

Костриков К.Н.

**Русская музыкальная
культура с древних времен
до конца XVIII века.**

Москва, 1998.

ББК 85.313(2) я7

К-72

Костриков К.Н. Русская музыкальная культура с древних времен до конца XVIII века. М.: Союз, 1998. - 147 с.

Научный редактор доктор исторических наук, профессор, академик Международной Академии информатизации Еськов Г.С.

Рецензенты:

* Маршак А.Л. заведующий кафедрой культурологии и социокультурной деятельности МГСУ, академик Академии социальных наук РФ, доктор философских наук, профессор.

* Калинин С.С. заслуженный артист РСФСР, профессор Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского.

В книге освещены этапы музыкально-исторического процесса от древности до конца XVIII века, когда русская музыка развивается и приобретает мировое художественное значение.

Выдвигая на первый план проблемы музыкального творчества и музыкально-стилевой эволюции, автор учебного пособия стремился также осветить и другие важные стороны русской музыкальной культуры: общеисторические условия ее существования, развитие идейно-эстетических воззрений музыкальной жизни и образования, исполнительское искусство.

Книга предназначена для ученых, аспирантов, студентов и читателей, интересующихся историей русской музыкальной культуры.

ISBN 5-7139-0096-7

© Костриков К.Н.

© Издательство “Союз” МГСУ

Предисловие

Песнетворчество русского народа является основой отечественной классической музыки, неиссякаемым источником, из которого черпали и черпают вдохновение русские композиторы. Величайшие создания русской музыки органически связаны с образами народного творчества, его излюбленными приемами и формами развития, своеобразным музыкальным языком. В монументальных картинах оперных и симфонических произведений русских композиторов широко раскрывается то, что в народном творчестве существует в лаконичных, но глубоко выразительных образах песен, сказов и т.п. “Создаем не мы, создает народ; мы только записываем и аранжируем”, - говорил основоположник русской классической музыки М.И. Глинка¹.

Изучение народного творчества в историческом плане представляет значительные, порой непреодолимые трудности, связанные с устной традицией фольклора. Напомним, что Фольклор - фолк-лоре означает буквально народная мудрость. Термин введен в 1846 году английским ученым Вильямом Томсом, применяется в литературе для обозначения словесных и словесно-музыкальных произведений народной поэзии, распространяющихся путем устной традиции. То, что немногие дошедшие до наших дней образцы русского народного песнетворчества своими корнями связаны с очень далекими этапами исторического развития, - неоспоримо.

¹ А. Н. Серов Критические статьи, т. III, стр. 1264

Первые (еще несовершенные) нотные записи русских народных мелодий относятся лишь к XVIII веку. Несколько ранее стали записывать тексты песен. Самая ранняя, дошедшая до нас запись шести текстов песен эпохи “смутного времени”, была сделана для английского путешественника, посетившего Архангельск в 1620 году¹.

Отсутствие более ранних нотных записей сильно затрудняет изучение русского музыкального фольклора в историческом плане. В настоящее время, преимущественно по косвенным данным, предположительно, можно охарактеризовать отдельные этапы многовекового развития русского народного песнетворчества.

Истоки русского музыкального фольклора своими корнями уходят в песнетворчество наших пращуров - восточных славян, живших на территории Руси уже в I-II столетии нашей эры. Трудности кочевой жизни, борьбы с суровой природой, примитивные формы труда, связанные с ежегодной периодичностью цикла земледельческих работ, патриархально-бытовой уклад, наконец, пантеистическое мироощущение, свойственное языческой религии, с ее обожествлением сил природы (солнца, земли, бел-горюч камня, леса заповедного), - все это нашло отражение в дошедших до нас древних обрядовых песнях.

Можно предполагать, что музыка древних восточных славян развивалась в связи с культурами других племен, населявших терри-

¹ П.К. Симони Великорусские песни, записанные в 1619-1620 годах для Ричарда Джеймса на крайнем Севере Московского царства. Сб. Отд. русского языка и словесности Академии наук, т. XXXII, № 7, С-Пб, 1907.

торию Руси (скифы-сарматы и др.), а также восточных соседей славян-хазаров, печенегов, позднее - половцев (кипчаков).

Вероятно, значительным было воздействие многообразного фольклора волжских булгар.

