

КОМИТЕТ ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ РСФСР

№ 24 *Ассек.*

Проф. Т. Н. ЛИВАНОВА

МУЗЫКА ДОГЛИНКИНСКОГО ПЕРИОДА

Популярный очерк



ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва

1946

Ленинград

Настоящий очерк рекомендован Комитетом по делам искусств при Совете Министров РСФСР в качестве лекции для музыкально-литературных лекториев при филармониях РСФСР.

Русская музыка широко прославлена во всем мире. Имена Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского известны всему культурному человечеству, подобно именам великих русских писателей или артистов.

Оперы «Иван Сусанин», «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Снегурочка», «Борис Годунов», «Князь Игорь» и другие прочно вошли в золотой фонд мирового искусства, стали драгоценными образцами мировой художественной культуры. Симфонии Чайковского не имеют себе равных среди современных им симфонических произведений западноевропейских композиторов.

На образцах русской музыки XIX столетия многому учились крупнейшие музыканты Запада, высоко оценившие русскую музыкальную школу. Еще в 1881 году знаменитый пианист и композитор Франц Лист сказал Бородину, посетившему его в Магдебурге: «Нет, нам нужно вас, русских; вы мне нужны, без вас я не могу. У вас живая жизненная струя, а здесь кругом большей частью мертвечина».

Музыка Чайковского еще при жизни композитора встретила живое сочувствие и искреннюю любовь в Америке, где он выступал как дирижер собственных сочинений. Прославленные французские музыканты-новаторы XX столетия — Дебюсси, Равель и др. тщательно изучали партитуры Мусоргского и Римского-Корсакова. Наша родина по праву может гордиться славными именами своих композиторов, как гордится она именами Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова.

Классическая русская музыка всегда отличалась глубиной жизненного содержания, силой идей и чувств, яркостью образов, высотой мастерства и совершенством формы. Широкие, певучие мелодии русских опер и симфоний трогают сердце и врезаются в память всякого, кто слышит их. Эти прекрасные мелодии, как и вся русская музыка, близки народным истокам, глубоко родственны русской народной песне. Лучшие русские композиторы горячо и преданно любили свою родину, отлично знали жизнь своего народа, изучали его прошлое, его старинные сказания, его обряды, его песни. Таким образом, мы вправе сказать, что классическая русская музыка, которую мы знаем по сочинениям Глин-

ки, Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского, имеет свою славную традицию, то-есть большую и длительную подготовку, крепкие связи с прошлым, глубокую и богатую почву. Уже по одному этому для нас важно и интересно знать, как развивалась русская музыка, какой путь она прошла, как складывалась ее история.

1.

История русской музыки уходит в глубокую древность.

Первым русским композитором-классиком, музыкантом мирового значения был Глинка, современник Пушкина. Предшественники Глинки уже писали русские оперы, романсы и инструментальные пьесы. За много столетий до этого сложилась русская церковная музыка. Еще раньше, вероятно, с тех пор как жили люди на нашей земле, существовало народное искусство. Образцы древнеславянского искусства оказались на редкость жизненными и послужили важным питательным источником для всей русской музыки. То были стариннейшие, еще языческие, обрядовые песни восточных и отчасти западных славян, песни-плачи по умершим, свадебные, военные, лирические, трудовые, тесно связанные со всем бытом, со всеми событиями человеческой жизни и окружающей человека природой. Многие из этих древних песен не забыты до сих пор. Отголоски их звучат в народных песнях, поющих на наши дни. Некоторые из них обработаны русскими композиторами и включены в их оперы, симфонические и камерные произведения.

Именно славянские племена, населявшие нашу землю еще задолго до образования Киевского государства, отличались особой музыкальностью. С пением шли они в военные походы, с пением совершали многочисленные языческие обряды. Очень рано появились у них музыкальные инструменты — рога, трубы, всевозможные дудки, била и т. д. К тому времени, когда сложилось большое и сильное Киевское государство, объединившее славян на огромной территории, то есть к IX веку, созрела уже достаточно высокая культура древней Руси.

С IX столетия и позже наши сведения о музыке Руси расширяются и обогащаются. Мы знаем о существовании не только народных песен и плясок в древнем Киеве, но и о военной, ратной музыке княжеских дружин, о пении под гусли на княжеских пирах, о сказывании нараспев былин, воспевавших подвиги русских богатырей — Ильи Муромца, Добрыни Никитича и других. Знаем и о музыкальных инструментах, как созданных самим народом, так и занесенных в богатый, оживленный Киев с Запада и Востока. Самым любимым инструментом Киевской Руси стали гусли, постоянно упоминающиеся в былинах, изображаемые иконописцами. Когда Киевская Русь приняла христианство (IX век), в Киеве были воздвигнуты замечательные соборы — чудесные образцы древнерусского зодчества, а в них зазвучала и хоровая церковная музыка. Постепенно создавались и росли кадры профессиональных

церковных певцов, владеющих старинной нотной грамотой, ибо церковная музыка уже записывалась особыми знаками. Самые старинные письменные памятники музыкальной культуры на Руси относятся к XI—XIV векам и связаны именно с церковной музыкой. Таким образом, Киевская Русь оставила нам не только сведения о музыке, но и образцы старинного музыкального письма.

