С Даргомыжским их роднит приверженность заветам Глинки, стремление развивать национальные основы русской школы и идти дорогой новаторства.

Творчество Даргомыжского последнего десятилетия развертывается по трем линиям: камерной вокальной, программной симфонической и оперной музыки. В первой из них существенно новой стороной выступает социальная направленность песен-сатир, а также несколько более интеллектуализированный характер лирических романсов. Интересно, что именно в сатирических и пародийных опусах композитора проступают творческие связи с молодым поколением — Мусоргским, Бородиным.

Между 1862 и 1867 годами возникают три симфонические партитуры Даргомыжского: «Баба-Яга», «Малороссийский казачок» и «Чухонская фантазия». Они представляют собой своеобразное ответвление программно-жанрово-характерного симфонизма, отличающееся от симфонического наследия Глинки признаками «сюжетной» трактовки жанра, остроумористической, фантастико-гротескной образностью. Развивая в своих оркестровых партитурах элементы народно-бытовые, комические и волшебные, композитор первым из русских музыкантов открыл путь к проникновению в русскую инструментальную музыку гоголевского начала, как оно предстает перед нами в цикле «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Стиль оркестрового письма Даргомыжского характеризуется камерностью, тонкой детализацией мелодико-ритмических оборотов, гармонических и тембровых красок. Сравнительно небольшой состав оркестра, преобладание чистых тембров, прозрачность и некоторая графичность музыкальной ткани вызывают параллели с «монохромной», а не с многоцветной и густой масляной живописью. Эти оркестровые партитуры Даргомыжского заняли свое место в истории русской симфонической музыки. Они положили начало развитию в ней камерного программно-картинного симфонизма, в котором народная жанровая основа органично сплавлена с тонкой звукописью, сочным комизмом, гротесковостью.

«Баба-Яга, или С Волги nach Riga» — это комически-гротескное преломление русской сказочности в жанре «шутки-фантазии» (определение композитора). В трех разделах произведения разработаны три заимствованные темы. В первом — песня «Вниз по матушке по Волге». Во втором (он представляет собой звукописное «скерцо полета» сказочного персонажа) — смоленский песенный напев «Укажи мне, мати, как белый лен стлати». В третьем разделе — род музыкальной зарисовки рижского музыкального быта — мелодия немецкой песенки «Анна-Мария», изложенная в духе лендлера. «Баба-Яга» деталями оркестрового колорита (хриплая, «саркастичная» звучность фагота, «злые» скачки скрипок — «взмахи помела») предвещает «темную» сказочную образность в программных симфонических партитурах Римского-Корсакова («Сказка») и Лядова («Баба-Яга», «Кикимора»).

«Малороссийский казачок» представляет собой свободно трактованные вариации на тему распространенной украинской пляски. Произведение это воспринимает-

ется как некая «парафраза» Даргомыжского на жанр глинкаинской «Камаринской». Симфонизацией украинского мелоса эта пьеса превосходит некоторые народно-жанровые украинские страницы музыки Чайковского (Второй симфонии, Первого фортепианного концерта), «Трепака» из «Щелкунчика», а специфическим моторным использованием деревянных духовных инструментов — камерно-инструментальное письмо И. Ф. Стравинского, его «Октет».

Самым ярким произведением этой симфонической «триады» Даргомыжского признана была уже современниками композитора партитура «Чухонской фантазии». В основу ее положены две финские темы (живших возле Петербурга финнов называли в XIX веке чухонцами). Одна из них — род колыбельной, другая напоминает польку. «Фантазия,— пишет А. П. Бородин,— рисует разгулявшихся и раскутившихся чухонцев, которые сперва затягивают одну из своих заунывных песен (интродукция, *fis-moll*,  $\frac{5}{4}$ ), потом, развеселившись, пускаются в пляс, сначала умеренный, но мало-помалу разгорающийся до крайних пределов чухонской удалы и чухонского задора... Нет никакой возможности передать на словах весь юмор и комизм этой прелестной музыкальной картинки»<sup>25</sup>.

Не ослабевал интерес композитора и к оперному жанру. Сохранились в его архиве наброски для пушкинской оперы «Полтава», а также фрагменты волшебного-комической оперы «Рогдана»: комическая песня Лешего «Как за лесом» (танцевальность в ней переплетается со сказочностью), лирико-жанровое дуэтино Рогданы и Ратибора, два женских хора, глинкаинских по музыкальному колориту,— песня девушек «Как денница появится» и «Хор волшебных дев над спящей Рогданой», замечательный своими ладо-гармоническими красками восточный хор отшельников. Эта своеобразнейшая страница из «Рогданы» стилистически родственна «кучкизму», более всего — стилю Мусоргского.

Центральным произведением этого периода и абсолютной вершиной творчества Даргомыжского явилась опера «Каменный гость». Замысел ее относится к началу 60-х годов, но основная работа приходится на последний год жизни композитора, когда его здоровье уже пошатнулось. Увлеченный своим замыслом (он не мог не осознавать его неслыханной новизны и дерзости), Даргомыжский сочинял музыку с неослабевающей энергией. «Несмотря на тяжелое мое состояние, я затаил лебединую песню. Пишу „Каменного гостя“. Странное дело. Нервическое настроение мое вызывает мысли одну за другой. Усилия почти нет. Я в два месяца написал столько, на сколько в прежние времена потребовался бы мне целый год... Пишу не я, а какая-то сила, для меня неведомая»,— писал композитор в апреле 1868 года Л. И. Кармалиной<sup>26</sup>. Опера создавалась буквально на глазах балакиревцев. Вместе с сестрами Пургольд, Александрой Николаевной и Надеждой Николаевной, и любителем музыки — певцом К. Н. Вельяминовым композиторы «Могучей кучки» стали постоянными посетителями Даргомыжского. «С каждым вечером у Александра Сергеевича „Каменный гость“ вырастал в постепенном порядке на значительный кусок и тотчас же исполнялся в следующем составе: автор, обладавший старческим и сильным тенором, тем не менее превосходно воспроизводил партию самого Дон-Жуана, Мусоргский — Лепорелло и Дон-Кар-

<sup>25</sup> Бородин А. П. Критические статьи. М., 1982, с. 32.

<sup>26</sup> Автобиография, с. 124.

лоса, Вельяминов — монаха и командора, А. Н. Пургольд — Лауру и Донну Анну, а Надежда Николаевна аккомпанировала на фортепиано», — вспоминает Н. А. Римский-Корсаков<sup>27</sup>.

Клавир оперы почти полностью был закончен, остался недописанным лишь самый конец I акта. Сообщая в печати о поступлении в Публичную библиотеку манускрипта авторского клавира, В. В. Стасов писал: «...в автографной партитуре (то есть в клавире. — А. К.) есть несколько страниц, на которые посреди всего великого, что заключает эта опера, нельзя не смотреть с особенным благоговением. Это четыре страницы, написанные карандашом и содержащие часть сцены между Дон-Жуаном, монахом и Лепорелло в конце той же сцены: эта музыка написана Даргомыжским, больным, в постели, когда он уже чувствовал близкий свой конец.

Ему было известно, что он более не встанет; в последние дни он часто выносил невыразимые страдания от унесшей его болезни, и, однако же, несмотря ни на что, он продолжал сочинять и слабою рукою доканчивал свою оперу, лучшее и совершеннейшее свое создание, ясно понимая все великое ее значение и торопясь, чтоб смерть его не предупредила»<sup>28</sup>. Досочинил «Каменного гостя» Ц. А. Кюи, а написал оркестровое вступление и инструментовал всю оперу Римский-Корсаков. Поставлена она была в 1872 году, с великолепным составом исполнителей: в партии Донны Анны выступила Ю. Ф. Платонова, для которой композитор и предназначал эту роль, Лепорелло пел О. А. Петров, Дон-Жуана — Ф. П. Комиссаржевский.

Опера вызвала к себе неоднозначное отношение, даже в среде балакиревцев. Мусоргский называл ее «лебединой песней» композитора. Стасов считал «Каменного гостя» новаторским и высоким образцом оперного реализма. По его словам, опера эта — «...гениальный краеугольный камень грядущего нового периода музыкальной драмы»<sup>29</sup>. Более сдержанно, но безусловно положительно оценивал «Каменного гостя» Кюи. Будучи приверженцем классических форм, Бородин восхищался вокальной декламацией Даргомыжского. Признавал громадные достоинства «Каменного гостя», но и критиковал односторонность этого реформаторского произведения Римский-Корсаков, который в «Моцарте и Сальери» дал свой вариант камерной оперной композиции — ариозной в большей мере, чем речитативной, с закономерной истройной в музыкальном отношении архитектурной. Вовсе не принял «Каменного гостя» Чайковский. Он считал в корне ошибочной попытку перенести на оперную сцену драматическое произведение. Спор вокруг «Каменного гостя» продолжался вплоть до второй половины нашего столетия, и лишь теперь можно считать окончательно установившейся и получившей историческое подтверждение высокую оценку творения Даргомыжского.

<sup>27</sup> Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 1. М., 1955, с. 52.

<sup>28</sup> Стасов В. В. Избр. соч. в 3-х т., т. 1, с. 217.

<sup>29</sup> Там же, т. 2, с. 534—535.

Своими последними произведениями композитор непосредственно вошел в новую эпоху развития музыки как старший современник мастеров нового поколения, кучкистов (среди них особенно приближался к Даргомыжскому Мусоргский) и Чайковского. Вместе с Глинкой он подготовил расцвет русской музыкальной культуры во второй половине XIX века.

## Романсы и песни

Над жанрами камерной вокальной музыки Даргомыжский работал в течение всей своей музыкальной жизни. Большая часть произведений была им создана между концом 30-х и серединой 60-х годов. Камерная вокальная музыка Даргомыжского, стилистически связанная с эволюцией песни и романса у его старших современников (Глинка, Алябьев, Варламов, Гурилев), органично вошла в новый этап развития русской вокальной лирики — и оказалась близка песенно-романсовому творчеству его младших современников, композиторов балакиревского кружка и Чайковского. Тем самым уже в этой области отчетливо проявляется историческая роль композитора как связующего звена в истории русской музыкальной культуры — между пушкинско-глинкинской эпохой и эпохой «шестидесятнической».

В соответствии с общей творческой эволюцией Даргомыжского, его вокальные произведения образуют несколько хронологических групп.

К первой половине и середине 30-х годов относятся в большинстве своем еще незрелые вокальные пьесы. В них только формируется вокальный стиль композитора, нащупывается «свой» круг поэтов (лишь по одному разу использованы стихотворения Пушкина, Дельвига, Козлова). Вступлением к зрелому романсовому творчеству служит группа «пушкинско-глинкинских» романсов, созданных на рубеже 30—40-х годов (они упоминались в обзоре творческого пути). В них обнаруживается уже вполне развившаяся художественная сила, свободно изливающееся вдохновение, уверенное мастерство, но и заметна подчиненность эстетическому канону глинкинской вокальной лирики. Собственное лицо автора, оригинальные стилевые черты выступают лишь в отдельных случаях («Я вас любил», «Вертоград», «Ночной зефир»). Лишь во второй хронологической группе произведений, относящихся к 1846—1847 годам, полностью выявляется своеобразие творчества композитора. В романсах на слова Лермонтова, в песнях народно-бытового типа, в «цыганской» разновидности лирического романса находит выражение интерес Даргомыжского к окружающей «сниженной» действительности, к социально окрашенному психологизму, а одновременно определенный отбор выразительных средств, жанров. В романсах и песнях третьей хронологической группы, последнего десятилетия творчества, отчетливо обнаруживается углубление социально-критического начала, отклик на идейно-художествен-

ные тенденции «шестидесятнической» эпохи. Обращение к музыкальной сатире и пародии сочетается у Даргомыжского с обновленным подходом к претворению лирико-романтических и ориентальных мотивов, с новой трактовкой жанров баллады («Паладин»), народно-комической песни («Как пришел муж из-под горок»), лирико-пейзажного романса («На раздолье небес»), то есть таких видов камерной вокальной музыки, к которым Даргомыжский уже обращался в молодые годы. Эта группа произведений имеет итоговое значение в эволюции его песенно-романсового творчества.

На протяжении всего творческого пути Даргомыжский развивает и определенные образно-стилевые линии в своей вокальной музыке.

Лирические романсы образуют одну из этих линий. Начало свое она берет в упомянутых миниатюрах рубежа 30—40-х годов, глинкавских по стилю. Им свойственна безоблачность настроений, чувство упоенности счастьем, мелодика их обладает особой пластичностью, музыкальная форма — скульптурной стройностью. Кажется, что непосредственно Глинкой был навеян пылкий романс-признание «Влюблен я, дева-красота» (Н. Языков). Основная тема сродни мелодическому рисунку глинкавского шедевра «Я помню чудное мгновенье» (опевание гексахорда), совершенно по-глинкавски звучат экспрессивные и полные изящества хроматизмы в каденциях фраз и построений («В твои румяные уста»), заложенные уже в ткани вступительного двукта. Но островыразительная, синкопированная ритмика передает задыхающуюся от волнения речь, она выступает характерной приметой мелодики Даргомыжского, обогащенной связью с выразительностью живой человеческой речи:

198

*Allegro passionato*

*a piena voce*

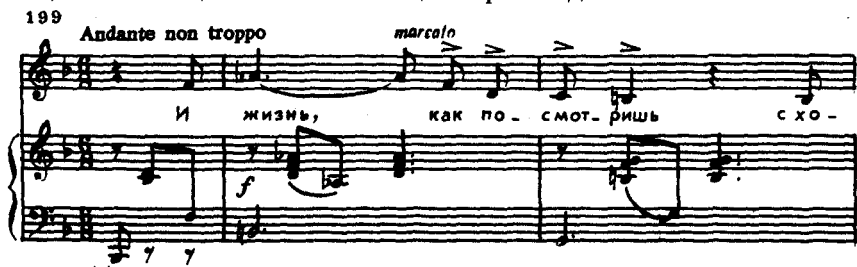
Влю-блен я, де-ва-кра-со-



Предвестник зрелого романсового стиля — написанный в те же годы очень глубокий по содержанию и лаконичный по средствам выражения романс «Я вас любил» (А. Пушкин). Самое примечательное в нем — органичное сочетание плавной мелодической кантилены с растворенными в ней речевыми интонациями («Любовь еще, быть может, в душе моей угаsla не совсем»). Взятые в целом, эти ранние лирические романсы Даргомыжского образуют как бы «венок», созданный композитором в честь своего великого современника Глинки.

На следующем этапе творчества (середина 40-х годов) лирическая линия становится совершенно самобытной, индивидуальной по стилю. Композитор углубляет психологическую основу романса, создает особую его разновидность — вокальный монолог. Заметно усиливается значение речевого начала. Оно приобретает большую свободу ритмики, влияет на прерывистость, растяжку или, наоборот, сжатие мелодических фраз, сочетается с насыщающими мелодикой напряженными ладовыми оборотами, диссонирующими интервалами.

Самым характерным примером этого рода служит романс-монолог «И скучно, и грустно» (М. Лермонтов). Музыкальная композиция романса отличается особой текучестью, размытостью граней формы, под воздействием сквозного развития здесь возникает деформированная реприза. Начало ее («Что страсти») лишь отдаленно напоминает об основной теме. Мелодия звучит в тональности минорной субдоминанты (ми-бемоль минор), включает интонационно заостренный ход по звукам уменьшенного септаккорда — горькое, подчеркнутое резюме (штрих *marcato*, акценты): «И жизнь, как посмотришь». Только в последних тактах (второе построение в репризе) возвращается основной мелодический рисунок, замыкающий всю композицию произведения:



- под-ным вни-мань-ем во-круг, та-ка-я пус-та-я  
 и глу-па-я шут-ка!

Лучшие образцы романсов-монологов у позднего Даргомыжского — это «Мне все равно» (Ф. Миллер), «Расстались гордо мы» (В. Курочкин). Для них характерна предельная сдержанность и вместе с тем сконцентрированность экспрессии, скупость выразительных средств, применение «разговорных» интонаций (термин В. А. Васиной-Гроссман). Они обычно выступают в качестве музыкально-смысловых «зерен» произведения, его «лейтмотивов» (см. фразы: «Мне все равно», «Ах, если бы с тобою я встретиться могла»).

Среди образцов поздней вокальной лирики Даргомыжского выделяется великолепная элегия на слова Дениса Давыдова «Я помню, глубоко». В отличие от ранней, глинканской по своему типу элегии «Она придет», позднейший образец этого жанра обладает особой психологической углубленностью, тонкой детализацией выразительных средств: острой и вместе сурово-сдержанной экспрессией, прихотливым ладогармоническим и тональным развитием, целиком обусловленным содержанием поэтического текста, сквозным развертыванием музыкальной формы. Эта музыка льется широким, равномерно интенсивным, непрерывающимся потоком (вследствие этого композитор вводит повторения фраз и даже строф текста), но в то же время обладает ритмической периодичностью, размеренностью, почти траурной, скрытой маршевойстью. Все это придает музыкальному выражению необычайно значительный, непреклонный характер. Он отчетливо выступает в середине декламационном эпизоде «Те зоркие очи, потухли и вы», в котором обнажается скрытый трагизм душевной коллизии. Композитор применяет в элегии и драматически выпуклые, экспрессивно

подчеркнутые средства. В свободно изложенной, поначалу даже нетональной репризе («Я выглядел вас на деву любви, я выплакал нас») он создает сильнейшую драматическую кульминацию с неожиданным сдвигом из ми-бемоль мажора в си минор, с применением энгармонизма си-диез — до-бемоль (см. второе предложение репризы), с завершением всего произведения патетичной, мелодически яркой, изливающейся из глубины сердца фразой. Общим характером музыкального образа, типом мелодических интонаций, психологической «омраченностью» гармонии этот романс Даргомыжского предвосхищает замечательную элегию «О, если б ты могла» Римского-Корсакова — впрочем, все-таки более мягко-лирическую, более светлую по настроению. Приводим начало элегии и ее кульминационный репризно-кодовый раздел:

200a Adagio

Я помню, глупо-

-бо, глубоко мой взор, как

луч, проникал и рощи и бор,



[f] я вы-пла-кал вас в бес-сон-ны-е но-чи, я

вы-пла-кал вас в бес-сон-ны-е

но-чи, в бес-сон-ны-е

но-чи!..