Несомненно, русская песня впитала в себя многие характерные попевки, обороты, не говоря уже о ладовых особенностях, музыки башкир, чувашей, мордовцев, калмыков и других приволжских племен, предки которых жили в этом крае уже в те отдаленные времена.

Воздействие на музыку древних восточных славян могла оказать, по-видимому, и античная музыкальная культура. Ее следы долгое время сохранялись благодаря наличию греческих поселений черноморского побережья. В числе археологических находок этого края сохранилось немало памятников, представляющих собой изображение музыкальных инструментов или бытовых музыкальных сцен.

Элементы античной культуры могли передаваться Руси и через посредство южных и западных славян, отдельные племена которых в разное время находились в зависимости от греко-римского владычества. Во всяком случае, эти греко-римские влияния сказались на культуре древних восточных славян задолго еще до принятия ими христианства.

Примером такого воздействия являются древне-языческие “русалии” (“русальная неделя”) - весенний праздник восточных славян (позднее приуроченный к троицыну дню), причудливо сочетавший обряды, связанные с культом предков и поминанием покойников, с различными скоморошьими игрищами. Трудami целого ряда исследо-

вателей установлена связь древнерусских русалий (в течении многих веков вызывавших негодование христианских проповедников) с латинским весенним праздником “День роз”. Еще одним примером воздействия греко-римской культуры, непосредственно связанным с самим песнетворчеством восточных и западных славян, могут служить *коляды* - обрядовые святочные песни.

К более позднему времени относится возникновение нового ответвления русского народного песнетворчества - фольклора городского. Происхождение жанра городской бытовой песни на Руси связано с процессом постепенного “европеизирования” музыки города в XVII-XVIII веках. Подчинение народно-песенного мелоса гомофонно-гармоническому стилю, протекающее под воздействием западноевропейской музыки (немецкой, итальянской, французской, польской) привело в XVIII веке к появлению чувствительной песни - романса и нового типа “скорой” песни с оригинальными народными оборотами в мелодике.

В отличие от крестьянской, городская народная песня нашла свое отражение в нотных записях, благодаря чему процесс ее исторического развития легче поддается изучению.

Возвращаясь к образцам русского фольклора более ранних эпох - в основном к старинной крестьянской песне, дошедшей до нас благодаря памяти народных сказателей и певцов, - подчеркиваем, что, несмотря на наличие разнохарактерных влияний, русское народное песнетворчество всегда имело и сохраняло свои яркие и самобытные черты, что способствовало дальнейшему развитию народной му-

зыкальной культуры. Оно формировалось в результате взаимодействия того, что уже существовало на русской почве, с привходящими влияниями.

Так складывалось русское народное песнетворчество как нечто новое, своеобразное как в отношении содержания, образов, так и в отношении музыкального языка.

Глава 1

Русская народная песня

Русский народ отличается исключительной музыкальностью. Поэзия и музыка, в частности песня, занимали и занимают в его духовной жизни особое место. Песня постоянно сопровождала жизнь русского крестьянства. С рождения крестьянский ребенок привыкал засыпать под колыбельную песню. Песнями сопровождались детские игры: таковы песенки - “считалки”, “потешки”, “дразнилки”. Особые обрядовые песни, тесно связанные с основными земледельческими работами, образовали традиционный цикл так называемой “сезонной” или “календарной” поэзии. Высокопоэтическими песнями и причетами сопровождались деревенские свадьбы. Длинный цикл традиционных обрядовых причитаний являлся обязательной принадлежностью похорон крестьянина.

“Покажи мне народ, у которого было бы больше песен, - писал Гоголь. - Украина звенит песнями. По Волге же, от верховья до моря, на всей веренице влекущихся барок, заливаются бурлацкие песни. Под песни рубятся из сосновых бревен избы по всей Руси. Под песни мечутся из рук в руки кирпичи, и как грибы вырастают города. Под песни баб пеленается, женится и хоронится русский человек. Все дорожное дворянство и не дворянство летит под песни ямщиков. У Черного моря безбородый, смуглый, со смолистыми усами казак, заряжая пищаль свою, поет старинную песню, а там, на другом конце,

верхом на плывущей льдине, русский промышленник бьет острой кита, затягивая песню¹”.