Вслед за Киевом выдвинулись и другие центры русской музыкальной культуры. Из них особое значение получили: на северо-западе — Новгород Великий, в северо-восточной Руси — города Владимиро-Суздальского княжества. Повсюду развивалось и росло народное искусство. Все события русской истории и связанные с ними переживания народа — от тяжелого гнета татаро-монгольского ига до победоносного присоединения к Руси новых городов — получили свое отражение в народной песне. Новые герои, новые образы входили в русскую былинку. Так, например, в Новгороде любимым героем стал гуслиар и торговый гость — удачливый и умный Садко. Своеобразными хранителями и исполнителями народного искусства, а также его авторами-импровизаторами были в те времена на Руси скоморохи, бродячие актеры, певцы, плясуны, потешники, выступавшие и на княжеском пиру и на деревенских свадьбах. Скоморохи были хорошо известны еще в древнем Киеве. В торговом и шумном вольном Новгороде их стало особенно много. В Новгороде и во Владимире, а также в других русских городах с XII—XIII веков выдвигались замечательные русские церковные певцы, мастера-ропсепщики, создававшие новые церковные роспевы, обучавшие новых певцов.

Церковная музыка на Руси издавна была чисто хоровой. Ее строгие, плавные, широкие мелодии исполнялись в один голос — мужским хором. Культура хорового пения а capella, то-есть хорового пения без сопровождения инструментов, обладающего особой прелестью строгого и чистого искусства, — была, таким образом, очень древней в нашей стране и связывалась как с народными, так и с церковными обычаями.

Все то, что было создано в русской музыке до XV—XVI веков, унаследовала Москва, ставшая постепенно крупнейшим центром объединения русских земель. В Москву при царе Иване Грозном, сделавшем так много для укрепления русского государства, потянулись целые семьи скоморохов из Новгорода; в Москву были выписаны лучшие новгородские певцы и певческие книги. В Москве еще несколько ранее был учрежден лучший хор — так называемый хор государевых певчих дьяков, выступавший в придворной церкви и на торжественных придворных празднествах. Росло значение русского государства в Европе, расширялись его границы, росло международное значение московского двора, с которым считались европейские властители, все чаще посылавшие к нему своих представителей для политических и торговых переговоров. В связи с этим увеличивалась и пышность придворной жизни, повышалась и роль музыки — музыки церковной, торжественной,

сначала хоровой, а затем и инструментальной. Крепли культурные связи с границей, откуда московский двор начал выписывать сложные музыкальные инструменты — орган, а позже, при царе Федоре — клавесин (предок нашего фортепиано).

Значительный перелом в истории музыкальной культуры произошел у нас к концу XVII столетия, накануне грандиозных реформ Петра I.

Культурные потребности огромного государства, вступившего в новый период своего развития, сказались не только в области просвещения, науки, литературы, но и в области музыки. При московском дворе впервые возникли театральные представления. В особо отстроенной для этого царем Алексеем Михайловичем «хоромине» в селе Преображенском под Москвой ставились пьесы духовного и светского содержания, где в немалом количестве исполнялась и музыка — песни, хоры и даже инструментальные номера. Появились и исполнители на различных инструментах, сначала выписанные из-за границы, а затем русские, быстро обучающиеся новому делу. Церковная музыка, издавна следовавшая старинному обычаю, была обновлена новыми, современными формами и приемами. Выдвинулись замечательные русские композиторы, авторы многоголосных хоровых концертов для церкви — Василий Титов, Николай Калачников, Николай Бавыкин и многие другие. Возникли и новые формы бытового пения, так называемые, канты, — сначала духовные, а затем светские песни для 3—4 голосов. Канты явились своеобразными предками русского романса.

Но и русский романс и другие, известные нам теперь роды музыкального искусства — опера, соната, симфония — ведут свою историю в России с XVIII века. Именно в XVIII столетии наша страна освоила и развила те музыкальные формы, которые были свободны от церковных обычаев и сюжетов, то есть формы чисто светского искусства. Вместе с тем опера, соната и симфония, хотя они и опирались на народную мелодику, на образцы народного музыкального творчества, уже не могли исполняться средствами обычного народного музицирования, а требовали особых условий, особых профессиональных кадров, то есть квалифицированных оперных певцов, скрипачей и других инструменталистов.

2.

Почему именно XVIII век стал у нас веком новой музыкальной культуры, новых родов и областей русского музыкального искусства? Потому что как раз в этом столетии сложились новые формы общественной жизни, созрела новая театральная аудитория, выросли новые круги крепостной интеллигенции. Государственные реформы и культурные преобразования Петра I, проводившиеся с начала XVIII века, постепенно открыли пути для роста светского национального искусства, для выдвижения новых кадров худож-

ников, зодчих, музыкантов и просто грамотных деятелей, происходивших нередко из крепостной среды. Завязались новые связи с западной культурой. Русские путешественники, посланные за границу Петром I для учебы, познакомились с блистательной тогда итальянской оперой, с французской и английской музыкой. При Петре начались в Петербурге первые концерты, в которых исполнялись новые сочинения прославленных европейских композиторов. Было положено начало концертному придворному оркестру. Сам Петр усиленно заботился о полковой музыке. Все большие публичные празднества, например, празднование победы над шведами, отмечались торжественными спектаклями с музыкой, пением кантов на открытом воздухе во время парадных шествий, под звуки труб и литавр, а также исполнением мощных, громкозвучных, многохорных церковных концертов. На ассамблеях, которые ввел Петр I и где собиралось общество для танцев, бесед, игры в шахматы, звучали модные танцы того времени — менуэт, полонез, англёз. Все это было ново, как нов был и складывавшийся в новой русской столице общественный быт.