К области лирического романса следует отнести и образцы, условно говоря, «цыганской» вокальной лирики Даргомыжского — то есть такие, в которых на русскую музыкальную основу

наслаиваются цыганские исполнительские традиции, свойственное им подчеркнутое *passionato*, граничащая с надрывом экспрессия. Она ощутима, например, в кольцовской песне «Не скажу никому» и особенно в драматическом романсе на слова Ю. В. Жадовской «Я все еще его, безумная, люблю». В концертной практике прошлого века он нередко бывал под названием «Безумная», его с неизменным колоссальным успехом пела в концертах Полина Виардо. Характерны в нем «надрывные» задержания, остроимпульсивная ритмика, аффектированные кульминации. Эта «цыганская» романсовая ветвь, имеющая своим истоком не только концертное, но и бытовое музицирование, продолжала давать ростки и в музыке более позднего времени: у Чайковского, Аренского, Рахманинова.

Немногочисленными, но по-своему примечательными были обращения Даргомыжского к балладе. Два наиболее значительных образца этого жанра относятся к начальному и завершающему этапам творчества композитора. Написанная в середине 30-х годов «Свадьба», на слова А. В. Тимофеева «Нас венчали не в церкви», совмещает в себе общительный, народно-песенный интонационный склад баллад Алябьева и Варламова с типичной для баллад Верстовского «неистой» романтической патетикой и эффектной театральнo-музыкальной изобразительностью. У Даргомыжского картина бушующей ночной грозы («Всю ночь пировали гроза и ненастье») составляет контраст с изображением ясного утра, «благословляющего» внецерковный союз двух любящих сердец. Заключение здесь аллегория воспринимается как протест против догм семейной и гражданской жизни. В обстановке последекабристской реакции это могло считаться проявлением опасного вольнодумства.

«Паладин» (1859) на слова Жуковского принадлежит к числу шедевров этого жанра в русской музыке. Баллада выдержана в духе драматически приподнятого рассказа. Всё, о чем повествует рассказчик, отражается в фортепианной партии. Она имитирует рыцарский рог, передает скачку обезумевшего коня, рисует гибель убийцы в реке. В отличие от «Свадьбы», эта баллада написана в скупой, бесколоритной манере. Своими точными графичными штрихами она напоминает своеобразную музыкальную «гравюру». Перекликаясь в этом отношении с глинкайским «Ночным смотром», «Паладин» явился и предвестником баллад Балакирева («Рыцарь») и А. Г. Рубинштейна («Перед воеводой»).

Важным шагом для Даргомыжского было его обращение к жанру «русской песни». Композитора привлекала здесь крестьянская или народно-городская «простонародная» тематика, терпкий бытовизм текстов, переплетение черт юмора и драматизма в раскрытии так называемой «семейной темы» (песня «Ох, тих, тих, тих, тих»). Во второй половине 40-х годов Даргомыжский создает ряд песен на «народные слова», хотя, как установил М. С. Пекелис, эти тексты были написаны самим композитором. К ним относится «Лихорадушка» — характерная своими признаками народно-песенного стиля, тонко претворенными Даргомыжским, и оттенком горького комизма в изображении тяжелой женской доли.

Сквозную жанрово-стилистическую линию образуют у Даргомыжского и произведения бытового характеристического содержания, в частности комические, сатирические, пародийные песни. «Каюсь, дядя» — один из первых примеров этого рода, примечательный своей житейски-прозаической образностью, использованием стилистики водевильного куплета с типичным неприятельным гитарным аккомпанементом.

В дальнейшем жанр комической песни сливается у Даргомыжского с оригинальным, созданным композитором видом характеристической песни-сценки или картинки из народного быта. Первый образец этого рода — пушкинская песня «Мельник». В небольшом произведении развернут целый сюжет, преподнесенный в комических ситуациях и красках. Главным средством обрисовки участников сценки Даргомыжский избирает речитатив. В нем метко схвачена речь сварливой мельничихи (интонации песни «По улице мостовой») и передан образ медлительного, тугого на соображение мельника (интонации недоумения, тяжелая поступь аккордов).

Развитие свое этот жанр получил в позднем творчестве композитора — сатирических песнях «Червяк» (В. Курочкин) и «Титулярный советник» (П. Вейнберг). Это песни-рассказы, воссоздающие портрет «рассказчика» («Червяк») или гоголевского героя — униженного, подобострастного, пресмыкающегося перед сильными мира человека («Титулярный советник»). При внешней простоте формы и лаконизме изложения эти песни наделены необычайным богатством тонко детализированных штрихов: свойственными каждому персонажу интонациями, метко переданными в музыке движениями, жестами. Замечательно найдены композитором в «Червяке» подчеркнута скромные, униженные обороты вокальной речи, мелко «семенящие» аккорды в фортепианном сопровождении. В «Титулярном советнике» музыка воспроизводит заплетающуюся речь и неверную походку подвыпившего человека, важную поступь и властный жест — генеральской дочери. Интересной особенностью этих маленьких шедевров являются многочисленные авторские ремарки — род режиссерских указаний, расцвечивающих сценическую «партитуру» средствами мимики, жестикуляции, словом, актерского (не только певческого) исполнения. Возможно, что здесь сказался театральный опыт композитора, а может быть, и его общение с великим М. С. Щепкиным, непревзойденным мастером реалистического театра.

«Драматической песней» назван композитором «Старый капрал» — род монолога-сцены. И здесь господствует декламационность, лишь временами окрашиваемая народно-песенными интонациями, в качестве рефрена проводится короткая скандированная фраза «В ногу, ребята». Рассказ наполеоновского капрала (у Беранже) в музыке Даргомыжского и в переводе Курочкина «транспонирован» в русскую смысловую «тональность»: в песне встает трагически-величавый образ бесправного солдата николаевской армии. Заключение песни превращено в своего рода оперную сцену:

последние слова осужденного прерывает ружейный залп, затем раздаётся маршевый рефрен — здесь введён хор! — «В ногу, ребята! раз! два! раз! два!» Песня «Старый капрал» несколько сходна с песней Шумана «Два гренадера» — солдатской темой, народностью образа солдата (у Шумана их двое), использованием прямой речи, наконец, трагической развязкой. Однако по социальной своей остроте, коренному переосмыслению жанра это произведение Даргомыжского явилось особенно крупным открытием на пути исторической эволюции камерной вокальной музыки. Не случайно жанр песни-сцены утвердился в творчестве других русских композиторов дооктябрьского и советского периодов. Назовем, к примеру, цикл «Песни и пляски смерти» Мусоргского, «Два прощания» Рахманинова, цикл «Из еврейской народной поэзии» Шостаковича, песню «Финдлей» из бернсовского цикла Свиридова.

Самостоятельная жанрово-стилистическая линия представлена произведениями национально-характерного типа — восточными и испанскими по тематике. К числу первых относятся три шедевра на слова Пушкина. В «Вертограде», написанном на свободную пушкинскую «транскрипцию» библейской «Песни Песней», Даргомыжский обращается к миру древнего Востока. Следуя примеру Глинки (напомним о «Песни Рахили» из «Князя Холмского»), композитор, в отличие от него, избрал в качестве образно-стилистического ориентира не архаичный Восток древнееврейских пророков, а красочно-романтизированный мир библейской лирической поэзии как он воссоздан у Пушкина. Центр тяжести лежит здесь в фортепианной партии с ее восхитительной многоцветностью гармоний, вибрирующей (репетиции) аккордовой фактурой, создающей эффект струящегося и насыщенного ароматами воздуха. Особое поэтическое очарование заключено в мягкой диссонантности неаккордовых звуков «капель», как бы обволакивающих диатонические, чистые мажорные и минорные созвучия. Этот колористический прием с наибольшей изысканностью выступает в коде романса: звуковые «капли» здесь сочетаются с диссонирующими аккордами (уменьшенный септаккорд, альтерированная двойная доминанта), все время возникают звукосочетания с малой секундой. Поразителен этот музыкальный «пленэр», предвосхитивший на полвека стилистику импрессионизма!

201 [Andante]

Лишь по-ве-ет ак-ви-лон, и по-

- сьп- лют а- ро- ма- ты! Лишь по-

- ве- ет ак- ви- лон и по-

*ritard.* *a tempo*  
- сьп- плют а - ро- ма- ты!

Иной тип музыкального ориентализма — лениво-дремотной, пряной лирики — встречаем в «Восточном романе» («Ты рождена воспламенить») на слова Пушкина. Томные полутоновые интонации, красочные энгармонизмы, элементы увеличенного лада самобытно развивают находки Глинки (восточные страницы «Руслана»). Одновременно музыкальный язык этого произведения во многом предопределил развитие ориентальной стилистики в творчестве Бородина, Балакирева, Римского-Корсакова.

В романсе «О дева-роза!» («Восточная ария» — таков авторский подзаголовок) композитор стремился создать впечатление фольклорного происхождения музыки. Интересная параллель: Пушкин назвал свое стихотворение «Подражанием турецкой песни»; в архиве Даргомыжского сохранилась запись турецкого напева, и в нем встречается прием *glissando* — тот же прием предусмотрен в романсе ремаркой: «Медленно спуская голос»<sup>30</sup>. Причудливо выходящий, насыщенный мелизмами мелодический рисунок производит впечатление заимствованной мелодии; ради ее сохранения композитор изменяет текст Пушкина. Признаки импровизационности в формообразовании (отсутствие репризного раздела, различное тематическое содержание и различные масштабы стрóf) также свидетельствуют о фольклорной трактовке этой «восточной арии». Написанная в конце 50-х годов, она исторически подготовила фольклорную трактовку жанра восточного романса кучкистами (Балакирев, Бородин, Римский-Корсаков). Не случайно, что это произведение Даргомыжского (еще при его жизни) было инструментовано Балакиревым. Вот характерный пример фольклорно окрашенной ориентальной стилистики в рассматриваемом романсе:

202 *Andante* спуская голос

И неж\_ но

*marc.*

одушевляясь

ей по\_ ёт. И неж\_ но пес\_

<sup>30</sup> См.: П е к е л и с М. С. Даргомыжский и ориентализм.— Сов. музыка, 1963, № 2.

медленно спуская голос

The image shows a musical score for voice and piano. The voice part is on a single staff with lyrics: "- ни ей по - ёт!..". The piano part is on two staves. It features a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *p*, *pp*, and the instruction "и поскорее" (and speed up). The tempo/mood is indicated as "медленно спуская голос" (slowly lowering the voice).

Аналогичный переход от условно романтического подхода к передаче национального колорита на основе фольклорных данных можно заметить и в испанских романсах Даргомыжского. Достаточно сопоставить эффектное «испанское» раннее болеро «Оделась туманами Сиерра-Невада» (В. Ширков) с написанными в 50-е годы испанскими романсами «Оделась туманом Гренада», «Я здесь, Инезилья». В первой из них введена тема арагонской хоты, использованная Глинкой в его первой испанской увертюре. Оригинальную трактовку испанскому жанру дал композитор в «Ночном зефире», приблизив лирический романс к жанру вокальной сцены. «Музыка реки» (рефрен рондообразной формы) живописует обстановку действия, является фоновым элементом сцены. Ее участники обрисованы с использованием жанровых средств — ритмики болеро (испанка) и «галантного» менуэта (кавалер). Сопоставление с одноименным глинкинским романсом (в нем отсутствует индивидуализация — «портретная» обрисовка персонажей) подчеркивает подход Даргомыжского как музыканта-драматурга к данному романсу.

В вокальном камерном творчестве ясно выступает эстетическая позиция композитора — художника объективного склада (внимание более всего обращено к явлениям окружающей жизни), но не ограничивающегося изображением внешних бытовых сторон действительности, а стремящегося проникнуть в глубь личности человека, социальную психологию эпохи.

Новой проблематикой и новаторскими выразительными средствами Даргомыжский создал свое направление в русской вокальной лирике. Он во многом наметил пути, по которым пошло развитие камерных вокальных жанров у его младших современников. Драматическая разработка лирико-психологической образности была унаследована Чайковским; жанры вокального монолога, вокальной сцены («драмы в действии») сатирического или драматического содержания — Мусоргским; национально-характерная (восточная, испанская) и картинно-пейзажная лирика — Балакиревым,

Бородиным, Римским-Корсаковым. Все это демонстрирует важную историческую роль Даргомыжского в эволюции вокальных камерных жанров в русской музыкальной классике.

## Драматургия зрелых опер

Формирование оперного стиля Даргомыжского протекало сравнительно медленно и затрудненно. Лишь спустя полтора десятилетия после «Эсмеральды» он завершил «Русалку». В работе над ней сложилось его мастерство оперного композитора. Лишь спустя еще пятнадцать лет композитор подошел к окончанию «Каменного гостя». Причинами такой заторможенности творческого процесса явилась смелость и неслыханная новизна замыслов, отсутствие образцов, на которые непосредственно мог бы ориентироваться Даргомыжский. И в «Русалке», и еще более в «Каменном госте» композитор вступал на непроторенный путь. Пожалуй, лишь в сфере музыкального психологизма, в технике ариозно-речитативного письма он чувствовал себя уверенно, так как богатый опыт им был накоплен в работе над романсами и песнями. Разумеется, в оперном жанре, с присущим ему многообразием и сложностью музыкально-сценических задач, вокальное мастерство Даргомыжского поднялось на новую высоту, существенно обогатилось и отшлифовалось. Как сильнейшую сторону таланта композитора Чайковский отметил в «Русалке» искусство вокальной декламации: «...сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и вместе с тем изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности»<sup>31</sup>. Именно ариозность как господствующий вид вокального оперного письма в условиях взаимодействия принципов кантабильности и речитативности выделял в разборе «Русалки» А. Н. Серов: «...речитативы не имеют ничего рутинного,— писал он,— не отделены от певучих мест, а интегрально слиты с ними в роде *arioso*»<sup>32</sup>. Однако именно речитатив был превращен Даргомыжским в главное выразительное средство для передачи остродраматических ситуаций, для создания непрерывно развивающихся музыкально-психологических характеристик. Идя наперекор господствующим традициям и отодвигая в сторону привычные оперные формы, Даргомыжский дал, по словам Серова, «...музыке поворот чисто речитативный, декламационный и тем достиг высшей правды в выражении»<sup>33</sup>.

Тем самым композитор выступал преобразователем оперной формы, делал ее более свободной и гибкой, не скованной обязательной закругленностью, но самым тесным образом связанной со словом, с ходом сценического действия. Руководствуясь в боль-

---

<sup>31</sup> Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка, т. 2. М., 1953, с. 149.

<sup>32</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 281.

<sup>33</sup> Там же, с. 299.



шей мере законами драматического театра, он стремился приблизиться к идеалу музыкально-драматической правды. В широком историческом плане новаторские принципы Даргомыжского обнаруживают известное родство с реформаторской оперной эстетикой Глюка («...остался верен системе великого Глюка», — замечал Серов<sup>34</sup>), в то же время они образуют параллельное явление по отношению к хронологически близкой реформаторской деятельности Вагнера. Не находясь, однако, в прямой зависимости от романтических музыкальных драм Вагнера, творчество Даргомыжского обуславливалось, как подчеркивалось выше, развитием отечественной художественной культуры. Более всего — стремлением преодолеть застывшие оперные формы и приблизить жанр оперы к словесной драме. Это оказалось типичным не только для автора «Русалки» и «Каменного гостя», но и для младших современников: Серова («Вражья сила»), Мусоргского («Женитьба»), Римского-Корсакова (первая редакция «Псковитянки»), Кюи («Вильям Ратклиф»).

Ко времени завершения «Русалки» Даргомыжский пришел к осознанию реализма как краеугольного камня своей оперной эстетики. Это нашло выражение в известных словах композитора из его письма к Л. И. Беленицыной (Кармалиной), относящегося к 1857 году: «Хочу, чтобы звук прямо выражал слово. Хочу правды»<sup>35</sup>.

В произведениях, относящихся к различным периодам творчества и отличающихся друг от друга по содержанию, жанровым особенностям, — в «Русалке» и «Каменном госте» — общие принципы Даргомыжского преломились, разумеется, по-разному, но сохранили свое основополагающее значение.

### «Русалка»

В бытовой и вместе с тем фантастической пьесе Пушкина при переработке ее в оперное либретто композитор выделил и подчеркнул драматическую линию действия. Здесь Даргомыжский, по существу, следовал за великим поэтом. «„Русалка“ в особенности обнаруживает необыкновенную зрелость таланта Пушкина, — писал Белинский, — великий талант только в эпоху полного своего развития может в фантастической сказке высказать столько общечеловеческого, действительного, реального, что, читая его, думаешь читать совсем не сказку, а высокую трагедию...»<sup>36</sup> В опере драматическим

<sup>34</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 299.

<sup>35</sup> Даргомыжский А. С. Избранные письма, с. 53. Не следует буквально понимать это суждение композитора как узко взятое соответствие «звук — слово». Речь, разумеется, идет о верности жизненной правде, раскрываемой в музыке вокальной через единство: словесный — музыкальный текст, а в музыке оперной через единство ткани литературной (либретто) — музыкальной (партитура) — сценической (действие).

<sup>36</sup> Белинский В. Г. Избр. соч., с. 694.

судьбам действующих лиц, Наташе и Мельнику, дано социальное освещение (неравенство общественного положения крестьянской девушки и князя — источник драмы). Это связывало оперу Даргомыжского с антикрепостнической направленностью многих явлений передовой русской культуры периода 50—60-х годов<sup>37</sup>.