Русское народное песнетворчество ярко отражало не только быт, труд, мечты, мировоззрение, но и исторические этапы жизни русского народа. То, что русский народ знал и любил свою историю подтверждает богатырский эпос, огромное количество былин, исторических песен, героических преданий и сказов. В них нашли яркое отражение исторические события из времен становления русского государства, эпизоды борьбы с интервентами, врагами и изменниками родины. Народные певцы и сказители подчас неграмотные, живущие на далеких окраинах русской земли хранили в своей памяти многие десятки славных имен борцов за свободу и независимость Отечества. Таковы имена легендарных древнерусских богатырей: Микулы Селяниновича, Ильи Муромца, Добрыни Никитича и Алеши Поповича, сохранивших русские земли от набегов степных кочевников; таковы имена борцов за национальную независимость русского государства в годы “великой смуты” и польской интервенции в начале XVII века: Михаила Скопина-Шуйского, Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского и многих, многих других.

Далеко не всем народам свойственны эпические жанры (их нет, например, у таких музыкальных народностей, как поляки и чехи), поэтому грандиозный богатырский эпос справедливо представляет гордость русского народа. Неслучайно исследователи ставят русские бо-

¹ Н.В. Гоголь “Мертвые души” гл. 11 собр. соч. в шести томах. 5 том, стр. 231. М., изд. “Худ. лит.”, 1959

гатырские былины так называемого “киевского цикла” в один ряд с такими эпическими произведениями, как древнегреческие поэмы “Илиада” и “Одиссея” Гомера, германская “Песня о Нибелунгах“, скандинавские саги.

Русская народная музыкальная культура отличается необычайным многообразием песенных жанров. Суровый, величественный эпос о героическом прошлом рядом с бунтарскими мятежными песнями о вождях крестьянских восстаний - Степане Разине и Емельяне Пугачеве; скорбные причеты, лирико-философское раздумье “протяжных” песен, хлесткая шутка, подчас пародия, частушки, веселые игровые, хороводные, плясовые - вот далеко не полный перечень жанров русского фольклора. Остановимся на важнейших из них.

Былины¹

Былинами или “старинами” назывались древние песни - сказы эпического (повествовательного) склада. В этих героических преданиях, изображающих подвиги могучих русских богатырей, как ни в каком другом жанре, проявлялся вольнолюбивый дух русского народа, его заветные думы, чаяния. Во многих богатырских былинах так называемого “киевского цикла” отражены отдельные эпизоды борьбы Древней Руси с многочисленными врагами, угрожавшими его нацио-

¹ Термин **былина** - происхождения не народного, введен в употребление в 30-х годах XIX века известным собирателем русского фольклора И.П. Сахаровым. Русский народ называл свои эпические песни “старинами” или “старинками”.

нальной независимости, со степными кочевниками - половцами, монголами, печенегами и др.

Среди многочисленных героев былины выделяется образ пахаря - богатыря Микулы Селяниновича, превосходящего своей огромной физической силой многих других русских богатырей. Его яркая характеристика дана в былине “О Вольге и Микуле”, напев которой в свое время записал М.П. Мусоргский, а затем использовал в своей опере “Борис Годунов” (песня Варлаама и Мисаила в сцене “Под Кромами”).

В былине рассказывается, как молодой Вольга Святославович, выехав со своей дружиной “в раздольное чисто поле”, знакомится с пахарем - богатырем и приглашает вместе путь держать. Тот соглашается, но, отъехав немного, вспоминает, что “оставил сошку во бороздочке”. Тогда Вольга посылает пять молодцов из своей дружины, затем десять, а далее - всю свою “дружинушку храбрую”. Но все напрасно. Выдернуть из земли сошку, отряхнуть ее и бросить под ракитов куст оказывается непосильным делом для целой дружины. Пришлось богатырю-пахарю самому возвратиться за сошкой, которую он легко выдернул из земли одной рукой. На вопрос пораженного Вольги о том, как его звать, “оратай - оратаюшка¹” отвечает:

*- Ай же ты, Вольга Святославович,
Я как ржи - то напашу, да домой выволочу,
Домой выволочу, да дома вымолочу,*

¹ Орать - пахать; оратай или ратай - пахарь

А я пива наварю, да мужиков напою,

А тут станут мужики меня похваливати:

“Молодой Микула Селянинович”.

Крестьянский богатырь оказался много сильнее князя вместе с его дружиной - такова основная мысль былины.