На первых порах, когда в России еще не было своих артистов и своих композиторов светской музыки, в Петербурге работали крупные и прославленные иностранные мастера, стремившиеся к богатому царскому двору. В 1736 году в Петербурге, при дворе императрицы Анны Иоанновны была впервые поставлена опера. Ее сочинил и поставил итальянский композитор Аняя, специально для этого выписанный из Неаполя вместе с итальянскими певцами. Отсюда ведут свое начало пышные постановки итальянских опер при петербургском дворе. Именно так вошло тогда почти всюду при богатых европейских дворах. Но очень скоро итальянская опера перестала удовлетворять русскую аудиторию, и начали возникать русские оперы, в которых русским был вначале только словесный текст, а затем и музыка, создававшаяся уже русскими композиторами. Тогда же, одновременно с первыми оперными спектаклями, начали появляться и получили распространение инструментальные пьесы (для скрипки и других инструментов), в которых поселившиеся в русских столицах иностранные музыканты, идя навстречу требованиям русских любителей музыки, пытались иногда обрабатывать народные мелодии. Наконец, наряду с многочисленными кантами, наполнявшими рукописные сборники-альбомы, появились и первые сборники русских песен-романсов с сопровождением клавесина. Самый ранний из таких сборников был составлен и выпущен в 1759 году просвещенным любителем музыки Г. Н. Тепловым на слова русских поэтов и назывался «Между делом безделье или собрание разных песен». Песни Теплова подражали модным тогда менуэтам и другим танцам и были очень несложны по складу. Но пока распространение всей этой новой музыкальной культуры ограничивалось еще сравнительно узкими кругами столичной знати. Только в последней четверти XVIII века сложилась настоящая русская композитор-

ская школа светского направления. Эта школа сразу же утвердила свое национальное и широкое общественное значение.

Среди русских композиторов, выдвинувшихся, главным образом, с 70-х годов XVIII века и ставших предшественниками великого Глинки, нужно назвать имена М. С. Березовского (1745—1777), Д. С. Бортнянского (1751—1825), М. Матинского (1750—1822), Е. И. Фомина (1761—1800), И. Е. Хандошкина (174?—1804), И. А. Козловского (1757—1831). Их усилиями созданы первые русские оперы, новые, свободные формы церковной музыки, первые романсы, первые сонаты, квартеты, симфонии.

Первая опера на русский текст возникла еще в 1755 году при петербургском дворе. Это была опера уже известного нам Араи на античный мифологический сюжет — «Цефал и Прокрис». Но текст ее писал один из крупнейших русских поэтов XVIII века — А. П. Сумароков и исполнена она была на русском языке, совсем юными русскими певцами-актерами. Оперы же русских композиторов на русские бытовые сюжеты, в популярной, общедоступной форме комедии с музыкой, возникли уже не при дворе, а в связи с ростом иной театральной среды, когда в русских столицах созрела более широкая театральная аудитория, наполнявшая частные, «вольные» театры. Эта аудитория обладала новыми вкусами и предъявляла к искусству новые требования.

Во второй половине XVIII века постепенно созрели и новые кадры русских музыкантов, большей частью из числа крепостных. Особенно прославились певицы Жемчугова (в домашнем, крепостном театре Шереметева), Сандунова, блестяще оларенный скрипач Хандошкин, пианист Кашин и другие. В Петербурге и Москве, а затем и в Харькове, Казани и других крупных городах зародилась общественная концертная жизнь, возникли даже музыкальные общества и музыкальные журналы. Музыкальная культура проникла в богатые дворянские поместья, где формировались свои, домашние оперные труппы и крепостные оркестры. При Академии художеств в Петербурге действовали музыкальные классы, в которых обучался, например, талантливый русский композитор Е. И. Фомин, завершивший потом свое образование в Италии. За границей же (по большей части в Италии) провели свою молодость Березовский, Бортнянский, Матинский, овладевшие здесь основами своего композиторского мастерства, чтобы затем развить его уже на родной почве.

Судьба многих русских музыкантов XVIII века была трудной. Матинский, Хандошкин, Кашин, ставши образованными, прославленными музыкальными деятелями, испытывали мучительные тяготы крепостной зависимости. Их могли продавать, как продавали тогда любых крепостных мастеров. Самая область музыкальной деятельности, несмотря на постепенное расширение, все еще была связана рамками двора, церкви, дворянского поместья. До конца столетия очень большое значение в качестве своеобразного музыкального центра имел петербургский двор, содержавший множе-

ство музыкантов и дававший им работу. Музыкальная жизнь екатерининского двора была особенно блестящей и пышной. За двором тянулись и вельможи — Нарышкины, Разумовские, Потемкин, Шереметевы. Наряду с постановками итальянских, французских, а затем и русских опер, при дворе исполнялись застольные симфонии и русские песни. Специально для богатых придворных празднеств создавались грандиозные сочинения знаменитого итальянского композитора Сарти для хора и оркестра с фейерверком и даже с пушечными выстрелами, героические, эффектные полонезы Козловского для хора и оркестра.

3.

В творчестве русских композиторов основное место сразу заняла опера, и только уже потом — русский романс и инструментальная музыка. Огромное значение в развитии всех этих форм получила народная песня как главная основа мелодии, как источник для создания национального искусства.