Разрабатывая пушкинский сюжет в остроконфликтном плане, композитор даже в фантастических сценах подчеркнул психологический элемент, драму человеческих чувств. В качестве контрастного противопоставления он трактовал не только бытовые хоры двух первых актов, но и балетно-хоровые русалочьи эпизоды. Но в фантастических сценах им не выдвигались на передний план колористические, декоративные задачи, а в бытовые и обрядовые сцены композитор не стремился внести древнерусские музыкальные краски, архаическую образность.

Развитие драматической фабулы протекает в «Русалке» целестремленно и без значительных торможений, в сквозном развитии конфликта. Оно образует цепь кульминаций, подчеркивающих стремительность и напряженность развертывания драматических коллизий. Особенно резко это выражено в I акте: уже во второй сцене возникает завязка драмы (Князь сообщает Наташе о разлуке). Музыкально-сценическое развитие достигает двух сильнейших кульминаций в четвертой сцене (дуэт Наташи и Князя) и пятой вместе с прилегающим к ней финалом (дуэт Наташи и Мельника, финал с хором). Весь акт завершается катастрофой-развязкой — гибелью Наташи. Такая драматургическая самостоятельность и замкнутость в себе I акта (присутствуют все основные стадии действия: завязка — бурное развитие — развязка), предвечная в данном случае драмой Пушкина, придает исключительное своеобразие облику «Русалки». Оно, однако, не нарушает целостности оперы: действие переводится затем в сферу фантастики (линия Наташи) и трагедийности (безумие Мельника). Во II акте драматической вершиной служит песня утопленницы на свадебном пиру, в III акте — столкновение Мельника и Князя, в IV — гибель Князя в волнах Днепра. Из всего этого видно, что произведение Даргомыжского кардинально отличается от глинкавских «Сусанина» и «Руслана», от романтических опер Давыдова и Верстовского, Серова («Рогнеда») и, разумеется, от позднейших фантастико-бытовых и сказочных оперных партитур Римского-Корсакова.

В «Русалке» композитор использовал сравнительно немного народных напевов: «Среди двора, из-под древа» (хор «Как на горе мы пиво варили»), «Куда бежать, тоску девать» — в сборниках встречаются с другими словами: «Ах! Девица-красавица», «Ох-ти,

<sup>37</sup> Первая мысль об опере возникла у Даргомыжского в 1843 году, первым этапом интенсивного ее сочинения были 1848—1852 годы. В это время он твердо решил осуществить свой замысел: «...лестное внимание, оказанное мне в настоящем году петербургской публикой, как будто обязывает меня произвести на старости лет создание национальное», — писал композитор одному из своих друзей. Опера была завершена в 1853—1855 годах (см.: Автобиография, с. 35).

горе великое» (обращение Наташи к царице Днепра в финале I акта); народная колыбельная мелодия «Идет коза» отражена в призыве Русалки «Тебя, князь милый, я призываю» (IV акт). Встречаются в опере и примеры свободного претворения народной песенности — например, в хоре «Ах ты, сердце, мое сердце» (напоминает свадебную «Как не пава-свет по двору ходит»<sup>38</sup>).

Работа композитора над романсами и песнями явилась своего рода лабораторией вокального стиля «Русалки» (а отчасти и «Каменного гостя»). Мелодика ее близка к музыкальной стилистике бытовой городской песенности первой половины и середины XIX столетия, поэтому на музыкальных образах действующих лиц лежит отпечаток эмоционально-психологической и интонационной атмосферы современной композитору действительности. Тем более что народно-песенные источники Даргомыжский брал в преломлении через художественную бытовую традицию новой эпохи.

В музыкальных характеристиках главных действующих лиц ярко проявилась новизна оперного метода композитора — создание музыкального образа на основе его последовательного развертывания, непрерывной лепки характера — образа, и целостного в коренных своих чертах, и подвижного, меняющегося в ходе сценического действия. Для оперного стиля Даргомыжского типична также детализированность музыкальных характеристик, в чем видно существенное отличие от обобщенно-«портретной» обрисовки героев в операх Глинки. Новыми у Даргомыжского были и сами типы персонажей: крестьянская девушка, наделенная сильной, «противленческой» (по удачному выражению М. С. Пекелиса) натурой, бурными проявлениями чувства, глубокой переживаний<sup>39</sup>; ее отец — сначала житейски-заурядная фигура, затем — образ, исполненный трагической силы.

Основное содержание образа Наташи раскрывается в I акте, в ее поразительно жизненной музыкальной характеристике, не имеющей традиционной «выходной» арии, постепенно раскрывающейся в небольших ансамблевых номерах и эпизодах (терцет, дуэт) и, главное, в вокальных диалогах. В них Наташе принадлежат маленькие ариозные моменты, певучие мелодические фразы, близкие к сценической декламации речитативы. Порой основную выразительную функцию берет на себя оркестр, раскрывая душевное состояние героини. С развитием действия и нарастанием драматизма меняется характер музыки. Относительная закругленность музыкальной формы уступает место незамкнутости построений, тональная устойчивость сменяется гармонически подвижной, модулирующей тканью, плавные вокальные фразы — интонационно и ритмически острыми мотивами, умеренные темпы — скорыми.

Эволюция образа Наташи очерчена на протяжении I акта в отсылочно развернутых романсовых, ариозных эпизодах. В широкой романсовой кантилене «Ах, прошло то время» переданы пе-

<sup>38</sup> См.: Пекелис М. С. Даргомыжский и народная песня. М., 1951.

<sup>39</sup> См. упомянутую монографию М. С. Пекелиса (т. 2, с. 219).

чальные предчувствия девушки. В тонах ласкового упрека выдержана приветливая романсовая мелодия обращения к Князю «Бывало, издали». Первый резкий сдвиг в образе Наташи происходит в момент, когда она узнает от Князя о разлуке («Мой милый друг, ты знаешь, что на свете нет блаженства прочного»). Диалог здесь наложен поверх оркестровой ткани, целое представляет собой род инструментального «ариозо». Это одно из сильнейших мест в опере: «...главный музыкальный интерес переходит в оркестр, — пишет Серов. — Там появляется — сперва в кларнете, потом в гобое — минорная мелодия, кроткая, ласковая, но вместе исполненная какой-то пронзающей грусти, так что в одно и то же время рисует душевное положение обоих действующих лиц. В увлекательной красоте эта инструментальная мелодия может стать наряду с лучшими мелодическими вдохновениями Глинки, имея притом и свой особенный, новый оттенок... слова князя, просто и выразительно продекламированные с небольшими остановками между каждой фразой (так как князь все еще колеблется), при всей мягкости, нежности выражения, получают силу волнующую»<sup>40</sup>. Можно лишь прибавить, что мелодия эта и в своей не выразимой словами поэтичности, и в интонационно-ладовой выразительности (минор с хроматизацией IV ступени) родственна теме глинкавского «Вальса-фантазии». Но музыка Даргомыжского наделена действительно новым в сравнении с глинкавской темой оттенком — щемящим чувством расставания. Она в большей мере характеризует Наташу — ее болезненно сжавшееся сердце. Примечательно, что интонации этой темы отражаются позднее и в ариозо-причитании Наташи «О боже, он уехал» (дуэт Наташи и Мельника):

203a [Moderato]

Князь

Мой ми-лый друг, ты зна-ешь, что на све-те

Кл.

Скр.

Фл.

cresc.

<sup>40</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 296.

нет бла-жен-ства проч-но-го

2036

2036 бо-же, он у-е-хал, на-век ме-ня по-ки-нул  
за-чем не у-хва-ти-ла уз-ды е-го ко-ня

Пробуждение в Наташе энергии и решимости бороться за свое счастье выражено в патетичном оперном ариозо (этот вокальный жанр привлечен здесь вместо бытового романса) «Разве я за тобою вслед» с его пылкими вокальными фразами, стремительной мелодической фигурацией струнных, сообщающей музыке особый накал.

Заключительным звеном в развитии образа Наташи как реального персонажа является ее ариозо — обращение к речной стихии «Днепра царица». Заимствованному плавному народному напеву композитор придал драматический характер: как бы набегающие друг на друга фразы передают задыхающуюся речь Наташи; ее выразительность усилена одноголосным изложением темы (голос и октавный унисон оркестра), отрывистыми репликами хора. «Научи, как отомстить за вероломство, за измену», — молит царицу Днепра обезумевшая от горя дочь Мельника:

204

*Allegro vivace*

Дне-пра ца-ри-ца, пре-да-юсь мо-  
Хор: что с ней? бре-дит,

- гу- чей вла- сти я тво- ей  
пра- во бре-

Большую роль в характеристике Наташи играют речитативы. Они тоже образуют линию музыкально-психологического crescendo. В начале сцены с Князем речитативные фразы Наташи («Ты все задумчив, князь») распевны, их рисунок — плавный, симметричный по строению, опирающийся на кварто-квинтовый диапазон. Но с обострением психологической ситуации в мелодику Наташи проникает интонация тритона («Ну, впрок пойдет тебе моя гибель»), речитативы обретают ритмическую упругость, широкие скачки захватывают диапазон более октавы:

205а

[Moderato]

205б Ты все за-дум-чив, князь! Не лас-ков ты со мною; уж не сердит ли?

[Allegro]

Ну, в прок пойдет тебе мо-я по-ги-бель!

205в *Allegro non troppo*

205г Вот, вот ве-нец мой, ве-нец по-зор-ный

Мы раз-ве-ча-лись, стинь, стинь ты, мой ве-нец!

В драматических «ударных» местах композитор вводит подчеркнуто экспрессивные гармонические средства — аккорд альтерированной двойной доминанты (стал типичным позднее у Чайковского). Эта гармония звучит как «знак беды», катастрофы. В момент осознания Наташей случившегося для передачи предельного драматизма ситуации Даргомыжский пользуется исключительно декламационным изложением — и в вокальной партии и даже в партии оркестра. Его аккорды похожи на возбужденные «реплики», в них опять-таки слышна гармония «беды»:

206 а

[Moderato]  
Энергично

по-стой! уж не раз-лу-ка ли?

206 б

[Allegro]

А, по-стой! Те-

Moderato assai

Робко

...перь я по-ни-ма-ю все. Ты же-нишь-ся?

Стр. *p* *pp*

С яростью

Князь

Ты же-нишь-ся? Что же де-лать?

*pp* Стр.

Рассмотренный эпизод является одним из самых ярких примеров новаторской оперной драматургии Даргомыжского, новизны его вокально-оркестрового письма.

Лирико-психологический аспект сохраняется и в дальнейшей обрисовке Наташи — уже как Русалки. Но образ ее предстает воплощением живого человеческого характера, воссозданного через различные жанровые типы вокальной музыки. Песня утопленницы «По камушкам, по желту песочку» не включает в себе волшебного элемента, фантастично лишь само действие (неожиданно раздающаяся на свадебном пиру скорбная песня). Жанр песни-романса здесь трактован в духе обработок И. Рупина, с типичными для них фиоритурами. Далее контрастные стороны образа выступают в сцене на речном дне (IV акт) — в пленительно-задушевном романсовом ариозо «Ты нежнее к нему» и в «арии мести» царицы русалок, могучей повелительницы речной стихии, «Давно желанный час настал». Эта ария обладает типичными признаками данного оперного жанра: широтой диапазона вокальной мелодии, стремительным движением мелодических фраз, интонационно и ритмически импульсивных, «взрывчатых». Музыка несет в себе какую-то стихийную властную силу:

207 *Allegro molto*

Давно же-

- лан- ный час на- стал! Жар ме- сти

Лишь в самом конце оперы в образе Наташи появляется черта волшебности. Призыв Русалки «Тебя, князь милый», построенный на колыбельном напеве, обладает таинственным и неодолимо влекущим характером, магичностью повторяющейся «заклинательной» попевки, красочными малотерцовыми гармоническими сопо-



ставлениями. На этой же теме основано и орестровое заключение оперы — род музыкально-сценического эпилога (русалки влекут на речное дно, к ногам своей царицы, тело Князя). Эпилог выражает идею торжества любви и возмездия. Тем самым завершается развитие социально-этического начала в концепции оперы. Вот начало призыва Русалки:

208

[Tempo di Allegretto]

Голос Русалки (за сценой)

Те-бя, князь милый, я при-зы-  
Фл.

-ва-ю, все преж-ней

Двусторонняя характеристика Наташи (реальная и волшебная) явилась подлинной находкой Даргомыжского. Она нашла свое продолжение в женских образах фантастико-бытовых опер Римского-Корсакова, а лирико-психологический метод обрисовки был затем широко развит русскими композиторами, более всего Чайковским, а также Мусоргским (Марфа в «Хованщине») и Римским-Корсаковым (Любаша, Ольга-псковитянка, Вера Шелого).

Метод сквозной характеристики использован и в образе Мельника. В отличие от Наташи, первая его характеристика дана в традиционной большой арии-«портрете», а развитие образа — в ариозных эпизодах, ансамблевых речитативных сценах.

Ария создает яркий житейски-характерный образ корыстолюбивого, «себе на уме» Мельника. Появляющиеся здесь «гóворные» интонации полупения-полуречи и танцевальная ритмика составляют постоянную жанрово-характеристическую «краску» в обрисовке персонажа. Они появляются, например, в веселой ариетте Мельника «Что за чудная повязка». Комический характер музыки устанавливается уже во вступительной «гóворной» фразе «Ба, ба, ба, ба!

Что вижу!» в юмористическом оркестровом ритурнеле с подвижными трелями, которые, по выражению Серова, «...так и смеются, так и радуются вместе с Мельником»<sup>41</sup>:

209

[Allegro non troppo]

Музыкальный фрагмент на странице 209. Включает фортепиано и вокальные партии. Темп: [Allegro non troppo].

Литературный текст (лирика):  
 Что за чуд-на-я по-вяз-ка, вся в ка-мень-ях до-ро-гих,

Глубокую трансформацию претерпевает и характеристика Мельника. В его вокальной партии с возникновением драматических положений появляются новые, интонационно обостренные обороты, усиливается гармоническая экспрессия («Стыдилась бы, хоть при народе»), а танцевальный аккомпанемент приобретает нервно пульсирующий оттенок. В финале I акта в музыкальной обрисовке Мельника возникают предвестники стиля Чайковского:

210

Lento

Музыкальный фрагмент на странице 210. Темп: Lento.

Литературный текст (лирика):  
 Сты-ди-лась бы, хоть при на-ро-де, так у-пре-

<sup>41</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 300.

## Ancora più lento

- кать от- ца род-но- го! Сты- ди- лась бы, при

## Allegro moderato

- ди- лась бы при всех так у- пре-кать от- ца! Так вот, что

В III акте музыкальный образ отца Наташи наполняется глубоким трагизмом. Спутанны, беспорядочны мысли помешавшегося от горя «человека-ворона», неустойчив характер интонаций и мелодических фраз, то угловато-диких («Что за мельник?»), то исполненных таинственности («...а денежки отдал на сохраненье»), то временами странно-простодушного веселья («С тех пор свободно летаю»), то зримо рисующих произошедшее («...она ки ну л а с ь в реку... пу ст и л с я бе ж а т ь»). Здесь образ Мельника композитор строит на иных, чем в I акте, выразительных средствах: решительно преобладает речитативность, появляется поразительная в своей яркой картинности изобразительность. Так, например, в рассказе Мельника («...вдруг сильные крылья ко мне приросли») уже «...с первого слова является быстрая фигура всех скрипок в унисон секстолями, — комментирует этот эпизод Серов, — фигура перебегает с нижнего регистра в верхний, растет, усиливается, как будто поднимается на воздух; в то же время в высоких духовых мелькает будто хлопанье крыльев; во всей этой музыке — что-то захватывающее, уносящее вдаль; слушатель вместе с мельником, внутри себя чувствует „полет“». Это ново, оригинально как нельзя более. Сам великий Глюк не отказался бы от такой „живописности“ в музыке»<sup>42</sup>.

<sup>42</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 325.

[Allegro non troppo]

вдруг силь - ны - е кры - лья ко

мне при - рос - ли, не -

- воль - но ме - ня на ле -

- ту у - держа - ли, ме - ня на ле -

- ту у - дер - жа - ли и

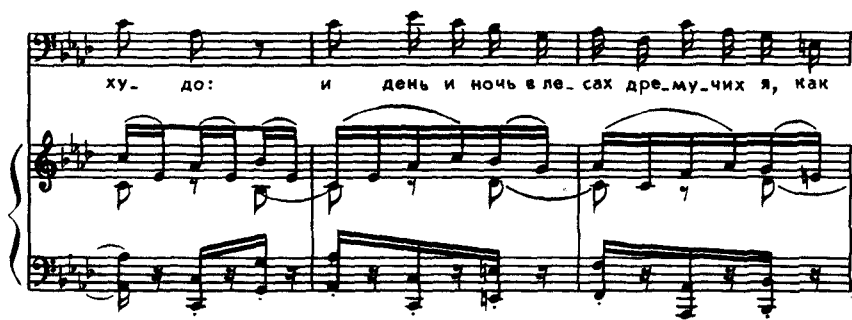
Как и в характеристику Наташи, композитор вносит в развитие образа Мельника резчайшие музыкально-психологические контрасты. Так, в рассматриваемой сцене ее лирико-трагедийным зерном является романсовое (по жанровым корням и стилистике) ариозо «Да, стар и шаловлив я стал». Музыка передает миг просветления души несчастного старика, освобождения от болезненного бреда. Но тем сильнее потрясает правдивость передачи душевной драмы. Мельник не «поет», он «произносит» всего несколько слов, а каждый «звук-слог» полновесен в своем психологическом содержании. В момент особенного подъема чувств («Была когда-то родная дочь») вокальная партия приобретает певучесть, «плачущие» внутрислоговые распевные обороты звучат как нахлынувшее рыдание. Этот эпизод — замечательный образец «правды в звуках»: мелодия, изумительная в своей естественной декламации, полно выражает эмоциональный и понятийный смысл слов. Вот что пишет об этом ариозо Серов: «Из самого сердца старика вырывается этот плач по дочери, которую „люди сгубили“. Музыка плачет, скорбит в каждом звуке. *Santabile* превосходное и по главной мелодии, и по чрезвычайно красивому и драматическому распределению ее между поющими (Мельником и Князем. — А. К.)... Трогательная мелодия в обоих голосах прямо западает в душу, и при хорошем исполнении невозможно прослушать ее без слез»<sup>43</sup>:

212

[Adagio]

Да, стар и ша-лов-лив я стал, за мной смо-треть не

<sup>43</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 327.