В замечательном образе идеального крестьянина - Микулы Селяниновича, вспахивавшего огромные земельные пространства, с исключительной силой выражены и творческая созидательная мощь народа, его мечты об освоении человеческим трудом земли.

В основе многих былин лежит мотив столкновения вольнолюбивых богатырей с князьями и “боярами кособрюхими”. При этом гордые и прямодушные народные богатыри - герои, как “крестьянский сын” Илья Муромец, смело говорят князьям правду, бросая им в лицо дерзкие обличительные слова.

И “старый казак” Илья Муромец, и Добрыня Никитич, и Алеша Попович, и другие богатыри стояли на “заставе богатырской”, охраняя границы Руси от врагов, боролись с Соловьем Разбойником, с татарскими “идолищами”, змеем Тугариным и другими сказочными чудовищами, в образах которых русский народ олицетворял своих степных врагов - кочевников.

Имена некоторых русских былинных богатырей являются историческими. В летописях упоминаются Добрыня Никитич и Алеша Попович, Садко - “новгородский гость” и Василий Буслаев. В былинах также встречаются отдельные исторические имена врагов Руси, например, половецких ханов XII века Кончака и Атрака. Так, поло-

вещкий Тугор - хан, живший в конце XI века, превратился в былине в сказочное чудовище Тугарина Змиевича, побежденного богатырем Алешей Поповичем (в летописи Александром Поповичем из города Ростова).

Глубокий след в былинном эпосе оставила борьба русского народа с монгольским игом. При этом были забыты почти все более ранние степные враги - печенеги и половцы. Так битва на реке Калке в 1224 году нашла отражение в былине “О Камском побоище” и “О Калине - царе”. Нашествие хана Бату и разрушение им Киева в 1234 году описываются в былине “Василий - пьяница и Батыга”.

Патриотическая идея защиты Родины, борьба с ее врагами - основная идея русского былинного эпоса, объединяющая отдельные разрозненные богатырские сюжеты в одно грандиозное целое.

Исторические песни

Исторические песни являются эпическим жанром русского фольклора¹. Крестьянские сказители называли эти песни “старинами” и “старинками”, хотя, по свидетельству собирателей народного творчества - строго отличали их от былин “киевского” и “новгородского” циклов.

Разница состояла прежде всего в содержании “старин”, более близком к исторической действительности и гораздо более точно, чем

¹ Возникновение наиболее ранних из дошедших до нас исторических песен относится, по видимому, к середине XVI века, к эпохе Ивана Грозного

былины, описывающих какое-либо историческое лицо или конкретное событие. Тексты исторических песен обычно короче былинных, приемы троекратных повторений традиционных эпических формул проводились в них менее последовательно.

Некоторая часть мелодий исторических песен продолжала речитативную традицию былинного эпического сказа, а также былинско-моршин с их короткими напевами почти частушечного склада. В большинстве же случаев мелодии исторических песен являлись подлинно песенными. Они преимущественно протяжны, заунывны, полны горестного раздумья. Некоторые из них приближались к стилю лирической или “протяжной” песни.

Как и былинные, большинство исторических песен являлись произведениями, отражающими героическое прошлое русского народа, борьбу русского государства за свою национальную независимость. Если былины “киевского цикла” воспевали борьбу русских богатырей - защитников земли русской со степными кочевниками, то та же тема национального единения Руси, защита родины от врагов красной нитью проходит через большинство последующих исторических песен. Таковы многочисленные варианты песни о покорении Иваном Грозным Казани.

В конце XVI - начале XVII веков много исторических песен сложилось среди казачества, игравшего возросшую роль, начиная с событий “смутного времени”. В многочисленных песнях, связанных с воспеванием вождя Крестьянской войны Степана Разина (1667-1671),

нашел свое отражение растущий антикрепостнический протест крестьянства против царского деспотизма и помещичьего гнета.