Для ранней русской оперы очень важной датой является 1779 год, когда возникли и были поставлены три яркие, комедийно-бытовые оперы: «Мельник-колдун, обманщик и сват» (текст Аблесимова, музыка Соколовского, во второй редакции — Фомина) — в Москве; «Санктпетербургский гостиный двор» (текст и музыка Матинского) и «Несчастье от кареты» (текст Княжнина, музыка Пашкевича) — в Петербурге. Все три произведения имели большой успех у широкой публики и быстро стали популярными. По своему типу — это диалогические оперы, в которых разговорные диалоги без музыки перемежаются песнями, куплетами, хорами. В отношении сюжетов — это несложные, широко доступные комедии из русского быта: крестьянского — в «Мельнике», купеческого, сатирически показанного — в «Гостином дворе», дворянского — тоже не без сатирического освещения — в «Несчастье от кареты». Работая над текстом «Мельника-колдуна», Аблесимов сам указывал на те мелодии народных песен, которые следовало положить в основу музыкальных номеров этой пьесы. Скрипач Московского театра Соколовский подобрал и очень просто обработал эти мелодии. И только позже Фомин, уже как композитор-профессионал, заново переработал музыку оперы и написал к ней увертюру. В редакции Фомина «Мельник-колдун» был популярен даже в начале XIX века, и знаменитый русский критик Белинский вспоминает, что отец его еще исполнял в любительском спектакле одну из партий этой оперы. Таким образом, музыка первой значительной русской оперы представляла собой, прежде всего, обработку песенных мелодий. В дальнейшем композиторы более самостоятельно использовали материал русских песен, свободно переплавляя его в своей музыке. Начало этому было подожено тем же Фоминым, несомненно крупнейшим из русских композиторов XVIII века.

Помимо обработки «Мельника-колдуна», Фомину принадлежат

оперы «Новгородский богатырь Болеславович» (1786), «Ямщики на подставе» (1787), «Американцы» (1800, текст Крылова и Клушина), мелодрама «Орфей и Эвридика» и другие.

В «Мельнике-колдуне» Соколовского—Фомина действуют такие лица, как лукавый и умный мельник («сельский колдун»), старый упрямый крестьянин и сварливая дворянка — его жена, молодая девушка — дочь их Анюта и ее жених, однодворец Филимон. Литературный язык оперы, намеренно подражавший народному говору, вызывал возмущение со стороны аристократической публики. Поражала новизной и песенная музыка оперы, сразу обеспечившая ей популярность далеко за пределами узкого круга просвещенных любителей. В «Мельнике-колдуне» мы встречаем народные мелодии различного характера, а также подражание народной песне в отдельных ариях и хорах: здесь и протяжная, широкая, распевная песня самого мельника («Как вечер у нас со полуночи»), и разудалая, бойкая, вроде частушки, песня молодого парня («Вот спую такую песню: ходил молодец на Пресню»), и жалостная, трогательная песня девушки («Кабы я млада уверена была»), и задорные, на скороговорке с балалаечным сопровождением куплеты хитреца-мельника («Уж как шли старик со старухой из лесочка»). Опера исполнялась не профессиональными певцами, а умеющими петь драматическими актерами, которые одновременно в тот же вечер выступали в комедиях или драмах без пения. Проста, небогата и не хитра была постановочная часть такого спектакля.

Очень рано, с первых же шагов русской оперы, в ней с особенной охотой воспроизводились русские обычаи и обряды. В «Мельнике-колдуне» Фомина очень хороши девичьи свадебные хоры; в «Санктпетербургском гостинном дворе» Матинского почти целое действие занято сценами девичника с его обрядами и песнями, среди которых выделяются женские хоры подлинно-народного склада — «Во саду зегзелюшка кликала» и «Гусли мои, гусельцы».

Путь, намеченный комедийно-бытовыми произведениями Фомина и Матинского, был продолжен в дальнейшем развитии русской оперы XVIII века. Тексты опер создавались известными писателями и поэтами: Майковым, Херасковым, Княжниным, Левшиным, Крыловым. Музыка писали не только русские композиторы, но и иностранцы, пытавшиеся овладеть популярным жанром русской бытовой оперы (испанец Мартин-и-Солер, немец Раупах, француз Бюлан). Ее содержание составляла обычно легкая, простодушная, веселая комедия. Однако, она не чуждалась и социально-сатирических черт; в ней осмеивались мотовство и туеядство русских дворянчиков, взяточничество приказных; в одних случаях она идеализировала «сельскую простоту», в других — пыталась в своих куплетах обличить помещика-крепостника, оставаясь, впрочем, достаточно безобидной в своих сатирических тенденциях.

Довольно рано, наряду с комедийно-бытовой разновидностью

русской оперы, получила распространение и сказочная опера, в которой преобладали волшебные и нравоучительные мотивы. Тексты многих опер этого рода сочинялись по прямым указаниям Екатерины II. Таковы оперы «Февей» Пашкевича (1786), «Витязь Ахридея» Ванжуры (1787), «Горе-богатырь Косометович» Мартин-и-Солера (1789).

Композиторы XVIII века заложили лишь самые первоначальные основы в развитии русской оперы. Важно, однако, отметить их стремление сделать свое искусство широко доступным, сознательно противопоставить его иностранной придворной опере, как искусство прежде всего реалистическое и национальное, основанное на использовании народной песни. Это обращение к народной песне, как к могучему источнику музыкального творчества, вместе с интересом к передаче национальных особенностей, быта, обрядов, жизненного уклада русского человека, осталось характерным и знаменательным для всей русской музыкальной классики — от Глинки до Чайковского и Римского-Корсакова.