Основным принципом построения оперного образа у Даргомыжского является не только сквозное его развитие, но и закрепление за действующим лицом коренных музыкально-эстетических черт. Для Наташи таковыми являются: мелодический и «говорной» типы речитативов, интонационные обороты с IV повышенной ступенью в миноре (см. пример 203а, б, в); для Мельника — танцевальный ритмико-фактурный пласт в сопровождении, а также своеобразная «узорчатость» мелодики. Так, например, характерные ритмо-мелодические обороты его арии («...и где вам слушать стариков») находят свое продолжение в ариозо-рассказе о «полете» («С тех пор свободно летаю»), в оркестровом проведении этой темы при последнем появлении безумного Мельника («Отстаньте! Я здешний ворон»). Последовательно развивая в характеристиках действующих лиц типичные для них интонации, ритмические и гармонические элементы, приемы фактурного изложения, композитор, однако, избегает пользоваться лейтмотивами. Метод лейтмотивизма представлялся Даргомыжскому довольно-таки условным и не вполне подходящим приемом в характеристиках образов реальных людей со всей непредсказуемой прихотливостью и свободой их внешней и внутренней жизни. На эту особенность оперной драматургии композитора следует обратить особое внимание, тем более что в научной литературе о Даргомыжском она, по существу, не отмечалась. Можно утверждать, что по глубине воплощения душевной драмы, по тонкости и детализированности музыкально-психологической стороны образы Наташи и Мельника явились новым словом в русской опере XIX века. Без них невозможным было бы возникновение галереи оперных образов у Серова и Мусоргского, Чайковского и Римского-Корсакова, а также Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича.

Характеристики других действующих лиц концентрируются в основном в немногих сольных номерах, отчасти в ансамблях традиционного типа или, что касается Князя, и в ансамблях-диалогах. Образ Князя, который, как пишет Серов, «сокрушил, уничтожил две жизни; гибель Наташи разразилась над отцом ее — безумием, а безумие еще хуже смерти»<sup>44</sup>, выдержан в лирических и

<sup>44</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 323.

романтически смягченных, идеализированных тонах. Музыкальный «портрет» Князя дан в его каватине «Неволью к этим грустным берегам». Музыка проникнута поэтической мечтательностью, сладкой элегической грустью. «„Поэзия воспоминания“, поэзия прошлого, минувшего счастья — одно из самых глубоких музыкальных чувств, одно из тех, которые придают необыкновенную прелесть лирическим излияниям» (Серов)<sup>45</sup>. Мелодика типа *bel canto*, широкий мелодический разлив в партии оркестра (выразительное «пение» солирующих виолончелей) придают каватине особое обаяние, делают ее подлинной жемчужиной среди лирических страниц оперы. В большой арии Княгини «Дней минувших наслаждений», написанной в духе бытового романса, дан образ тоскующей в одиночестве женщины. Отдельными мелодическими оборотами («Ужель навек») эта ария напоминает каватину Гориславы. Жизнерадостная подруга Княгини Ольга обрисована в веселой песне «Как у нас на улице». В шуточной игровой сценке девушек и Свата ярко показана фигура этого традиционного участника свадебного обряда.

Хоровые сцены оперы тесно связаны с ходом действия. Во II акте хор-величание «Как во горнице, светлице» и хоровая здравница (несколько «полонезная» по ритмике) «Да здравствует наш князь молодой» несут в себе обрядовое действие. Три хора в I акте — протяжная «Ах ты, сердце, мое сердце» (соло гобоя имитирует крестьянскую дудку), хороводная «Заплетися, плетень» и плясовая «Как на горе мы пиво варили» — образуют сомкнутую сюиту с ярко выраженной линией динамического развития: от медленного движения — к скорому, от прозрачного звучания *a cappella* — к насыщенному многозвучному *tutti*, с переходом от печального настроения к разгару веселья. Третья песня сопровождается подобием театрального действия. «Девушки пляшут и действуют по смыслу слов песни, т. е. сходятся в круг, бьют в ладоши, садятся, ложатся на землю и наконец заводят забавную драку», — говорится в авторской ремарке. Насыщенная полифонией, эта песня образует финал хоровой сюиты. Вместе с тем хоры подключены и к драматическому действию: протяжная песня предвещает конфликтность последующей сцены Наташи и Князя, жизнерадостные хороводная и плясовая создают выразительный контраст к последующему и усиливают по закону контраста впечатление от трагической развязки в конце I акта.

«Русалка» не относится к числу оперных партитур, насыщенных сложной тематической работой, напряженным симфоническим развитием, красочной звукописью. Не только в характеристиках действующих лиц, как отмечалось выше, но и во всей опере нет постоянных лейтмотивных средств для воплощения какой-либо отвлеченной идеи, обобщающего понятия, представления о месте,

---

<sup>45</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 321.

времени, обстановке действия<sup>46</sup>. Иногда изобразительность возникает в партитуре — но в качестве конкретного, «местного» штриханапоминания, не приобретающего, однако, сквозного лейтмотивного значения. Интересно привести один пример — звукописный образ волшебного речного царства, которым открывается большая сцена Наташи-Русалки в первой картине IV акта. Отчасти навеянный веберовской фантастикой (увертюра к «Оберону»), окрашенный романтическим колоритом «природного» валторнового тембра, этот эпизод заключает в себе и оригинальную гармоническую краску — причудливые, со смещением натурального и мелодического мажоров, аккорды деревянных духовых. Дуэт (каноническая имитация) двух валторн, тихо шелестящие фигурки скрипок, зыбкое звучание деревянных — все создает представление об игре лунных лучей в прозрачной водной глубине. Музыка эта, несомненно, предвосхищает корсаковскую звукопись — некоторые моменты из «подводных» эпизодов музыкальной картины «Садко» и из одноименной оперы-былины Римского-Корсакова:

213 [Moderato]

Валт. Скр.

Валт.

Дер.

Среди немногих оркестровых номеров оперы следует указать «Славянский» и «Цыганский» танцы — они, особенно первый из них, звучат как «воспоминание» об «Аскольдовой могиле» Верстовского, — а также сюиту «Танцы русалок» из 1-й картины IV акта. В ней слышатся предвестники лирического «славянского» стиля молодого Чайковского (Andante, соль минор, цифра 4) — его «Озера лебедей», но совершенно отсутствует собственно фантастика. Большое значение имеет увертюра, построенная на темах, заимствованных из сцены Наташи и Князя, призыва Русалки, ариозо «Бывало, издали», из хора «Как во горнице, светлице». Увертюру удачно назвал Серов «симфоническим очерком» всей оперы. Не заключая в себе программы-сюжета, она знакомит слушателя с не-

<sup>46</sup> Встречающиеся повторения тематического материала должны быть отнесены к категории тем-воспоминаний, так как имеют ситуационное значение («Невольню к этим грустным берегам», «Видишь ли, князя невольню», «С тех пор свободно летаю»).



которыми сторонами музыкального образа главной героини и в этом смысле выполняет роль симфонического введения в последующее музыкально-сценическое действие.

«Русалка» написана в смешанной форме: традиционные законченные номера (сольные, ансамблевые, хоровые) встречаются рядом со сквозными сценами непрерывного развития, незамкнутой структуры. Новаторский облик оперы крупнее всего выступает именно в диалогических сценах-ансамблях: Наташи и Князя, Наташи и Мельника, Мельника и Князя, о которых уже шла речь. Такие сцены, подчеркнем, состоят из последования небольших сольных ариозных эпизодов, сменяющихся моментами совместного пения, из многочисленных и великолепных по музыке речитативов. Они вводятся композитором, повторим, в «узлах» драматического действия, в самых напряженных, взрывчатых его моментах. В этом ярко проявилось новаторство Даргомыжского как композитора-драматурга.

Из всего сказанного видно, что «Русалка» по жанру своему представляет собой сплав реалистической народно-бытовой музыкальной драмы и волшеббно-романтической оперы. Историческое ее значение — в том, что она заключает в себе единство социальной и лирико-психологической концепции. Существенна роль «Русалки» в развитии реалистической и романтической линий русского музыкального театра XIX века. Опера Даргомыжского — это связующее звено между оперным психологизмом «Ивана Сусанина» и психологическим реализмом оперных композиторов второй половины XIX века (Чайковский, Мусоргский, Римский-Корсаков) с одной стороны, а с другой — между «русалочьей» фантастикой «Лесты» Давыдова и романтическими фантастическими оперными образами Чайковского (неоконченная «Ундина», в области балета — «Озеро лебедей») и Римского-Корсакова («Майская ночь» и опера-былина «Садко»).

### *«Каменный гость»*

Создание «Каменного гостя» явилось кульминацией пушкинского начала в творчестве Даргомыжского. Произведение Пушкина дало толчок и основу к возникновению реформаторского явления в русском музыкальном театре XIX века. Опере этой было суждено открыть историю развития камерной разновидности этого жанра. Обратившись к трагедии Пушкина, Даргомыжский нашел редкостную возможность сразу положить поэтический текст на музыку, не заботясь о создании специального оперного либретто или о приспособлении этого текста к требованиям традиционной формы. Композитор внес самые минимальные изменения в пушкинскую пьесу, исключив лишь несколько строк небольшого монолога Дон-Гуана (в опере — Дон-Жуана) «Не правда ли, он был описан вам» из IV сцены, но введя — правда, по прямому «указанию» поэта

(Лаура — «поет») — две песни Лауры: «Я здесь, Инезилья» и «Оделась туманом Гренада».

Музыкальная стилистика оперы во многом сходна со стилистикой лучших романсов композитора: гибкостью и музыкально-психологической точностью мелодического (и вообще музыкального) воплощения слова, экономным отбором и использованием музыкально-выразительных средств. Но есть и отличие: содержание и стиль маленькой трагедии Пушкина, как правило, не требовали применения языка бытового романса. Они, напротив, предполагали более обобщенный и поэтически-возвышенный музыкальный язык.

Важнейшей особенностью последней оперы Даргомыжского является ее камерный стиль, детализированное музыкальное письмо, способное передать сложное психологическое содержание трагедии, а это, в свою очередь, обусловило и особенности восприятия «Каменного гостя». Имея в виду композиторскую индивидуальность автора оперы, Серов писал: «Музыка его вообще требует, чтобы в нее долго и много вслушивались. Тогда, с каждым разом, являются в ней новые пленительные качества»<sup>47</sup>. Небывалая художественная задача, которую поставил перед собой Даргомыжский, потребовала от него отказа от обычной «номерной» оперной формы и обращения к опере сквозного развития, целиком состоящей из непрерывно развертывающихся ариозно-речитативных сцен, монологов и диалогов. Отсюда максимальное приближение оперы как жанра к словесной драме. В отличие от монументальных, симфонически насыщенных реформаторских музыкальных драм Вагнера, «современниц» по отношению к «Каменному гостю», произведение Даргомыжского является оперой вокальной, хотя инструментальная сторона остается очень важным (но все же не главенствующим) компонентом художественного целого.

Если к пьесе Пушкина вполне подходит авторское определение жанра и формы — «маленькая трагедия», то оперу Даргомыжского нельзя безоговорочно отнести к «малой» оперной форме, к роду сугубо камерному. При всей своей сжатости она столь насыщена богатейшим смысловым подтекстом, емкой выразительностью каждой вокальной или инструментальной фразы, гармонической краски, наконец, длительным сквозным развертыванием музыкальных образов, что производит впечатление масштабного музыкально-драматургического полотна.

Музыка Даргомыжского, вместе с творением Пушкина и инструментовкой Римского-Корсакова, составляет гармоническое художественное триединство, образует цельную идейно-художественную концепцию. С нею тесно связано жанрово своеобразное оперы — исключительно тонко разработанной психологической музыкальной трагедии, но богатой вместе с тем и характеристическим, порой даже комедийным содержанием. К опере Даргомыжского вполне можно отнести слова Белинского, сказанные им о ли-

<sup>47</sup> Серов А. Н. Избр. статьи, т. 1, с. 283.

тературном первоисточнике: драма Пушкина без имеющейся в ней трагической развязки «была бы веселой повестью»<sup>48</sup>. Вообще пушкинская маленькая трагедия и, безусловно, также и опера заключают в себе громадный заряд жизненной силы, жизнеутверждающего мироощущения. Это прежде всего проявляется в характеристиках главных действующих лиц.

Образ Дон-Жуана наделен богатым поэтическим содержанием, необычайным по полноте и яркости «чувством жизни», которое его возвышает. Дон-Жуан — поэт в прямом значении слова. Он — автор слов, на которые поет свои песни Лаура («Их сочинил когда-то/Мой верный друг, мой ветренный любовник»). Дон-Жуан — поэт любви, «импровизатор любовной песни», неистощимый в своем вдохновенном, всегда искреннем поклонении увлекшей его женщине. Дон-Жуан — ветренный оболститель, но не грязный развратник. Дон-Жуан — дуэлянт, но не убийца: командор, по словам Лауры, был им убит в «честном поединке»; Карлос стал зачинщиком ссоры. Одним лишь своим поступком Дон-Жуан переступил пределы дозволенного — он позволил себе глумиться над потусторонним миром. Приглашая статую «сторожить» его свидание с Донной Анной, он бросает вызов таинственным силам, от к а з ы в а я с ь признать их власть над собой! В финале оперы Дон-Жуан становится олицетворением свободного человеческого духа, не скованного догмами клерикализма. Не случайно и монах, и «угрюмый гость» Лауры Дон Карлос, как бы сговорившись между собой, обвиняют Дон-Жуана в безбожии. Гибель героя — это крушение личности, противопоставившей себя высшей, но в контексте произведения не безусловно справедливой силе. Философская концепция трагедии и оперы проникнута пафосом высокого гуманизма и вольнолюбивым духом пушкинской музыки.

Раскрытие жизнеутверждающего, р е н е с с а н с н о г о начала становится сквозным действием. Оно проникает не только в характеристику Дон-Жуана, но и образы Лауры, Донны Анны. Так, дидактичному рассуждению Карлоса о неумолимости быстротекущего времени Лаура отвечает «апелляцией» к природе («Приди, открой балкон»). Она как бы убеждает Карлоса — «Вот полная цветения и молодости южная ночь. А вот и неприютная, старчески охладевшая ночь севера (поясним: картины природы здесь имеют, разумеется, метафорическое значение! — А. К.). Таков закон бытия. Но непростительно для человека пренебречь радостями и правами молодой поры...» Так, в характеристике Донны Анны, сквозь ее «великолепное испанское вдовство, своей суровостью изумляющее даже монаха»<sup>49</sup>, то и дело проступает «чувство жизни». Оно оттесняет требования условной морали — скорее общепринятых приличий, чем нравственного долга. Оно требует от Донны Анны повиновения естественному голосу природы — потребности лю-

<sup>48</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1955, с. 92.

<sup>49</sup> Ахматова Анна. Стихи и проза. Л., 1977, с. 544.

бить и быть любимой. Здесь уместно сказать о двух противоположных трактовках этого образа — трактовках Анны Ахматовой и Белинского. Ахматова утверждает: «Для Дон-Гуана — Донна Анна ангел, для Пушкина — это очень кокетливая, любопытная, малодушная женщина и ханжа»<sup>50</sup>. Белинский придерживается иного взгляда, более отвечающего концепции пушкинского произведения. По его мнению, Донна Анна — это «...матрона, обязанная обществом быть лицемерною... посещение монастырей, набожные занятия и слезы над гробом мужа (сурового старика, за которого вышла насильно и которого никогда не любила) — суть единственная отрада, единственное утешение ее, бедной, безутешной вдовы...»<sup>51</sup>

Пушкинской концепции, в ее основных чертах, следовал Даргомыжский. Как бы неотступно идя вслед за поэтом, композитор пишет сцену за сценой, выводит в своей опере поразительно жизненные, правдивые образы, рождающиеся в богатстве характеризующих их черт, подробностей внутреннего и внешнего облика. «Даргомыжский создал в своем „Каменном госте“ не одну только „правдивую“, „жизненную речь“, — пишет В. В. Стасов. — Он создал там многое другое еще наравне с великим товарищем своим Глинкой. Он создал в своей музыке полные и вернейшие характеры человеческие, с правдивостью и глубиной истинно шекспировской и пушкинской; он дал бесконечную последовательность сцен, где... рисуются черты человеческие, индивидуальные, условленные временем, местом, моментом, сменяющимися внезапно настроениями, скачками мысли, чувства, страсти»<sup>52</sup>. Отсюда проистекает и ключительная многогранность образов действующих лиц, множественность их музыкального тематизма (мелодического, в первую очередь) при практическом отсутствии в характеристиках реальных персонажей лейтмотивов. Единственным лейтмотивом в опере, строго говоря, является целотоновая «гамма командора» — персонажа фантастического. Произведение Даргомыжского, повторим, здесь совершенно непохоже на оперы Вагнера, но отчасти сходно с глинкинским «Русланом» (лейтмотивы Черномора, Наины), хотя в остальном кардинально отличается от обеих опер Глинки.

В музыкальной характеристике Дон-Жуана, при всей ее многоэлементности, можно выделить различные интонационные типы мелодий и мелодических фраз, соответствующие тем или иным эмоциональным состояниям героя, выражающие определенные проявления его натуры. Открытая, пылкая страстность, импульсивность Дон-Жуана находит выражение в мелодических фразах, основанных на широкой интерваллике, а также в кантленных мелодических построениях, интонационно выразительных и в то же время сравнительно недлинных. В третьей (из

<sup>50</sup> Ахматова Анна. Стихи и проза, с. 544—545.

<sup>51</sup> Белинский В. Г. Избр. соч., с. 696.

<sup>52</sup> Стасов В. В. Избр. соч., т. 3, с. 724—725.

приводимых ниже) теме нельзя не отметить особую лирическую упоенность, нечто непосредственно предвещающее (мелодический рисунок, отчасти гармония) тематизм «лирических сцен» Чайковского:

214 а

*Più mosso*

мне, мне мо-лечь-ся сва-ми, Дон-на Ан-на!

214 б

*Allegro*

у ва-ших ног про-щень-я у-мо-ля-ю.

*riten.*

[*Andantino*]

214 в *ritard.*

*a tempo*

все за е-ди-ный бла-го-склон-ный взгляд

Поэтическое созерцание, нежное томление порождают в партии Дон-Жуана мелодические и гармонические темы с тонким извилистым рисунком, хрупкие в своих хроматизированных интонациях (третон!), темы гармонически напряженные, прозрачные по фактуре. Эпизод воспоминания о «бедной Инезе» вызывает ассоциации с музыкой Римского-Корсакова (каватина Берендея «Полна, полна чудес, могучая природа»). Ее интонации затем всплывают в музыке, передающей любованию Дон-Жуана склоненной у гробницы вдовой. Они же слышатся и в нежном пении виолончелей — в ариозо-обращении Дон-Жуана к находящейся в обмороке Донне

Анне: «Что с тобою? Донна Анна!» Примечательно, что во всех этих случаях использованы одни и те же звуки (нисходящий ход: *ми — ре-диез* или *ми-бемоль — ре — ля-бемоль*) и в принципе однотипный мелодический рисунок:

215 а  
[Moderato]

Бед - на, я И - не - за

215 б  
[Un poco meno mosso]

Чуд - ну - ю при - ят - ность я на - хо - дил

215 в  
[Andantino]

мра - мор блед - ный рас - сып - ле - те

215 r

[Un poco più lento]

прос- нись, о - пом- нись! Твой

*poco più*

Дие- го, твой раб у

Наиболее развернутый вокальный эпизод в партии Дон-Жуана — его ариозо «О, пусть умру сейчас у ваших ног» (II акт) — вершина лирической патетики в опере. Любовное высказывание героя здесь выливается в ариозную форму с широким мелодическим дыханием. Вокальная партия кантабилна, декламационна, объединяет в себе характерные интонации образа (плавные ходы, тритон, скачок с заполнением) и достигает в конце концов яркой звуковысотной вершины. Пластичности и цельности мелодии способствует варьирование особенно выразительных интонаций (тритон, септима):

216

[Allegro]

чтоб кам-ня мо-е - го мог-ли кос-нуть-ся вы лег- ко-ю но-

-гой и - ли о - деж-дой, ког-да сю-да на э- тот гор- дый

гроб прой-де-те куд-ри на-кло-нять и пла-кать

Как продолжение, к этому ариозо примыкает и второе — «Когда б я был безумец», тоже очень экспрессивное, но и отличающееся преимущественно декламационным складом. Первый мотив этого ариозо служит началом оркестрового вступления к опере.

Помимо этого в партии Дон-Жуана встречаются многие другие, более частные по драматургическому значению темы, мотивы, певучие и речитативные фразы изобразительного или лирико-экспрессивного типа, вносящие в «портрет» главного героя дополняющие его характеристические, музыкально-психологические штрихи. Образной многокостью и богатством музыкального материала и вместе с тем интонационной целостностью характеристика Дон-Жуана выделяется во всей опере. Ее можно считать шедевром оперно-драматургического мастерства композитора, стоящим на уровне самых высоких достижений оперного творчества.

Для обрисовки Донны Анны Даргомыжский в виде исключения воспользовался лейтмотивом — но «местного» значения. Лишь для передачи внешнего облика («маски») смиренной, набожной вдовы! Примечательно, что этот лейтмотив всего-навсего два раза появляется в последнем акте оперы: в первых вступительных тактах, когда перед Дон-Жуаном предстает церемонная, смиренная хозяйка дома, и при напоминании гостю о своем вдовьем положении («Я грешу, вас слушаю... Вдова должна и гробу быть верна»). Начиная с этого момента лейтмотив исчезает из музыкальной характеристики героини — Донна Анна «расстается» с ним, как со своим «вдовьим покрывалом». Имитационное изложение плагальной аккордовой последовательности имеет черты хоральности, звучит отрешенно. Этот оркестровый мотив лишь сопровождает появления действующего лица, но не участвует в действительном развитии образа (не только в III, но и во II акте), потому лишь с оговорками эти аккорды можно считать лейттематическими. Точно так же и первые речитативные или мелодически распевные фразы Донны Анны отмечены подчеркнутой уравновешенностью, несколько нарочитой сдержанностью выражения. Характерный пример — начало последнего акта: Донна Анна впервые после смерти супруга принимает гостя и заводит с ним светскую беседу:

217 a  
Andantino

pp p



217 б

[Andantino]

Я при-ня-ла вас, Дон Ди-е-го, толь-ко бо-юсь

Реальное же содержание образа, сам характер персонажа переданы совокупностью очень различных и выразительно-точных музыкальных фраз, мотивов, гармоний. В них слышны интонации недоумения («Разве вы виновны предо мной?»), кокетливого упрека («А что сейчас вы говорили мне? Что вы б рабом моим хотели быть!»), снедающего вдову нетерпения («Вы мучите меня...»), несколько наигранного гнева и решимости мстить («Тогда бы я злодею кинжал вонзила в сердце!»), наконец, смятения («Нет! Не может быть! Не верю!»). Особенно примечательно музыкальное выражение мучительного любопытства — композитор здесь демонстрирует только ему присущее (и унаследованное Мусоргским) музыкально-психологическое чутье и талант передавать в звуках тончайший смысл слов, со всеми оттенками чувства, мысли:

218 а

Andantino

Раз-ве вы ви-нов-ны пе-ре-до мной? Ска-жи-те в чем же, ну!

218 б

[Andantino]

Вы му-чи-те ме-ня, я

страх как лю-бо-пыт-на. Что та-ко-е?

*cresc.*

*cresc.*

С характеристикой Лауры, в полном соответствии с Пушкиным, связаны уже упоминавшиеся песни и два картинно-описательных ариозо. На последние обратил особое внимание Ц. А. Кюи. «Вспомним, — писал он, — картину чудной испанской ночи, полной аромата, свежести, упоительной прелести, и картину парижской непогоды, в которой вы так и чувствуете свинцовое небо, капли дождя, порывы ветра»<sup>53</sup>. Превосходно здесь использование изобразительно-колористических возможностей мажорного лада (томная гармония большого мажорного септаккорда, воздушные диатонические аккорды), а с другой стороны — острое staccato, хроматические гаммы, делающие зримой картину парижской непогоды (см. «Приди, открой балкон»). Индивидуальная интонационная «краска» образа Лауры — сгущенно-чувственные, полные ленивой истомы мелодические обороты с характерными полутоновыми задержаниями («как небо тихо», «лавром пахнет» и другие). Они-то и цементируют всю музыкальную характеристику этого персонажа:

219

*Poco più mosso*

При-ди, от-крой бал-кон

*pp* *f* *v*

*Andantino*

*v* *sf* *sf* *p*

<sup>53</sup> Кюи Ц. Избр. статьи. Л., 1952, с. 201.

Как не бо ти - хо! Не дви жим теп. лый воз - дух

Музыкальная картина «испанской» ночи, вместе с песнями Лауры, и дала основание Д. Д. Шостаковичу упомянуть «Каменного гостя» в числе замечательных образцов «русской музыки об Испании». Говоря о том, что он очень любит испанскую музыку, советский композитор подчеркнул: «такая любовь стала традицией русской культуры (вспомним симфонические произведения Глинки и Римско-Корсакова и особенно „Каменного гостя“ Даргомыжского)»<sup>54</sup>.

В пушкинском ключе выдержан и образ Дона Карлоса. Его ариозо «Скажи, Лаура, который год тебе?» отмечено печатью сосредоточенности, суровости. Мрачен и непреклонен короткий мотив Карлоса-мстителя («Я — дон Карлос»), на котором построено оркестровое окончание второй картины I акта.

Яркой характеристикой и жизненностью обладает интонационный портрет Лепорелло. В отличие от своего господина, он натура вовсе не поэтическая. На передачу его мыслей (реже чувств) в первую очередь и направлено внимание композитора. Его вокальной партии свойствен оттенок грубоватой иронии, чаще добродушной, а иногда и язвительной. Житейскую направленность интересов Лепорелло музыка передает посредством прямолинейной иллюстративности; например, ворчливость слуги выражена «недовольной» интонацией нисходящей септимы, тритона («Такая бездна!», «Как не узнать?», «Проклятая, признаться, должность», «В один мешок да в воду»). Мастерски передано охватывающее Лепорелло чувство страха в сцене приглашения статуи — прерывистыми репликами, метрической сбивчивостью фраз:

220  
[Moderato assai]  
(в волнении)

Мой ба - рин, Дон Жу - ан, вас про - сит

<sup>54</sup> Сов. музыка, 1974, № 4, с. 130.

зав-тра при-дти по- поз-же в дом су- пры-ги ва-шей

Образ Лепорелло во многих отношениях явился прямым предшественником комедийных оперных образов Мусоргского (Варлаам), Бородина (гудошники), Римского-Корсакова (в «Майской ночи», «Золотом петушке»).

Целотоновая лейтмотивная характеристика потустороннего действующего лица — Командора — трактована Даргомыжским иначе, чем у Глинки — не только в фантастико-описательном, но и в драматическом, сгущенно-психологическом плане. Развиваемый исключительно инструментальными средствами (вокальные реплики статуи построены всего на двух звуках), лейтмотив Командора разрастается от таинственного первого появления (гармонизован аккордами мажорного лада) до широкого симфонизированного проведения в финале оперы. Здесь он целиком отнесен к системе увеличенного лада и, заполняя многослойную инструментальную ткань, звучит с поистине нечеловеческой, всеподавляющей мощью:

221a

А Ко-ман-дор?

221б

Allegro

ossia



В музыкальной композиции «Каменного гостя» господствуют свободно построенные сцены. Они самым тесным образом связаны со словесным текстом, но подчиняются вместе с тем собственно музыкальным закономерностям: мелодико-ритмическим, тонально-гармоническим, структурно-тематическим. В лирико-психологических сценах наблюдается большая целостность музыкальной формы. В характеристических эпизодах действия (монолог Дон-Жуана в начале II акта «Все к лучшему», сцена приглашения статуи в конце того же акта) заметно ощущаются закономерности литературно-сценические, законы драматического театра.

Наиболее выдающимися примерами драматических, насыщенных психологизмом диалогов служат сцены сквозного развития — Дон-Жуана и Донны Анны из II и III актов. В первых из них (сцена на кладбище) музыкальная драматургия носит особенно динамичный, целеустремленный характер, музыка обладает огромной выразительной силой и яркостью. Она гибко следует за ходом сценического действия. После вступительного раздела — обмена действующих лиц первыми, пока еще эмоционально уравновешенными, как бы нейтральными репликами (Донна Анна: «Отец мой, я развлекла вас...»; Дон-Жуан: «Я просить прощенья должен у вас, сеньора») — основная, действенная часть сцены начинается с пылкого восклицания мнимого монаха «Мне, мне молиться с вами, Донна Анна!». Развитие проходит в трех разделах, непрерывно следующих друг за другом. Первый — монолог Дон-Жуана, приводящий к признанию: «Так, я не монах...» Второй — полный напряжения диалог, в ходе которого Донна Анна своим вопросом «Кто же вы?» провоцирует Дон-Жуана на дальнейшие признания и сама невольно втягивается в любовную интригу. Третий — это большой монолог Дон-Жуана, построенный из двух упоминавшихся выше ариозо «О, пусть умру» и «Когда б я был безумец» (монолог начинается после вопроса Донны Анны: «Ну? что? чего вы требуете?»). После этого центральная часть сцены заканчивается, напряжение спадает, Дон-Жуан получает согласие Донны Анны на встречу: «Завтра... ко мне... придите».

Каждый из разделов сцены имеет свой музыкальный тематизм, тональную опору, свой тип музыкального изложения и развития. Здесь, следовательно, при всех закономерностях построения словесной драмы действуют и собственно музыкальные законы. Про-

следим их. В первом монологе Дон-Жуана (готовится решающее признание героя) музыка наделена «нагнетательным» характером. Мелодика вокальной партии основана на развитии восходящих мотивов («счастлив, чей хладный мрамор», «что недостойный отшельник я»), приводящем к кульминационной фразе: «У ваших ног прощенья умоляю». В инструментальной партии господствует остиная, пульсирующая гармоническая фигурационная фактура. В момент мелодической кульминации («У ваших ног») сопровождение приводится к простой аккордовой поддержке вокальной фразы с целью дать простор выявлению вокальной певческой экспрессии.

Во втором разделе, драматическом «узле» сцены, психологическая атмосфера резко омрачается. Происходит резкий ладотональный сдвиг из ми мажора в сумрачно-трагическую тональную сферу ми-бемоль минора: «Несчастный, жертва страсти безнадежной». Реплики действующих лиц приобретают еще большую эмоционально-психологическую и музыкальную заостренность. Вслед за патетическим восклицанием Донны Анны «...и здесь, при этом гробе!» у Дон-Жуана появляется «тихая», но проникнутая внутренней накаленностью фраза: «Минуту, Донна Анна, одну минуту!» Гармонии с напряженными задержаниями сопровождают цепочку нисходящих полутоновых ходов в вокальной партии. Вершиной этого эпизода служит задыхающаяся от волнения речитативная фраза «Если... кто взойдет!..», которая сразу же передается оркестру и повторяется в аккордах fortissimo. Музыка полна здесь огромной драматической силы, передает состояние предельной напряженности, почти потрясения:

222

[Andantino]

Ми-ну-ту, Дон-на Ан-на, од-ну ми-ну-ту!

Д. Анна

Е-сли... кто взой-

Д. Жуан

-дет!... Ре - шет - ка за - пер -

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef, containing the lyrics "-дет!... Ре - шет - ка за - пер -". The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs) with a grand staff brace. It features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

- та... од - ну ми - ну - ту!

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics "- та... од - ну ми - ну - ту!". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some triplet markings in the right hand. A fermata is placed over the final note of the vocal line.

The third system of the musical score shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is mostly blank, indicating a pause or the end of the vocal part. The piano accompaniment continues with complex rhythmic patterns, including several triplet markings in both hands.

И наконец, в третьем разделе сцены (сохраняется романтическая многобемольная тональная сфера фа минора и си-бемоль минора) наступает общая лирическая кульминация всей сцены — в упоительном мелодическом разливе ариозо «О, пусть умру», о котором уже шла речь.

Не останавливаясь на упоминавшихся сценах характеристического, комедийного содержания, отметим лишь, что в них музыка

имеет по преимуществу жанровый характер, большое место занимают приемы внешней иллюстративности, комические музыкальные штрихи, музыкальная форма менее динамична по развитию, менее сомкнута, хотя композиция сохраняет общую стройность и логичность.

Лучшие страницы «Каменного гостя» — лирико-драматические сцены — приближаются по типу музыкальной драматургии, по музыкальной образности и отчасти по музыкальному языку к широко развитым сценам сквозного развития в операх Чайковского. Так, например, совершенно «по-Чайковски» звучит эпизод решающего признания Дон-Жуана «Я Дон-Жуан, и я тебя люблю» и обморока Донны Анны. Вокально-инструментальная ткань здесь гибка, импульсивна, наделена волнообразным динамическим развитием. На подвижные остинатные фигурации сопровождения накладываются интонационно выпуклые вокальные фразы («Донна Анна, где твой кинжал? Вот грудь моя!»), в вершинный момент развития включаются речитативы оркестра, с особой импульсивностью ритмики, сменами фактуры, прерывистым, драматически взволнованным «дыханием». Приводимый ниже отрывок без труда можно было бы счесть фрагментом из оперного клавира Чайковского:

223 [Andantino] Più mosso

Д. Жуан

Я не Дие-го, я Жу-ан!

Д. Анна

О бо-же! Д. Анна

бо-же! Нет!



Не мо-жет быть! Не ве-рю!

Д. Анна Не-прав-да!

Д. Жуан Я Дон Жу-ан.

И все же Даргомыжский даже в «Каменном госте» не достигает симфонического размаха и музыкальной монолитности, которые присущи операм его великого младшего современника. Зато в новизне музыкально-психологической выразительности, неповторимой пластичности ариозно-речитативного языка, блестящем владении драматургией и формой музыкальных монологов и диалогов автор «Каменного гостя» поднялся до самых больших высот. Его оперные открытия были использованы и развиты позднее, как Чайковским, так и композиторами балакиревского кружка: Мусоргским («Женитьба» и «Борис Годунов»), Кюи («Вильям Ратклиф»), Римским-Корсаковым (многие страницы «Псковитянки», «Царской невесты» и, конечно, «полемическая» по отношению к «Каменному гостю» одноактная пушкинская опера «Моцарт и Сальери»). Не случайно Мусоргский считал «Каменного гостя» произведением в полном смысле слова революционным и неслыханным по своей смелости. «Даргомыжский стоит на высоте гениального художника,— писал он Римскому-Корсакову в 1870 году,— ...он вносил и внес в искусство то не что, которое до него никто не подозревал, а при нем и даже после него не вполне признают возможным быть»<sup>55</sup>.

Заложив основу для развития в России новаторской ариозно-речитативной оперы, камерного типа оперной драматургии, «Ка-

<sup>55</sup> Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие, т. 1. М., 1971, с. 117.

менный гость» послужил и обогащению стиля опер крупной формы, музыкально-психологической разработки лирико-психологической и отчасти комедийной (образ Лепорелло) оперной драматургии и стилистики. Обе зрелые оперы Даргомыжского явились после творений Глинки крупнейшими и в ряде отношений основополагающими явлениями в истории русской оперной классики XIX века.