В развитии других музыкальных жанров, то-есть песни-романса и инструментальной музыки, — русская народная песня также имела большое значение. На первых порах песни-романсы русских композиторов, помещавшиеся в многочисленных рукописных и печатных песенниках-альбомах того времени, настолько мало отличались от народных песен, что имена авторов музыки обычно даже не указывались. Только к концу столетия романс получает самостоятельное значение как особый род вокальной лирики; произведения начинают носить имя автора и отражать особые, свойственные ему индивидуальные черты. Здесь выделяются имена Дубянского, Козловского, Жилина, Жучковского. В их небольших песнях-романсах много сердечной чувствительности, лирических жалоб, по характеру близких тогдашней русской лирической поэзии. Особенную популярность в свое время приобрел очень чувствительный романс-песня Дубянского «Стонет сизый голубочек».

Русская инструментальная музыка XVIII века носит по преимуществу бытовой характер: наибольшим распространением пользуются модные танцы и вариации на песенные мелодии, исполняющиеся не только скрипкой и фортепиано, но и ансамблями и мощным роговым оркестром. Множество пьес подобного рода распространяется вначале через всевозможные альбомы и сборники домашнего репертуара, их исполняют на балах, в салонах, на открытом воздухе; их играют любители на фортепиано в домашней обстановке и т. д. Лишь впоследствии с инструментальной музыкой выступают крупные авторы и складывается более сложный репертуар, то есть появляются сонаты, концерты, камерные ансамбли. Исключительное место среди своих современников занимают в этой области Хандошкин и Бортнянский.

Блистательный скрипач-виртуоз, самородок, изумлявший своей

игрой европейских знатоков, Хандошкин одним из первых стал создавать у нас скрипичные сонаты и фортепианные пьесы, в которых совместил широкий виртуозный концертный стиль и самостоятельную, оригинальную разработку подлинных песенных мелодий. Бортнянскому принадлежит очень большое количество камерных инструментальных пьес в новых тогда формах классической сонаты для фортепиано, квартета, небольшой, скромной по звучанию симфонии.

Все это искусство; стройное, мелодичное, мягкое по звучанию и ясное по мысли, возникло в виде своеобразного противопоставления громкозвучным музыкальным празднествам екатерининского двора и получило распространение прежде всего в обстановке домашнего круга, в столичной гостиной, в растущей среде просвещенных любителей, выписывавших из-за границы сонаты венских классиков Гайдна и Моцарта и разыгрывавших в домашней обстановке чувствительные французские оперы.

Для истории самой русской народной песни XVIII век, столь многим именно ей обязанный, открыл новую эпоху, положив начало записям и обработкам песенных мелодий, до тех пор известных лишь в устной передаче. Около середины столетия песенные мелодии появляются в многочисленных рукописных сборниках кантов. С 1776 года придворный гуслист и исполнитель народных песен В. Ф. Трутовский начинает выпускать печатное «Собрание русских простых песен с нотами». Сюда попадают многие книжные и альбомные песни-романсы и крестьянские и городские песни, изложенные, однако, в том виде, как они пелись в городской среде и исполнялись в операх, то есть уже в известной обработке, с приписанным к ним сопровождением.

Наибольшее значение и наибольшую известность из ранних сборников получило «Собрание русских народных песен с их голосами» И. Прача, в первый раз опубликованное в 1790 году. Прач был культурным чешским музыкантом, долго проработавшим в России и очень близким дому просвещенного любителя и покровителя музыки Н. А. Львова. В доме Львова бывали многие музыкальные деятели последней четверти XVIII века. Сам Львов, высоко ценявший русскую старину, видимо, собирал народные напевы, а Прач записывал и обрабатывал их. В сборник Прача попали почти все популярные песенные мелодии XVIII века, в том числе использованные в операх. У Прача записаны песни: «А мы просо сеяли», «Во поле береза стояла», «Ай, во поле липенька» и многие другие песни, обработанные и развитые впоследствии крупнейшими композиторами — Римским-Корсаковым, Чайковским и другими, в их известных произведениях.

Таким образом, именно в XVIII веке, когда возникли первые русские оперы и инструментальные пьесы, основанные на народных мелодиях, появились и первые сборники самих народных песен. С тех пор русские музыканты никогда не утрачивали жи-

вого интереса к народному творчеству и очень многие из крупных композиторов сами собирали и записывали народные песни.

Можно утверждать, что XVIII век не только положил начало новым родам русской музыки, но и наметил то прогрессивное направление, по которому она развивалась в дальнейшем. Правда, творчество русских композиторов XVIII века было количественно не особенно обширным, однако все существовавшие тогда основные музыкальные жанры были уже представлены у нас. И во всех этих жанрах русские музыканты стремились к созданию национального искусства, отличающегося яркими русскими чертами, искусства передового, широко доступного, понятного, жизненного.

Очень знаменательно, что как раз в те годы, когда Фонвизин писал замечательные русские комедии «Бегалки» и «Недоросль», возникла русская комедийная опера «Мельник-колдун», а когда приобрела популярность лирическая, песенная поэзия Сумарокова, зародился русский романс. Связи русской поэзии и литературы с музыкой в XVIII веке были очень тесными. Тексты для опер писали, например, такие выдающиеся поэты, как Сумароков, Державин, баснописец Крылов. Стихи Тредиаковского, Ломоносова, Сумарокова постоянно клались на музыку, становились кантами. Державин написал очень интересную статью об опере, высказав в ней свои взгляды на эту область искусства. Эта связь плодотворная для обеих сторон, еще более углубилась в XIX веке, со времени Пушкина.

Начало XIX века, на первый взгляд, не ознаменовалось в русской музыке ничем особенно новым. По-прежнему пользовалась популярностью небольшая комедийная опера с разговорными диалогами. Все большее и большее распространение получила песня-романс. Такого рода опера и песня наряду с танцевальной музыкой были главными, наиболее широко бытовавшими формами музыкальной культуры. Вместе с тем, очень многое в этой культуре незаметно изменялось, исподволь подготавливая почву для появления Глинки с его гениальными операми, чудесными романсами и инструментальными сочинениями. На развитие всех областей духовной жизни начинало сказываться воздействие социальных и национальных сдвигов XIX века.

Отечественная война 1812 года, поднявшая на борьбу с наполеоновским нашествием весь русский народ, вызвала огромный подъем патриотизма, который не мог не отразиться в русском искусстве. Восстание декабристов 1825 года свидетельствовало о подготовке новой эпохи в развитии русского общества, о нарастании социальных противоречий внутри крепостнического государства.

В развитии русского искусства первые десятилетия XIX века характеризуются энергичным движением вширь, решительным выходом за прежние сравнительно узкие рамки двора, дворян-

ского дома и поместья и общей демократизацией несложных форм искусства. Это — пора большого национального подъема искусства, приведшая к усилению и обогащению его национальных, русских признаков. В это время происходит также постепенное усложнение и развитие средств и приемов искусства, творческое усвоение новых и прогрессивных мировых достижений.

Распространение музыкальной культуры выражается в увеличении количества театров, оперных постановок, в росте театральной аудитории. Домашние занятия музыкой охватывают более широкие городские и поместные круги. Оперные куплеты, песни, игра на гитаре, модные танцы становятся любимыми развлечениями во многих русских домах. Самым же существенным было то, что русская музыка нашла для себя новые темы и новые художественные приемы.

В русской поэзии, живописи и музыке зарождаются черты того направления, которое получило название романтизма. В операх и романах новые романтические черты выявляют себя в остром интересе к таинственной, поэтической и красочной родной старине, к волшебной сказке, к личным лирическим переживаниям человека, к особой красочности в передаче картин природы и человеческой жизни, вообще — ко всему характерному, особенному, яркому.

Важнейшей и значительнейшей темой становится тема героического подвига. Наряду со сказочными, волшебными, комедийными операми и веселыми, легкими водевилями, увлекающими театральную публику того времени, зарождается новый тип оперы, который впоследствии будет представлен такими великими произведениями, как «Иван Сусанин» Глинки.

Еще в 1811 году, под прямым воздействием национального подъема, возникла героическая опера Степана Дегтярева — «Минин и Пожарский» или «Освобождение Москвы», а несколько лет спустя, в 1815 году, уже после победоносной войны с французами, в Петербурге была поставлена опера обрусевшего итальянского композитора Катарина Кавоса — «Иван Сусанин». Рассказ о героическом подвиге русского крестьянина-патриота передан здесь иначе, чем у Глинки. Опера написана еще в той простой форме диалогической (с разговорами) оперы-комедии, что и оперы XVIII века. Самое умение Кавоса — опытного оперного капельмейстера — конечно, не может идти ни в какое сравнение с великим мастерством Глинки. Но свое положительное значение в развитии русского музыкального театра его опера «Сусанин» несомненно возымела. В сравнении с предшествующими ей оперными опытами в ней возросла и усложнилась роль музыки, местами очень удачно обработана русская песня. Самое же главное — в русскую оперу пришла большая и общественно значительная тема.

Кавос был одним из тех иностранных музыкантов, которые еще продолжали жить и работать в России в начале XIX века. Но постепенно их роль в музыкальной жизни страны все умень-

шалась, уступая место возрастающей деятельности русских композиторов. В первые десятилетия XIX века продолжали свою творческую деятельность крупные русские композиторы, начавшие ее еще в XVIII веке: Бортнянский (хоровые концерты для церкви), Козловский (романсы, полонезы, музыка к драмам) и другие. Затем появилось немало русских композиторов из числа просвещенных любителей музыки, как их обычно называют, — «дилетантов»: члены семьи Титовых, граф М. Ю. Виельгорский и многие другие. Основной областью творчества этих авторов была песня, музыка к комедиям и водевилям, обработка танцев и т. п. Из круга русских дилетантов очень скоро выделились, однако, очень значительные, талантливые, яркие композиторы, переставшие, в сущности, быть дилетантами и достигшие очень большого мастерства. Из них в первую очередь должны быть названы А. Н. Верстовский (1799—1862), главным образом, театральный композитор, и прославленные авторы песен и романсов: А. А. Алябьев (1787—1851), А. Л. Гурилев (1802—1856) и А. Е. Варламов (1801—1848).