Композиторская деятельность Даргомыжского, при большом ее самостоятельном значении, заключала в себе многие черты новой эстетики, новой идейной ориентации, новой музыкальной стилистики, которые были актуальными для русской музыкальной культуры 50—70-х годов, способствовали развитию реалистических тенденций в русской музыке второй половины столетия. Прогрессивность творческих исканий и открытий Даргомыжского, присущее ему ощущение новых веяний в искусстве обусловили его сближение с молодым поколением русских композиторов, историческую значимость его художественных достижений для русских музыкантов не только XIX, но и XX столетия.

### Краткая хронология жизни и творчества

1813	2 февраля	В селе Троицком Тульской губернии родился Александр Сергеевич Даргомыжский.
1817	конец года	Семья Даргомыжских переехала в Петербург. Обучение Даргомыжского музыке у домашних учителей: сначала у Л. Вольгемора (1819), затем, с 1821 г. у А. Т. Данилевского (фортепиано), с 1822 г. у П. Г. Воронцова (скрипка).
1823—1824		Сочинение первых романсов и инструментальных пьес для фортепиано и скрипки.
1827	сентябрь	Начало службы в качестве чиновника.
1828—1831		Занятия у Ф. Шюберлехнера (фортепиано) и у Б.-Л. Цейбиха (пение).
1831		Появление в печати первого романса.
1832		Знакомство с поэтом И. И. Козловым, с В. А. Жуковским, П. А. Вяземским.
1834		Посещение салонов В. Ф. Одоевского и С. Н. Карамзиной. Знакомство с поэтом А. В. Тимофеевым.
1835	март-апрель	Знакомство с М. И. Глинкой.
1837	начало года	Замысел оперы «Лукреция Борджиа».
1838—1841		Сочинение оперы «Эсмеральда».
1843		Выход в отставку.
1843—1844	август	Окончание кантаты «Торжество Вакха».
		Выход из печати первых пяти тетрадей романсов и песен.
1844 (сентябрь) — 1844 (апрель)		Первое путешествие по странам Западной Европы (Берлин, Брюссель, Париж). Знакомство с Д. Мейербером, Ф. Фетисом, Ф. Галевеи, Д. Обером.
1847	декабрь	Постановка оперы «Эсмеральда» (Большой театр, Москва).
1848		Переработка кантаты «Торжество Вакха» в оперу-балет.
1848	сентябрь	Начало работы над оперой «Русалка».

1853	апрель	Большой концерт из сочинений Даргомыжского, прошедший с большим успехом. Возобновление работы над «Русалкой».
1855	весна	Окончание «Русалки».
1856	май	Первая постановка «Русалки» (в «Театре-цирке», Петербург). Появление статей А. Н. Серова о «Русалке».
1850-е гг., вторая половина		Знакомство Даргомыжского с литераторами сатирического журнала «Искра», с А. К. Толстым и братьями А. М. и В. М. Жемчужниковыми, с Н. А. Некрасовым.
1859		Начало деятельности Даргомыжского в Русском музыкальном обществе (РМО).
1855 — начало 1860-х гг.		Знакомство Даргомыжского с членами балакиревского кружка (тесное сближение — с весны 1868 года).
1860-е гг. — начало 1862		Замысел оперы «Полтава». Сочинение «русской сказки» (авторское определение) для оркестра «Баба-Яга, или С Волги nach Riga».
1863		Замысел оперы «Каменный гость».
1864		Сочинение «Малороссийского казачка».
1860-е гг., середина		Работа над оперой «Рогдана» (не окончена). Создание последних романсов и песен.
1864 (ноябрь) — 1865 (апрель)		Вторая поездка за границу. Большой успех авторских концертов Даргомыжского в Брюсселе, положительные отзывы прессы.
1865	декабрь	Возобновление на сцене «Русалки», прошедшее с громадным успехом (октябрь — Большой театр, Москва, декабрь — Мариинский театр, Петербург).
1866		Начало работы над «Каменным гостем».
1867	январь	Первая постановка оперы-балета «Торжество Вахха». Даргомыжский избран председателем Петербургского отделения РМО. Сочинение «Чухонской фантазии».
1868		Период активного сочинения «Каменного гостя» (первая постановка в феврале 1872 года).
1869	5 января	Кончина Даргомыжского в Петербурге.

## Список основных произведений Даргомыжского

### *Оперы*

- «Эсмеральда» (1838—1841)
- «Торжество Вахха» (1-я ред. — кантата, ок. 1843; 2-я ред. — опера-балет, 1848)
- «Русалка» (1848—1855)
- «Каменный гость» (1866—1868)

### *Симфонические произведения*

- «Болеро» для симфонического оркестра (1839)
- «Баба-Яга, или С Волги nach Riga» (1862)
- «Малороссийский казачок» (1864)
- «Чухонская фантазия» (1867)

### *Камерные вокальные произведения*

- Более 100 романсов и песен
- Свыше 20 вокальных ансамблей
- 13 камерных хоров a cappella («Петербургские серенады»)

### *Камерные инструментальные произведения*

Пьесы для фортепиано и для скрипки (вальсы, контрдансы, мазурки, вариации, программные сочинения — в их числе «Славянская тарантелла»)

## **Список рекомендуемой литературы**

### *Общие труды*

- Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. М., 1963  
Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968  
Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956  
Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России. От истоков до Глинки. Л., 1959  
Гозенпуд А. А. Русский оперный театр XIX века (1836—1856). Л., 1969  
История русской музыки в нотных образцах/Под ред. С. Л. Гинзбурга. Т. 1—3. М., 1968, 1969, 1970  
История русской музыки в 10-ти т./Под ред. Ю. В. Келдыша, О. Е. Левашевой, А. И. Кандинского, т. 4 (1800—1825). М., 1985; т. 5 (1826—1856). М., 1987  
Келдыш Ю. В. История русской музыки, т. 1. М., 1947  
Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство XVIII — первой половины XIX столетия. Л., 1961  
Раабен Л. Н. Инструментальный ансамбль в русской музыке. М., 1961  
Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948  
Русская фортепианная музыка с конца XVIII до 60-х годов XIX века: Хрестоматия/Сост., ред., вступ. очерк и коммент. В. А. Натансона и А. А. Николаева, вып. 1—2. М., 1954, 1956  
Ямпольский И. М. Русское скрипичное искусство. Очерки и материалы. М., 1951

### *К главам 10—11*

- Очерки по истории русской музыки (1790—1825)/Под ред. М. С. Друскина и Ю. В. Келдыша. Л., 1956  
Федоровская Л. А. Композитор Степан Давыдов. Л., 1977

### *К главе 12*

- Асафьев Б. В. Композитор из плеяды славяно-российских бардов: Алексей Николаевич Верстовский.— В кн.: Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 4. М., 1955  
Асафьев Б. В. Композиторы первой половины XIX века.— В кн.: Асафьев Б. В. Избранные труды, т. 4. М., 1955  
Доброхотов Б. В. Верстовский и его опера «Аскольдова могила». М., 1962  
Доброхотов Б. В. Александр Алябьев. Творческий путь. М., 1966  
Листова Н. А. А. Е. Варламов. М., 1969  
Серов А. Н. Верстовский и его значение для русского искусства.— В кн.: Серов А. Н. Избранные статьи, т. 2. М., 1957  
Штейнпресс Б. С. Страницы из жизни Алябева. М., 1956  
Штейнпресс Б. С. Алябьев в изгнании. М., 1959

### *К главе 13*

- Асафьев Б. В. Глинка. Л., 1978  
Глинка М. И. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка, т. 1. Творческие и биографические материалы. М., 1973; т. 2(А), 2(Б). Письма. М., 1975, 1977  
Канн-Новикова Е. И. М. И. Глинка. Новые материалы и исследования, вып. 1—3. М., 1950, 1951, 1955  
Ларош Г. А. Глинка и его значение в истории музыки.— В кн.: Ларош Г. А. Избранные статьи, вып. 1. Л., 1974  
Ливанова Т. Н., Протопопов В. В. М. И. Глинка, т. 1—2. М., 1955  
М. И. Глинка: Сборник статей/Под ред. Т. Н. Ливановой. М., 1950  
М. И. Глинка: Сборник статей/Под ред. А. В. Оссовского. Л., 1950

- М. И. Глинка: Сборник статей/Под ред. Е. М. Гордеевой. М., 1958
- М. И. Глинка: Альбом/Сост., авт. вступ. статьи и текста А. Розанов. М., 1983
- Одоевский В. Ф. Статьи о Глинке [«Письма к любителю музыки об опере Г. Глинки „Иван Сусанин“», «Новая русская опера: „Иван Сусанин“», «Об „Иване Сусанине“ Глинки — письмо к В. В. Стасову»; «„Руслан и Людмила“ — опера русского музыканта Глинки»; «Об „Испанских увертюрах“ и „Камаринской“ Глинки»].— В кн.: Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956
- Памяти Глинки. Сборник статей/Под ред. В. А. Киселева, Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова. М., 1958
- Протопопов В. В. «Иван Сусанин» Глинки: Музыкально-теоретическое исследование. М., 1961
- Серов А. Н. Статьи о Глинке [«Воспоминания о Глинке»; «Опыт технической критики над музыкой Глинки»; «Малоизвестное произведение Глинки»; «Жизнь за царя» и «Руслан и Людмила»; «Руслан и русланисты»].— В кн.: Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1—2. М.—Л., 1950, 1957
- Стасов В. В. М. И. Глинка.— В кн.: Стасов В. В. Статьи о музыке, вып. 1. М., 1975
- Стасов В. В. Избранные статьи о Глинке. М., 1955
- Цуккерман В. А. «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М., 1957

#### *К главе 14*

- Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л., 1968
- Даргомыжский А. С. (1813—1869). Автобиография. Письма. Воспоминания современников/Ред. и примеч. Н. Ф. Финдейзена. Пг., 1921
- Даргомыжский А. С. Избранные письма. М., 1959
- Кю и Ц. «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского (1872).— В кн.: Кю и Ц. Избранные статьи. Л., 1952
- Пекелис М. С. Александр Сергеевич Даргомыжский и его окружение. Т. 1—3. М., 1966, 1973, 1983
- Серов А. Н. «Русалка». Опера А. С. Даргомыжского.— В кн.: Серов А. Н. Избранные статьи, т. 1. М., 1950

## Заключение

При обозрении гигантского пути, пройденного русской музыкальной культурой от древнейших времен до середины XIX века, ясно выступают закономерности музыкально-исторического процесса. Возникновение и развитие богатейшей русской музыкальной культуры почвой своей имело творчество самого народа — музыкальный фольклор. Фольклор как необходимое национальное начало вошел в профессиональную культуру эпохи средневековья — в древнерусское певческое хоровое искусство; фольклор явился фундаментом, на котором формировалась русская национальная композиторская школа в конце XVIII века, а затем расцвела русская музыкальная классика. Такое историческое призвание фольклор осуществил в силу своей высокой художественной значимости, вследствие того, что создавший его народ оказался наделенным безграничным чувством прекрасного. Плодотворное развитие русской национальной музыкальной культуры обуславливалось и тем, что она несла в себе передовые идеалы социальной свободы, раскрепощенности человеческой личности, высокого национального самосознания. Не случайно важнейшими факторами исторического развития художественной культуры явились гуманистические устремления эпохи средневековья, просветительские идеи XVIII столетия, национальный подъем 1812 года и движение декабристов, демократические устремления «шестидесятничества» в середине XIX века. Большое значение имела открытость передовой русской художественной культуры прогрессивному общеевропейскому музыкально-историческому процессу. Существенным при этом было стремление избежать национальной замкнутости, а с другой стороны, утраты своего лица, порабощения исторически опережавшими развитие русской музыки композиторскими школами Европы. Плодотворным было также зарождение связей русской музыкальной культуры с музыкальными традициями народов, входивших в состав Российского государства. В XVIII веке плодотворно развились связи между русской и

украинской музыкой; с первой половины XIX века начали возникать контакты русских музыкантов с музыкальными культурами народов Северного Кавказа и Закавказья. Так складывались предпосылки к формированию на рубеже XIX — XX веков многонациональной отечественной музыкальной культуры.

Данный раздел курса истории русской музыки дает возможность расширить и уточнить представление о накопленных музыкально-культурных ценностях. К явлениям отечественной музыкальной классики оказалось возможным отнести наиболее значительные памятники древнерусского музыкального искусства, выдающиеся образцы отечественного хорового творчества стиля барокко (партесный концерт) и стиля музыкального классицизма XVIII века (хоровое наследие Березовского и Бортнянского), лучшие образцы вокальной лирики современников Глинки (Алябьева, Варламова, Гурилева). Тем самым исторически подготовленным, закономерным явлением предстает высокая музыкальная классика XIX столетия — творения основоположников классической русской композиторской школы Глинки и Даргомыжского.

Творчество этих композиторов входит как величайшая национальная ценность в сокровищницу русской музыкальной культуры. Лучшие их произведения — особенно творения Глинки — начали приобретать уже при жизни авторов известность и признание у крупнейших европейских музыкантов. Мировая значимость творчества основателей русской музыкальной классики позднее заявила о себе через развитие их традиций у великих русских композиторов следующего поколения (Бородина, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова) и в творчестве советских композиторов — словом, у мастеров, утвердивших мировое значение русской музыки.

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аблесимов А. О. 168, 169, 170, 171  
Аввакум 96  
Аверинцев С. С. 60  
Агин А. А. 476  
Аксаков И. С. 369  
Аксаков С. Т. 311, 312, 330  
Аксенов С. Н. 271  
Александр Невский 87  
Александр Сергеевич — см. Даргомыжский А. С.  
Алексеев А. Д. 373  
Алексей Михайлович 73, 94, 103, 109  
Алексий 86, 87  
Алеппский П. 100  
Алпатов М. В. 76, 77  
Алябьев А. А. 5, 229, 230, 231, 237, 238, 247, 258, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 267, 269, 271, 272, 273, 274—280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 306, 307, 308, 310, 334, 338, 339, 373, 374, 377, 453, 457, 466, 470, 472, 474, 477, 487, 492, 498, 543  
Алябьев В. А. 293  
Алябьева Е. А. 279  
Ананьев И. 103  
Андрей — см. Андрей Боголюбский  
Андрей Боголюбский 39, 40, 85  
Андрей Критский 54  
Анна Иоанновна 144  
Антоний Печерский 21  
Антолини Ф. А. 253  
Апраксин Ф. М. 140  
Арая Ф. 145, 146, 147  
Арапов П. Н. 292, 303  
Аренский А. С. 28, 468, 470, 498  
Арсеньев К. И. 385  
Асафьев Б. В. 153, 266, 345, 350, 354, 357, 358, 379, 380, 384, 396, 406, 417, 428, 439, 477, 478, 479  
Ахматова А. А. 524
- Бавыкин Н. 118, 129, 130, 202  
Баженов В. И. 136  
Байрон Дж. Н. Г. 230  
Бакунин М. А. 239  
Балакирев М. А. 233, 234, 285, 294, 357, 358, 374, 394, 415, 432, 440, 452, 456, 471, 473, 481, 488, 489, 498, 501, 502, 503



Бальзак О. де 393  
Бантышев А. О. 305, 341  
Баранов 320  
Баранович Л. 100  
Баратынский Е. А. 229, 261, 265, 386, 454, 476  
Баренбойм Л. А. 373  
Баскаков С. 110  
Бассевич Г. Ф. 140  
Батый (Бату) 40, 41  
Батюшков К. Н. 261, 454, 472  
Бах И. С. 202, 240, 270, 380, 395  
Бахтурин К. А. 391, 448  
Бачинская Н. М. 16  
Беклемишев Н. В. 358  
Беленицына-Кармалина Л. И. 483, 485, 490, 505  
Белинский В. Г. 157, 228, 231, 232, 233, 237, 238, 239, 338, 388, 390, 392, 394, 471, 477, 505, 522, 524  
Беллини В. 366, 380, 381, 387, 467, 469, 474  
Белоградская Е. О. 146  
Беляев С. 118  
Бём Ф. 303  
Беранже П. Ж. 289, 290, 476, 477, 499  
Березовский М. С. 4, 137, 151, 202, 204, 206—207, 209, 210, 225, 543  
Берио Ш. О. 236  
Берлиоз Г. Л. 202, 230, 235, 236, 238, 380, 381, 383, 393, 473  
Бертен Л. 483  
Бестужев-Марлинский А. А. 228, 230, 259, 276, 278, 283, 286, 293, 294, 346  
Бетховен Л. ван 157, 235, 237, 238, 239, 240, 269, 272, 279, 296, 297, 359, 379, 380, 386, 387, 395, 408, 448, 470, 481  
Бибииков Г. И. 235  
Блима Ф. К. 248  
Боклевский П. М. 476  
Болотников И. И. 93  
Болховитинов Е. А. 155  
Бомарше П. О. 148  
Борис Владимирович 22, 40, 83  
Борис Годунов 45, 93  
Борисовский В. В. 466  
Боровиковский В. Л. 136  
Бородин А. П. 44, 227, 267, 358, 397, 411, 414, 416, 420, 427, 428, 432, 433, 434, 471, 481, 489, 490, 491, 501, 502, 504, 532, 543  
Бортнянский Д. С. 4, 137, 147, 149, 151, 192, 193, 194, 201, 202, 203, 204, 206, 210—211, 212, 213, 214, 215, 216, 220, 221, 223, 224, 225, 258, 272, 297, 340, 466, 543  
Боткин В. П. 239  
Боян (Баян) 33  
Бражников М. В. 110  
Брюллов К. П. 390, 482  
Буальдые А. 305  
Булахов П. А. 305, 309, 323  
Булгаков К. А. 395  
Булгарин Ф. В. 389, 390, 392  
Булль У. 236  
Бычков В. В. 54

Вагнер Р. 505, 522, 524  
Вальберх И. И. 244  
Варламов А. Е. 5, 231, 238, 241, 258, 259, 260, 261, 263, 265, 270, 282, 294, 301, 302, 308, 337—344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 364, 365, 369, 373, 374, 375, 386, 414, 472, 485, 492, 498, 543