Жизнь и творчество всех этих композиторов были тесно связаны с Москвой, ее бытом, укладом и домашним музицированием, ее театральной средой, литературой, цыганскими хорами и т. п. Верстовский долго служил в Москве, в конторе императорских театров. Алябьев, хотя и бывал за границей, в Сибири, на Кавказе, но никогда не изменял своей привязанности к Москве, где он воспитывался. Варламов — уроженец Москвы, — несмотря на службу в придворной певческой капелле в Петербурге, всем своим творчеством был крепко связан с Москвой, где он давал уроки пения во многих частных домах и выступал со своими песнями под гитару или фортепиано. Гурилев происходил из семьи московского крепостного музыканта и всей своей жизнью и вкусами сросся с Москвой. Все названные композиторы, в частности Алябьев и Верстовский, хорошо знали достижения современного им мирового романтического искусства и использовали их в своем творчестве, оставаясь при этом коренными русскими музыкантами с постоянным и неизменным влечением к русскому быту, русской песне, русской природе, русской поэзии. Творчество каждого из них приобрело широкую и долгую популярность в своей стране, вошло прямо в быт ее. А некоторые песни, такие, например, как «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан» Варламова или «Матушка-голубушка» Гурилева, получили известность и далеко за ее пределами, где они воспринимались как образцы русского народного искусства. Известнейшая из песен Алябьева — «Соловей» — была блестяще обработана для фортепиано знаменитым пианистом и композитором Францем Листом.

В творчестве Верстовского основное место занимают его оперы, написанные на сюжеты современного ему замечательного поэта Жуковского и писателя Загоскина. Проникнутые духом русского романтизма, они прославили имя их автора как талантливейшего оперного композитора доглинкинского периода. Осо-

бую известность завоевала лучшая романтическая опера Верстовского «Аскольдова могила», впервые поставленная в 1835 году (за год до «Ивана Сусанина» Глинки) и с тех пор надолго ставшая популярной. Сюжет из далекой русской старины (Киевская Русь), романтический облик мятежного героя Неизвестного, привлекательная фигура затейника, выручающего всех из беды гудошника Торопки-Голована, трогательный и светлый образ молодой героини Надежды, волшебные сцены заклинания у колдуньи Бахрамеевны, таинные моления преследуемых христиан ночью у Аскольдовой могилы, — все это было увлекательно, необычайно, прежде всего романтично, все это очень нравилось широкой театральной публике. Музыка Верстовского отличалась большой романтической яркостью, значительным разнообразием и как бы объединяла в себе все самое сильное, выпуклое, все характерное для своего времени. Хоры рыбаков, киевлян и девичьи хоры в «Аскольдовой могиле» по-разному развивают элементы народно-песенного русского склада и, прежде всего, придают опере ее национально-бытовой облик. Первая песня Надежды «Где ты, жених мой ненаглядный» близка чувствительному русскому романсу. Большая ария Надежды и особенно большая ария Неизвестного представляют тип достаточно сложной, обширной, приподнятой романтической оперной арии, а не песни. Наиболее интересной является в опере партия Торопа. Здесь мы встречаем и характерную для того времени балладу-рассказ «Уж солнце поздними лучами», и плясовые «городские» куплеты «Заходили чарочки по столуку», и «игровую» песню «Близко города Славянска», во время которой происходит живейшая игра на сцене (похищение девушки из плена как раз в тот миг, когда стража отвлечена пением Торопа о другом подобном же похищении). Мелодии Верстовского, как и все найденные им приемы музыкального письма, были не только общедоступными, но отличались, так сказать, особой заразительной силой, особой бытовой «удачливостью», меткостью. Они распевались повсюду, проникали в глубокую провинцию и остались жить в быту чуть ли не до нашего времени.

Среди произведений Алябьева театральная музыка занимает также немалое место. Но его известность и значение определяются, главным образом, романсами. Алябьев был высоко талантливым, оригинальным и разносторонним автором песен и романсов с ярко выраженными романтическими склонностями. Почти все романсы Алябьева написаны на слова русских поэтов, в том числе Пушкина. В сравнении с композиторами XVIII века, Алябьев широко раздвинул рамки русского романса, обогатил его темы и его содержание, ввел множество новых художественных приемов, нередко очень тонких, остроумных, пленительных. Большую роль в вокальной лирике Алябьева играет свободное подражание народной песне, не только крестьянской, но и городской. К типу простой песни, разукрашенной колоратурами, относится его знаменитый «Соловей». Помимо этого сочинения, у Алябьева имеется

еще несколько песен, посвященных соловью (например, «Прощанье с соловьем на Севере»), как характерному образу, связанному для него с поэзией русской природы.

Некоторые романсы Алябьева, которому из-за случайной ссоры пришлось побывать в сибирской ссылке, отражают близкую ему тему изгнания, томления и тоски по родине. Таков патетический, приподнятый романс «Иртыш». Замечательно хороши «кавказские» песни Алябьева, отражающие его впечатления не только от природы и романтики Кавказа, но и от непосредственного знакомства с подлинной музыкой кавказских народностей. В «Черкесской песне» (на слова Лермонтова), а также в «Грузинской песне» Алябьев первым из русских композиторов находит характерные обороты «восточной» мелодии, передает своеобразный и красочный облик Востока в музыке. Очень многие из самых оригинальных сочинений Алябьева посвящены романтической теме разочарования, скорби, глубокой и таинственной печали, которая выражена у него с патетическим подъемом, вдохновенно и сильно. Один из лучших романсов этого рода, близкий настроениям поэзии Жуковского, — «Гроб» — написан в гибкой, достаточно свободной форме, с переходами от одной манеры изложения, словно от одной речи, к другой.

Многие романсы Алябьева, как, например, «Два ворона», «Нищая», «Зимняя дорога», «Вечерний звон», дают как бы характерную зарисовку внешней картины или образа, соединяя при этом меткую, характерную изобразительность с большим лирическим чувством, с определенным настроением от этой картины. Наконец, значительная часть произведений Алябьева представляет любовную лирику, и, в отличие от простой бытовой песни, приближается скорее к новому роду камерного романса, требующего уже значительной тонкости исполнения и предвещающего собой романсовую лирику Глинки и других позднейших русских композиторов. Сюда относятся «Талисман», «Боюсь, боюсь, я не привыкла к счастью» и некоторые другие.

Творчество Варламова больше связано с простой бытовой песней, нежели творчество Алябьева. Варламов сам был прекрасным певцом, с успехом исполнявшим свои песни под гитару в домашней обстановке, в дружеском кругу, в быту, где они легко подхватывались и повторялись. Громадное значение в песнях-романсах Варламова приобретают бытовые танцевальные ритмы (вальс, болеро), гитарные звучания («рывки»), простые, яркие, легко поющиеся мелодии. Некоторые песни Варламова (например, «О, не целуй меня») отчасти приближаются к характеру цыганского пения, очень любимого тогда в русских городских кругах. Многие его песни, без упоминания его имени, получили известность наравне с городскими народными песнями. Таковы бойкие, плясовые «Вдоль по улице метелица метет», жалостные — «Нешей ты мне, матушка, красный сарафан» и другие.

Особенно характерна для Варламова, наряду с большой лирической задушевностью его мелодий, огненность его музыки, ее кипучая страстность.

Иной характер носят песни Гурилева. В них всегда на первом плане трогательная чувствительность («Домик крошечка», «Вьется ласточка» и другие), мягкая лирика — качества, которые и создали его песням особую популярность в самых широких городских кругах. Мелодии Гурилева, как и мелодии Варламова, были для своего времени прекрасными образцами подлинно бытового искусства, отвечавшего широким запросам, легко запоминавшегося и вместе с тем зрелого, мастерского, цельного.

Верстовский, Алябьев, Варламов и Гурилев были не только историческими предшественниками Глинки; они были его старшими современниками, а Верстовский даже пережил Глинку. И все же их историческое место определяется, главным образом, подготовкой творчества Глинки. Это не означает, что их произведения лишены самостоятельного художественного значения. Многие песни Гурилева, например, «Однозвучно гремит колокольчик», до сих пор сохранили свою силу и популярность. Алябьев, Верстовский и другие своим творчеством значительно продвинули в свое время русскую музыку далеко вперед по ее великому и прогрессивному пути. Именно, благодаря их славным творческим усилиям, завершившим большой предглинкинский период русской музыки, стало возможно появление первого русского музыкального классика — Глинки. В 1836 году был поставлен «Иван Сусанин» и начался новый — классический — период русской музыки.

РЕПЕРТУАР,

рекомендуемый для иллюстрации лекции на тему:

«МУЗЫКА ДОГЛИНКИНСКОГО ПЕРИОДА»

- I. Теплов — одна или две песни из сборника «Между делом и бездельем» (см. сборник «Ранний русский романс» под ред. Т. Трофимовой и А. Дроздова или «Историю русской музыки в нотных образцах» под ред. С. Л. Гинзбурга).
- II. Фомин — отрывки из оперы «Мельник-колдун, обманщик и сват», (см. клавир): песни Мельника «Как вечер у нас» и «Уж как шли старик со старухой», песня Филимона «Вот спую такую песню», песня Анюты «Кабы я млада уверена была».
- III. Дубянский — «Стонет сизый голубочек» (см. «Историю русской музыки в нотных образцах» под ред. С. Л. Гинзбурга).
- IV. Козловский — «Престоялая судьбина» (см. Финдейзен. Русская художественная песня).
- V. Хандошкин — Соната для скрипки соло (есть отдельное издание).
- VI. Бортиянский — Соната для клавира (фортепиано; см. у Гинзбурга).
- VII. Верстовский — отрывки из оперы «Аскольдова могила»: Баллада Торопа «Уж солнце поздними лучами», романс Надежды «Где ты, жених мой ненаглядный», ария Неизвестного «Скоро, скоро месяц ясный», куплеты Торопа «Близко города Славянска», «Заходили чарочки по столику».
- VIII. Алябьев — «Соловей», «Иртыш», «Грузинская песня», «Черкесская песня», «Гроб», «Вечерний звон», «Два ворона», «Нищая», «Колыбельная», «Боюсь, боюсь, я не привыкла к счастью», «Талисман», «Зимний вечер», «Что затуманилась, зоренька ясная».
- IX. Варламов — «Красный сарафан», «Вдоль по улице», «О, не целуй меня», «Горные вершины», «На заре ты ее не буди», «Белеет парус одинокий».
- X. Гурилев — «Домик-крошечка», «Однозвучно гремит колокольчик», «Вьется ласточка сизокрылая», «Падучая звезда», «Разлука», «На заре туманной юности».
- XI. Алябьев-Лист — «Соловей» (фортепиано).
Примечание: Фортепианную транскрипцию «Соловей» Листа на тему Алябьева желательно показать, иллюстрируя в лекции тезис о популярности доглинкинской русской музыки не только в России, но и на Западе.
- XII. Титов — «Уединенная сосна», «Прости», «Коварный друг», «Ветка».
- XIII. Вильегорский — «Любила я», «Талисман».