Варламов Г. А. 344  
Варламов К. А. 344  
Варламова Е. А. 344  
Василий III 75  
Василий IV Шуйский 93  
Василий Великий (Василий Кесарийский) 47, 63  
Василий Кесарийский — см. Василий Великий  
Василько Ростовский 40  
Васина-Гроссман В. А. 350, 462, 495  
Вебер К. М. фон 237, 239, 269, 296, 302, 305, 306, 380, 381, 387, 445, 469, 480  
Ведель А. Л. 148, 204, 205  
Вейнберг П. И. 489, 499  
Веласкес (Родригес де Сильва Веласкес) Д. 441  
Вельтман А. Ф. 283, 293, 304, 346, 357  
Вельяминов К. Н. 490, 491  
Веневитинов Д. В. 229, 237, 239, 283  
Венецианов А. Г. 352  
Верстовский А. Н. 5, 44, 229, 231, 237, 238, 247, 249, 257, 260, 262, 265, 267, 270, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 292, 301—306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 342, 343, 357, 358, 374, 377, 383, 414, 417, 453, 459, 498, 506, 520  
Верстовский В. Н. 279, 303  
Веттер И. И. 283, 284  
Виардо-Гарсия П. 238, 486, 498  
Виельгорский Матв. Ю. 236, 238, 386  
Виельгорский Мих. Ю. 237, 238, 262, 267, 273, 276, 386, 389, 472  
Вильбоа К. П. 394  
Вильде Г. 236  
Владимир — см. Владимир I  
Владимир I 8, 18, 19, 20, 21, 33, 83, 324  
Владимир Андреевич Храбрый 74  
Владимир Красное Солнышко — см. Владимир I  
Владимиров И. 95  
Владышевская Т. Ф. 5, 29, 80, 86  
Вознесенский И. И. 29  
Волков Ф. Г. 144  
Волконская З. А. 238  
Вольгеборн Л. 538  
Вольтер (М. Ф. Аруэ) 136  
Воробьева А. Я. — см. Петрова-Воробьева А. Я.  
Воронцов П. Г. 538  
Времев Т. М. 277  
Всеволод III Большое Гнездо 40  
Всеволожский Н. В. 276, 303, 389  
Высоцкий М. Т. 271  
Вьетан А. 236  
Вяземский П. А. 238, 307, 389, 472, 482, 538

Габриели А. 117, 129  
Габриели Дж. 129  
Гайдн Ф. Й. 137, 235, 236, 237, 276, 296, 395, 466  
Галеви Ф. 483, 484, 538  
Галуппи Б. 147, 201, 205, 211  
Гедеонов А. М. 304  
Гедеонов М. А. 391  
Гельвеций К. А. 148  
Гельдер А. де 115  
Гендель Г. Ф. 380, 395  
Геништа И. И. 236, 238, 262, 265, 270, 274, 276, 359, 472

Генслер К. Ф. 249  
 Герасимова-Персидская Н. А. 127  
 Герольд Л. Ж. Ф. 305  
 Герстенберг И. Д. 165  
 Герц Г. 393  
 Герцен А. И. 229, 231, 237, 239, 392, 475  
 Гесслер И. В. 194  
 Гёте И. В. 136, 356  
 Гилельс Э. Г. 298  
 Глазунов А. К. 420, 432, 433, 434, 440, 448  
 Глеб 19  
 Глеб Владимирович 22, 40, 83  
 Глинка А. А. 384  
 Глинка Е. А. 473  
 Глинка И. Н. 472  
 Глинка М. И. 5, 167, 168, 184, 193, 194, 195, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 239, 240, 243, 254, 257, 258, 259, 260, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 278, 281, 282, 283, 285, 294, 297, 301, 302, 303, 305, 306, 308, 311, 312, 320, 321, 323, 328, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 354, 358, 359, 360, 364, 365, 366, 373, 374, 375—396, 397, 398, 399, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 479, 480, 482, 483, 485, 486, 489, 492, 493, 494, 500, 501, 503, 507, 508, 524, 531, 532, 538, 543  
 Глинка С. Н. 242  
 Глинка Ф. Н. 308  
 Глушковский А. П. 244  
 Глюк К. В. 146, 147, 192, 272, 380, 385, 395, 505, 515  
 Гоголь Н. В. 231, 238, 239, 278, 289, 388, 389, 404, 472, 476  
 Гоя Ф. Х. де 441  
 Голицын Н. Б. 359, 483  
 Гольш С. 46, 78  
 Гольбах П. А. 136  
 Гольдони К. 147  
 Гомулка М. 108  
 Городецкий С. М. 399  
 Горсей Дж. 75  
 Горький А. М. 227  
 Гошовский В. Л. 14  
 Грабарь И. Э. 143  
 Греков Н. П. 362  
 Гретри А. Э. М. 149, 248  
 Грибоедов А. С. 229, 237, 238, 239, 246, 247, 269, 274, 276, 303, 307, 386, 472  
 Григорович Д. В. 289, 475  
 Григорьев А. А. 338, 344  
 Григорьев А. Д. 28  
 Гризи Джудитта 387  
 Гризи Джулия 387  
 Грузинцев А. Н. 245, 250  
 Гулак-Артемковский С. С. 391, 472  
 Гуммель И. Н. 236, 481  
 Гурилев А. Л. 5, 236, 258, 259, 260, 261, 263, 268, 269, 270, 274, 289, 301, 302, 308, 337, 339, 341, 344, 346, 351, 358—360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 487, 492, 543  
 Гурилев Л. С. 268, 273, 359  
 Гурьянов А. С. 342  
 Гюго В. М. 230, 342, 393, 483

Давид 36, 37, 207, 211  
Давид Ф. 484  
Давыдов Д. В. 276, 283, 495  
Давыдов С. И. 204, 247, 249, 250, 252, 253, 257, 272, 273, 306, 326, 506, 521  
Д'Аламбер Ж. Л. 148  
Даль В. И. 335  
Даниил Черный 39  
Данилевский А. Т. 481, 538  
Данилова М. И. 244  
Даргомыжская М. Б. 481, 486  
Даргомыжский А. С. 5, 167, 177, 228, 231, 232, 233, 234, 237, 247, 251, 258, 266, 274, 279, 280, 283, 289, 291, 293, 294, 300, 301, 303, 305, 306, 308, 336, 337, 339, 344, 355, 358, 364, 365, 369, 370, 394, 461, 464, 465, 472, 473, 474—492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 510, 512, 513, 518, 521, 522, 524, 528, 531, 532, 537, 538, 539, 543  
Даргомыжский С. Н. 481, 486  
Дегтярев С. А. 137, 204, 205, 235, 236, 255, 256, 257  
Дельвиг А. А. 229, 237, 238, 261, 263, 266, 276, 280, 281, 283, 287, 386, 455, 465, 472, 476, 483, 492  
Ден З. В. 387, 395, 472, 473  
Державин Г. Р. 136, 150, 154, 166, 203, 250  
Дидло Ш. Л. 244, 254  
Дидро Д. 136, 148  
Дилецкий Н. П. 95, 96, 104, 105, 107, 112, 113, 118, 119, 124, 125, 128, 130  
Димитрий 45, 87, 94  
Дмитревский И. А. 144, 187  
Дмитриев И. И. 163, 164, 165, 262  
Дмитрий Донской 73, 74  
Дмитрий Иванович — см. Дмитрий Донской  
Дмитрий Ростовский 142  
Добролюбов Н. А. 476, 477  
Доброхотов Б. В. 275, 292, 297, 298  
Доницетти Г. 373, 387, 467, 469, 474  
Достоевский Ф. М. 289, 394, 475  
Дубянский Ф. М. 158, 163, 164, 165, 167, 204  
Дусик (Дюссек) Я. Л. 303  
Дюбюк А. И. 270, 342, 360, 374

Евстриониев Т. 103  
Евфросиния Суздальская 40  
Екатерина II Алексеевна 148, 149, 150, 151, 171, 182, 183, 192, 202, 249  
Елагин И. П. 162, 163  
Енгальчев П. Н. 194  
Епифаний Славинецкий 99  
Ермак Тимофеевич 90, 94  
Еропкин П. Д. 205  
Есаулов А. П. 262, 265, 269, 273, 453  
Ефрем Сирин 54  
Ефросин 82

Жадовская Ю. В. 356, 394, 464, 476, 498  
Жемчужников А. М. 488, 539  
Жемчужников В. М. 488, 539  
Жилин А. Д. 236, 261, 262, 268, 269, 273  
Жуковский В. А. 261, 262, 265, 276, 279, 280, 283, 302, 304, 308, 309, 310, 319, 328, 336, 386, 388, 389, 454, 455, 460, 461, 465, 472, 482, 498, 538

Забелин И. И. 85, 103  
Забила В. Н. 472

Загоскин М. Н. 311, 312, 324, 325, 330, 335, 336  
Злов П. В. 243  
Зонтаг Г. 281  
Зуб Л. 110

Ибн Даста — см. Ибн Руста  
Ибн Руста, Ибн Даста Абу Али Ахмед ибн Омар 13  
Иван III Васильевич 39, 45, 73, 74, 75  
Иван IV Васильевич Грозный 74, 75, 76, 78, 79, 85, 87, 90, 137  
Иванов А. А. 475  
Иванов Л. 183  
Иванова М. П. 390, 472  
Игорь 18, 19  
Иоанн Варяг 19  
Иоанн Дамаскин 54  
Иоанн Златоуст 38, 63  
Иордан И. Н. 275  
Ирина Федоровна 75  
Исаакий 35  
Истомин К. 114  
Истомина А. И. 244

Кавос К. А. 244, 246, 247, 249, 253, 254, 255, 257, 306, 312, 320, 326  
Кажинский В. М. 344  
Кайзер Р. 140  
Калашников Н. 117, 118, 130, 202  
Кандинский А. И. 3, 5  
Каноббио К. 182  
Кантемир А. Д. 116  
Капнист В. В. 163, 165, 183  
Карамзин Н. М. 150, 248, 482  
Карамзина С. Н. 481, 538  
Карамышев К. 155  
Караулов В. С. 194  
Карл XII 139  
Кармалина Л. И. — см. Беленицына-Кармалина Л. И.  
Катенин П. А. 245, 276  
Кауэр Ф. 249  
Кашин Д. Н. 235, 236, 247, 248, 253, 260, 261, 268, 273  
Кашперов В. Н. 379  
Келдыш Ю. В. 3, 17, 36, 65, 81, 99, 162  
Керн А. П. 445  
Керн Е. Е. 445, 473  
Керубини Л. 272, 305, 385, 386, 387, 469  
Керцелли И. Б. 168  
Кипренский О. А. 352  
Киркор Г. В. 275  
Кирхер А. 119  
Кирша Данилов 157, 247  
Климовский Г. Ф. 243  
Ключевский В. О. 85  
Книппер К. 171  
Княжнин Я. Б. 150, 168, 171, 177, 183, 186  
Козлов И. И. 283, 456, 481, 492, 538  
Козловский О. А. 158, 165, 166, 167, 194, 203, 204, 235, 245, 246, 257, 261, 272, 273, 292, 293  
Колокольников 204  
Колосова Е. И. 244  
Кольцов А. В. 339, 346, 349, 352, 353, 369, 371, 476

Комиссаржевский Ф. П. 491  
Копьев Ю. А. 482  
Корел Т. 110  
Корелли А. 140  
Коренев И. Т. 95, 96, 104, 112  
Корнель П. 148  
Косьма Майюмский 54  
Кохановский Я. 108  
Крамской И. Н. 478  
Краснопольский Н. С. 249  
Крестьянин (Христианин) Ф. 46, 77, 78, 79, 82, 89  
Крылов И. А. 136, 150, 168, 183, 276  
Крюковский М. В. 242  
Кукольник Н. В. 390, 391, 393, 435, 448, 449, 451, 461, 473, 482  
Куницын А. П. 385  
Кунст И. 141  
Курочкин В. С. 476, 489, 495, 499  
Кутузов М. И. 258  
Кюн Ц. А. 481, 489, 491, 505, 530, 537  
Кюхельбекер В. К. 230, 239, 385, 471

Лавров Н. В. 305, 341  
Лазарев В. Н. 55  
Ларош Г. А. 241, 379, 382, 384  
Ласковский И. Ф. 236, 267, 269, 270, 274, 360  
Лассо О. 395  
Лафермьер Ф. Г. 217  
Лев Премудрый 79  
Леванидов А. Я. 205  
Левашев Е. М. 399  
Левашева О. Е. 3, 5, 148, 158, 167  
Левицкий Д. Г. 136  
Ленский Д. Т. 247, 289, 336  
Леонтий Ростовский 40  
Лермонтов М. Ю. 230, 231, 237, 259, 278, 286, 338, 346, 356, 369, 388, 463, 465, 476, 482, 492, 494  
Лжедмитрий I 87, 90, 93, 94  
Лжедмитрий II 93  
Ливанова Т. Н. 129, 384, 471  
Липинский К. 236  
Лист Ф. 236, 238, 281, 282, 380, 392, 393, 433, 441, 466, 469, 473  
Листова Н. А. 337, 343  
Лихачев Д. С. 6, 18, 22, 77, 96, 114, 116, 117  
Локателли Дж. Б. 147  
Ломакин Г. Я. 205  
Ломоносов М. В. 136, 142, 144, 150, 154, 158, 159, 193  
Лука 39  
Лукошко И. Т. 77, 78, 79, 82  
Львов А. Ф. 236, 390  
Львов Н. А. 155, 156, 157, 183, 260, 278  
Лядов А. К. 434, 440, 470, 481, 489

Майер Ш. (К. Мейер) 236, 270, 385, 471  
Макарий 76  
Макарьевский Т. — см. Тихон Макарьевский  
Маковский В. Е. 478  
Максимович М. А. 278  
Малышев В. И. 79  
Манфредини В. 255

Мария Федоровна 217  
Марк Эфесский 59  
Маркевич Н. А. 391  
Маркелл Безбородый 46  
Мартин-и-Солер В. 171  
Мартини Дж. Б. 182, 210  
Марцинкевич Г. 146  
Маршнер Г. А. 305  
Матинский М. А. 171, 172  
Маурер Л. В. 236, 303  
Мегюль Э. 305, 385  
Медведев С. 114  
Мезенец А. 71, 94, 96, 111, 113, 137  
Мейер Ф. 163  
Мейербер Дж. 483, 484, 538  
Мелетий 101  
Мельгунов Н. А. 239, 472  
Мендельсон Я. Л. Ф. 469, 470, 481  
Меньшиков А. Д. 140  
Мереш Я. 193  
Мерзляков А. Ф. 163, 263  
Метастазио П. 146  
Метнер Н. К. 357  
Миллер И. Г. 276, 303  
Миллер Ф. 495  
Минин К. 93  
Михаил Всеволодович Черниговский 40, 84  
Михаил Ярославич Тверской 85  
Михайлов М. Л. 346  
Мицкевич А. 230, 238, 280, 343, 386, 463  
Мольер (Ж. Б. Поклен) 148, 177  
Монсиньи П. А. 149  
Моношко С. 485  
Моозер А. 149  
Моор К. 115  
Морков В. И. 271  
Морозов А. А. 114  
Моцарт В. А. 137, 182, 188, 206, 237, 238, 239, 240, 276, 296, 297, 379, 380, 385, 386, 408, 415, 466, 468, 469  
Мочалов П. С. 238, 243, 277, 309, 323, 338, 341, 342, 343  
Мстислав Владимирович 33  
Музалевский В. И. 373  
Мур Т. 470  
Муравьев-Апостол М. И. 229  
Мусоргский М. П. 41, 227, 228, 234, 289, 358, 396, 407, 409, 411, 413, 416, 432, 471, 477, 481, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 500, 503, 505, 513, 518, 521, 529, 532, 537, 543  
Муханов П. А. 292  
Мысливечек Й. 206  
Мясковский Н. Я. 466

Надежда Николаевна — см. Пургольд Н. Н.  
Наполеон I (Наполеон Бонапарт) 228, 257, 385  
Нарышкин С. К. 193  
Наталья Алексеевна 142  
Наум 45  
Неверов Я. М. 239, 389  
Некрасов Н. А. 363, 394, 475, 488, 539  
Нелединский-Мелецкий Ю. А. 163, 166, 262  
Нестор 6

Николаев А. А. 373  
Николай I 228, 231, 277, 279, 388, 390  
Николев Н. П. 150, 168  
Никон 95, 99  
Ниркомский 362  
Нифонт 30  
Новерр Ж. Ж. 192, 244  
Новиков Н. И. 150  
Новицкая А. С. 244  
Нос И. 46, 78

Обер Ф. Д. Э. 305, 480, 484, 538  
Ободовский П. Г. 283  
Овидий (Публий Овидий Назон) 146, 395  
Огарев Н. П. 231, 237, 239, 274, 280, 289, 338, 367, 369, 477  
Огиньский М. К. 194  
Одоевский А. И. 230, 239  
Одоевский В. Ф. 103, 233, 234, 237, 239—241, 265, 270, 274, 276, 303, 308, 309,  
319, 335, 382, 384, 386, 388, 389, 392, 394, 396, 407, 412, 441, 472, 473, 475,  
482, 486, 538  
Озеров В. А. 183, 242, 245, 246, 250  
Олег 18  
Ольга 18, 83  
Опочинин В. П. 485  
Орлов В. Г. 359  
Орловы 360  
Островский А. Н. 304, 394, 475  
Отрепьев Г. Б.— см. Лжедимитрий I

Павел I 192, 217  
Павел Петрович — см. Павел I  
Павлов Н. Ф. 328  
Паганини Н. 198  
Паизиелло Дж. 147  
Палестрина Дж. П. 395  
Пальшау И. Г. В. 194  
Паста Дж. 387  
Патти А. 281  
Пахомий Логофет 83  
Пашкевич В. А. 4, 137, 149, 151, 163, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 180, 182, 201,  
220, 438  
Пекелис М. С. 297, 498, 507  
Перов В. Г. 478  
Перовский В. А. 279  
Пестель П. И. 229, 230  
Петр 79, 86, 87  
Петр I Великий 90, 94, 115, 118, 122, 137, 138, 139, 140, 142, 153  
Петр III Федорович 195, 206  
Петров О. А. 243, 388, 472, 486, 487, 488, 491  
Петрова-Воробьева А. Я. 243, 244, 388, 414, 472  
Писарев А. И. 247, 292  
Пискагор Н. И. (К. Висхер) 115  
Питирим 95  
Платов М. И. 258  
Платонова Ю. Ф. 488, 491  
Плещеев А. Н. 346  
Погодин М. П. 330  
Пожарский Д. М. 93  
Полевой Н. А. 304, 311, 320, 342



Полежаев А. И. 274, 278, 338, 369  
Полоцкий С.— см. Симеон Полоцкий  
Попов М. И. 150, 163, 168  
Порто Т. 195  
Прач И. 155, 156, 157, 183, 260, 278  
Преображенский А. В. 100  
Прокопий Кесарийский 6  
Прокопович Ф. 142  
Прокофьев С. С. 518  
Протопопов В. В. 118, 128, 384, 398, 471  
Пугачев Е. И. 92, 150, 152  
Пургольд А. Н. 486, 490, 491  
Пургольд В. Ф. 486  
Пургольд Н. Н. 486, 490, 491  
Пургольд Н. Ф. 486  
Пушкин А. С. 138, 152, 157, 229, 230, 231, 232, 237, 238, 239, 240, 242, 244, 246,  
248, 249, 254, 259, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 274, 276, 277, 279, 280, 283,  
292, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 320, 335, 336, 375, 376, 378, 382, 385, 386,  
388, 389, 397, 417, 418, 424, 425, 432, 445, 452, 455, 457, 458, 459, 463, 465,  
471, 472, 475, 476, 483, 487, 492, 494, 500, 501, 502, 505, 506, 521, 522, 523,  
524, 530

Рабинович А. С. 314  
Радищев А. Н. 148, 150, 154, 376  
Раевский Д. В. 283  
Разин С. Т. 90, 93, 94, 152, 155  
Разумовский Д. В. 49, 72  
Рансимен С. 75  
Расин Ж. 148  
Растрелли В. В. 136, 143  
Раупах Г. Ф. 147, 182  
Рахманинов С. В. 41, 57, 63, 355, 357, 395, 456, 468, 470, 481, 487, 498, 500, 518  
Рачинский Г. А. 236, 267  
Редедя 33  
Редриков Ф. 117, 130, 212  
Репин И. Е. 475, 478  
Репина Н. В. 292, 305, 341  
Римский-Корсаков Н. А. 40, 41, 44, 227, 248, 303, 326, 337, 357, 396, 398, 411, 414,  
416, 420, 427, 431, 432, 433, 434, 440, 456, 471, 481, 489, 491, 496, 501, 502,  
504, 505, 506, 513, 518, 520, 521, 522, 525, 531, 532, 537, 543

Ринальди А. 145  
Рогов В. 46, 78  
Рогов С. 46, 78  
Роде П. 236, 340  
Розен Г. Ф. 388, 399  
Ройzman Л. И. 34  
Роман Святославович 33  
Роман Сладкопевец 54  
Ромберг Б. 236  
Россини Дж. 385  
Рубини Дж. Б. 387  
Рубинштейн А. Г. 236, 337, 488, 498  
Рублев А. 39, 47  
Рубцов Ф. А. 11  
Рупин И. А. 238, 260, 261, 512  
Руссо Ж.-Ж. 136, 148, 164, 186  
Рылеев К. Ф. 229, 230, 241, 259, 294, 385, 397  
Рябинин И. Т. 28  
Рябинины 28

Салтыков-Щедрин М. Е. 394, 475  
Сальваторе Дж. 75  
Самойлов В. М. 243  
Самойлова (Черникова) С. В. 243  
Санд Ж. (А. Дюпен) 393  
Сандунова Е. С. 236, 243  
Сантис М. Л. 486  
Сарти Дж. 148, 182, 201, 205, 250, 255  
Сартори А. Б. 182  
Сахаров А. П. 26  
Свиридов Г. В. 500  
Святополк I Окаянный 22, 83  
Святослав I Игоревич 19, 324  
Святослав II Ярославич 34  
Святослав Всеволодович 37  
Семенова Е. С. 243  
Семенова Н. С. 243  
Сервантес Сааведра М. де 441  
Серве А. Ф. 236  
Сергий Радонежский 87  
Серов А. Н. 232, 233, 234, 241, 243, 337, 377, 384, 394, 395, 408, 414, 418, 419, 448,  
469, 473, 480, 487, 504, 505, 506, 508, 514, 515, 517, 518, 519, 520, 522, 539  
Сильвестр 6  
Симеон Полоцкий 95, 99, 105, 108, 109, 114  
Сихра А. О. 271  
Скопин-Шуйский М. В. 93  
Скребков С. С. 113  
Смоленский С. В. 32, 118, 201  
Соколовский М. М. 169, 170, 171  
Соловьев С. М. 39  
Сорокина Е. Г. 5  
Софокл 395  
Софья Палеолог 74, 75  
Станкевич Н. В. 237, 238, 239, 343  
Стасов В. В. 151, 232, 233, 234, 241, 374, 384, 394, 396, 418, 419, 434, 452, 473, 475,  
478, 489, 491, 524  
Стасов Д. В. 394  
Стахович М. А. 271  
Стравинский И. Ф. 434, 490  
Страхов П. И. 205  
Строганов Г. А. 140  
Строгановы 78  
Струйский Д. Ю. 239  
Сумароков А. П. 136, 142, 144, 146, 147, 150, 154, 159, 161, 162, 163, 165  
Суриков В. И. 475

Тальберг С. 236  
Тамбурины А. 387  
Тансеев С. И. 60, 357, 395, 481  
Таргини Дж. 140  
Телеман Г. Ф. 140  
Телешова Е. А. 244  
Темир-Аксак 86  
Теплов Г. Н. 158, 162, 163  
Тимофеев А. В. 357, 476, 498, 538  
Титов А. Н. 247, 248, 341  
Титов В. П. 108, 117, 118, 122, 126, 130, 139, 202, 212  
Титов Н. А. 262, 263, 453  
Титов Н. С. 262, 453

Тихон Макарьевский 111, 112, 113, 137  
Толстой А. К. 488, 539  
Толстой Л. Н. 394, 475  
Траэтта Т. 147  
Тредиаковский В. К. 116, 136, 144, 150, 154, 158, 159, 160, 161  
Тропинин В. А. 352  
Трутовский В. Ф. 155, 156, 157, 169, 278  
Туманина Н. В. 3  
Туманский В. И. 238  
Тургенев И. С. 238, 289, 394, 475

Улыбышев А. Д. 239  
Успенский Н. Д. 101

Федор Алексеевич 111, 137  
Федор Варяг 19  
Федор Иоаннович 75  
Федор (Феодор) Студит 57  
Федоров 40, 84  
Федотов П. А. 476, 478  
Феодосий Печерский 21, 34, 40, 84  
Феофан Грек 43  
Фет А. А. 344, 346, 357, 369  
Фетис Ф. Ж. 484, 538  
Филидор (Даникан-Филидор) Ф. А. 149  
Филиппи де 467  
Фильд Дж. 236, 270, 303, 359, 360, 374, 385, 469, 471  
Фиораванти А. 75  
Флёри В. И. 393  
Фомин Е. И. 4, 137, 144, 151, 157, 167, 170, 182—183, 186, 188, 192, 193, 199, 201,  
204, 220, 245, 258, 272, 292, 438  
Фонвизин Д. И. 136, 150  
Фукс И. Й. 140

Хандошкин И. Е. 4, 137, 151, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 267, 297  
Хассе И. А. 145  
Херасков М. М. 136, 144, 262  
Хмельницкий Н. И. 247, 276, 292, 303  
Христофор 110

Цамблак Г. 83  
Цамблак К. 83  
Цейбих Б.-Л. 538  
Цыганов Д. М. 298  
Цыганов Н. Г. 238, 263, 341, 346, 349, 351

Чайковский П. И. 41, 60, 63, 215, 227, 228, 233, 266, 267, 281, 295, 303, 337, 339,  
354, 355, 357, 358, 395, 397, 398, 408, 413, 414, 416, 430, 434, 437, 440, 448,  
451, 452, 464, 468, 470, 471, 475, 480, 481, 487, 490, 491, 492, 498, 503, 504,  
510, 513, 514, 518, 520, 521, 525, 536, 537, 543  
Чередниченко Т. В. 399  
Черкасская М. Ю. 140  
Черлицкий И. К. 270  
Чернышевский Н. Г. 475  
Чимароза Д. 148  
Чулков М. Д. 155, 163

Шайдур И. А. 45, 48, 71, 82, 94, 110  
Шаховской А. А. 245, 246, 249, 254, 276, 303, 304, 335, 342, 394  
Шебакин В. Я. 437  
Шевченко Т. Г. 390  
Шевырев С. П. 311, 320, 330  
Шекспир У. 292, 293, 342  
Шелли П. Б. 230  
Шереметев Б. П. 195  
Шереметев Н. П. 149, 205, 235, 255  
Шереметевы 235, 255  
Шестакова Л. И. 384, 395, 396  
Шиллер И. Ф. 136  
Шиловская М. В. 485, 486  
Шимановская М. 236, 270, 386  
Ширинский В. П. 466  
Ширинский С. П. 298  
Ширков В. Ф. 391, 472, 503  
Шоберлехнер Ф. 481, 538  
Шольц Ф. Е. 277, 292  
Шопен Ф. 230, 269, 270, 366, 372, 373, 374, 380, 381, 393, 445, 469, 470  
Шостакович Д. Д. 500, 518, 531  
Шпор Л. 387  
Штейбельт Д. 303  
Штейнпресс Б. С. 275, 278  
Штелин Я. 145, 192  
Шуберт К. Б. 236  
Шуберт Ф. 165, 237, 238, 239, 269, 283, 296, 299, 309, 445  
Шуман К. 236  
Шуман Р. 236, 500  
Шушерин Я. Е. 243  
Шютц Г. 117

Щепкин М. С. 238, 243, 292, 341, 499

Эстергази 137

Юкин И. 183

Юрий (Георгий) Всеволодович 40, 84

Юрий Долгорукий 39

Ягужинский П. И. 140

Языков Н. М. 229, 259, 266, 283, 287, 476, 483, 493

Яковлев А. С. 243

Яковлев М. Л. 237, 262, 266, 453

Якуб 8

Якубович Л. А. 283, 286

Ярослав Мудрый 20, 21, 22, 33, 34, 38

Ярославна 15

Ярустовский Б. М. 413

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Предисловие . . . . .	3
<b>ДРЕВНЕРУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА</b>	
<i>Глава 1.</i> Музыкальная культура восточных славян . . . . .	6
Исторические свидетельства . . . . .	6
Мифология и обрядность . . . . .	8
Семейно-бытовые песни . . . . .	15
<i>Глава 2.</i> Музыкальная культура Киевской Руси . . . . .	17
Начало русского просвещения . . . . .	20
Народное и церковное искусство Древней Руси . . . . .	23
Двойственный характер музыкальной культуры средневековья . . . . .	23
Генезис русской профессиональной музыки . . . . .	25
Былины . . . . .	26
Распевное чтение . . . . .	29
Княжеская культура. Скоморошество . . . . .	33
Инструментальная музыка . . . . .	35
<i>Глава 3.</i> Музыкальная культура эпохи феодальной раздробленности . . . . .	38
Новгородская музыкальная культура . . . . .	41
<i>Глава 4.</i> Стилиевые особенности знаменного пения . . . . .	46
Основы канона древнерусского певческого искусства . . . . .	46
Осмогласие . . . . .	47
Знаменный распев . . . . .	49
Музыкальная поэтика и гимнография . . . . .	54
Жанровое своеобразие . . . . .	55
Музыкальная письменность Древней Руси . . . . .	64
Особенности текстов в древнерусских песнопениях . . . . .	72
<i>Глава 5.</i> Музыкальная культура в период образования централизованного государства . . . . .	73
<i>Глава 6.</i> Отражение русской истории в творчестве древнерусских распевщиков . . . . .	82
Песенный фольклор позднего средневековья . . . . .	87
<i>Глава 7.</i> Русская музыкальная культура XVII века . . . . .	93
Особенности исторического развития . . . . .	93
Музыкальная жизнь в XVII веке . . . . .	94
Юго-западное влияние в Московской Руси . . . . .	98
Ранние формы русского многоголосия . . . . .	102
Строчное и демественное многоголосие . . . . .	102
Партесные гармонизации . . . . .	105
Канты и псалмы . . . . .	108
Музыка для театра . . . . .	109
Развитие теории музыки в XVII веке . . . . .	110
Стиль барокко в русской архитектуре, искусстве, литературе и музыке . . . . .	113
Партесные концерты в эпоху барокко . . . . .	117
Список рекомендуемой литературы . . . . .	134

## РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XVIII ВЕКА

<i>Глава 8.</i>	Музыкально-историческое развитие и музыкальная жизнь в XVIII веке . . . . .	136
	Русская музыка начала XVIII века . . . . .	138
	Развитие русской культуры в период 1730—1760 годов . . . . .	142
	Истоки оперы в России . . . . .	144
	Итальянский оперный театр в России . . . . .	144
	Французская комическая опера в России . . . . .	148
<i>Глава 9.</i>	Русская музыка конца XVIII века и ее основные жанры . . . . .	150
	Русская композиторская школа конца XVIII века . . . . .	150
	Русская народная песня в XVIII веке . . . . .	151
	Вокальная лирика XVIII века . . . . .	158
	Русская опера XVIII века . . . . .	167
	В. А. Пашкевич (1742—1797) . . . . .	171
	Е. И. Фомин (1761—1800) . . . . .	182
	Инструментальная музыка XVIII века . . . . .	192
	И. Е. Хандошкин (1747—1804) . . . . .	195
	Русская хоровая культура XVIII века . . . . .	200
	М. С. Березовский (ок. 1745—1777) . . . . .	206
	Д. С. Бортиянский (1751—1825) . . . . .	210
	Список рекомендуемой литературы . . . . .	225

## РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

<i>Глава 10.</i>	Музыкальная культура и быт . . . . .	227
	Основные художественные направления. Формирование русской музыкальной классики . . . . .	227
	Музыкальная жизнь . . . . .	234
<i>Глава 11.</i>	Развитие музыкальных жанров . . . . .	242
	Музыкальный театр . . . . .	242
	Песня и романс . . . . .	258
	Инструментальная музыка . . . . .	266
<i>Глава 12.</i>	Современники Глинки . . . . .	274
	А. А. Алябьев (1787—1851) . . . . .	274
	Творческий путь . . . . .	274
	Романсы и песни . . . . .	280
	Театральная музыка . . . . .	292
	Инструментальные произведения . . . . .	294
	А. Н. Верстовский (1799—1862) . . . . .	301
	Творческий путь . . . . .	301
	Музыка к водевилям. Вокальная лирика. Баллады . . . . .	306
	Оперное творчество . . . . .	311
	А. Е. Варламов (1801—1848) . . . . .	337
	Творческий облик . . . . .	337
	Романсы и песни . . . . .	345
	А. Л. Гурилев (1803—1858) . . . . .	358
	Биографические сведения . . . . .	358
	Вокальная музыка . . . . .	360
	Фортепианные сочинения . . . . .	373
<i>Глава 13.</i>	М. И. Глинка (1804—1857) . . . . .	375
	Эстетические основы искусства Глинки. Глинка и русская классическая музыка . . . . .	375
	Творческий путь . . . . .	384
	Оперная драматургия . . . . .	396
	«Иван Сусанин» («Жизнь за царя») . . . . .	396
	«Руслан и Людмила» . . . . .	417
	Симфонические произведения . . . . .	434
	Романсы и песни . . . . .	452
	Камерная инструментальная музыка . . . . .	465
	Краткая хронография жизни и творчества . . . . .	471

Список основных произведений Глинки .....	473
<i>Глава 14</i> А. С. Даргомыжский (1813—1869).....	474
Творческие принципы .....	474
Творческий путь .....	481
Романсы и песни .....	492
Драматургия зрелых опер .....	504
«Русалка» .....	505
«Каменный гость» .....	521
Краткая хронология жизни и творчества А. С. Даргомыжского .....	538
Список основных произведений Даргомыжского .....	539
Список рекомендуемой литературы .....	540
Заключение .....	542
<i>Указатель имен</i> .....	544

Учебник

**Владышевская Татьяна Феодосьевна,  
Левашева Ольга Евгеньевна,  
Кандинский Алексей Иванович**

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ**

**В ы п у с к 1**

Редактор *К. Кондахчан*  
Худож. редактор *Д. Аникеев*  
Техн. редактор *О. Путилина*

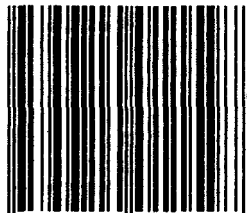
ИБ № 3927

Подписано в печать 15.06.09. Формат 60x90 1/16. Бумага офсетная.  
Гарнитура литературная. Печать офсетная. Объем печ. л. 35,0. Усл. п. л. 35,0.  
Уч.-изд. л. 39,9. Тираж 1000 экз. Изд. № 14629. Зак. № К-11385

ОАО «Издательство «Музыка», 123001, Москва, Большая Садовая, д.2/46  
Тел.: (499)503-7737. Тел./факс: (499)254-6598  
[www.music-izdat.ru](http://www.music-izdat.ru)

Отпечатано в ГУП Чувашской Республики  
“ИПК “Чувашия” Мининформполитики Чувашии,  
428019, г. Чебоксары, пр. И. Яковлева, 13.

ISBN 978-5-7140-1159-7



9 785714 011597