Песни о Степане Разине (относившиеся западными фольклористами к жанру “разбойничьих”) и крестьянской войне, занимали едва ли не центральное место среди русских исторических песен. Основная идея фольклора о Разине - это идея народного гнева, возмездия за то угнетение и произвол, которые испытывало на себе русское крестьянство со стороны господствующих классов. Во многих песнях о Разине нередко описываются сцены расправы с боярами, помещиками, “губернатором” и другими царскими чиновниками. Так, в песне о взятии Астрахани поется:

*Что метался Стенька Разин на угольную на башню,
С великова раскату воеводу долой сбросил,
Ево маленьких деток он всех за ноги повесил.*

Или:

*Как грянули, прихватили прямо к губернатору на двор,
Не успел-то губернатор Стеньки встретити,
Ах, посадил-то Стенька Разин губернатора в тюрьму.
Мало-то того, его на виселицу.*

Сходные сюжеты имеют песни и о другом вожде крестьянского движения - Емельяне Пугачеве. К сожалению, из-за жесткой цензуры песен о Пугачеве было записано и опубликовано в XIX веке немного. Народные певцы опасались сообщать их собирателям фольклора. По той же причине, вероятно, многие песни о Степане Разине и Емельяне Пугачеве утратили свою непосредственную связь с именами вождей

крестьянских восстаний, превратившись в так называемые песни “разбойничьи” или “волжские бурлацкий”. Такова замечательная песня “Не шуми ты, мати зеленая дубровушка”. Упоминание собственных имен в ней отсутствует, однако еще во времена А.С. Пушкина существовала традиция трактовки этой песни как любимой песни Емельяна Пугачева, что нашло свое отражение в пушкинской повести “Капитанская дочка”.

Не шуми ты, мати зеленая дубровушка,

Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати.

Что заутро мне, доброму молодцу, в допрос итти

Перед грозного судью - самого царя ...

Песня “Не шуми ты, мати зеленая дубровушка” - замечательный образец лирической (“протяжной”) крестьянской песни, с ее развитой сложной мелодикой широкого дыхания, полной огромного внутреннего напряжения. Из других исторических фигур наиболее яркое отражение в русской песне получила личность Петра Великого.

В XIX веке жанр исторической песни заметно сужается. Значительный интерес представляют лишь песни о самоотверженной борьбе русского народа с нашествием Наполеона в 1812 году.

Обрядовые песни

Обрядовые песни, по сравнению с эпическими, в своих истоках восходят к еще более древнему периоду. В текстах обрядовых песен просматривается тесная связь с древней языческой стариной. Вместе с

тем, напевы многих обрядовых песен по своей мелодике и ладовой структуре нередко являются остатками архаических музыкальных структур. Обрядовые песни можно разделить на «сезонные» или «календарные» (колядки, веснянки и др.) и обрядовые - бытовые (свадебные причеты и песни, похоронные плачи и т.д.).

С древнеязыческим мировосприятием связан и один из основных поэтических приемов, характеризующий русскую народную песню и особенно полно проявившейся в обрядовых, а также лирических - «протяжных» песнях.

Мы имеем в виду так называемый психологический параллелизм. Под этим термином подразумевается широко использованный в народной лирике прием сравнений (метафор), заимствованных из явлений природы, окружающей русского крестьянина: из мира птиц, зверей, растений, водной стихии и т.д. Так, девушки сравниваются с белыми лебедушками, молодец - с ястребом, соколом или горностаем; замужняя женщина - с утушкой серой; муж - с сизым селезнем; нежданные гости - с внезапно повеявшим ветром; вдова и сирота - с горькой кукушечкой; тоскующая женщина - с вытоптанной травушкой, со срубленной сосенкой. Калина-малина, красная смородина - символы девушки-невесты. Завядшие цветики, поникшие ветви деревьев, замутившаяся вода реки - олицетворение горя, печали.

Корни этого художественного приема лежат в первобытных представлениях древних славян, одухотворявших силы и явления природы.

Среди дошедших до нашего времени обрядовых песен особый интерес представляют так называемые «календарные» или «сезонные» песни, тесно связанные с циклом земледельческих полевых работ. Сюда относятся «колядные», «масленичные», «пахотные», «русальные» и другие песни седой старины, языческой религии, с ее так называемым аграрным (земледельческим) культом почитания земли и солнца. Нетрудно заметить, что большинство народных обрядов древнего языческого культа было связано с основными повторными моментами движения земли вокруг солнца: с зимним и летним солнцестоянием, весенним и осенним равноденствием.

Древние обрядовые песни дошли до нас, однако, в сильно измененном виде. Немалую роль в этом сыграла церковь, которая в своей упорной борьбе с язычеством старалась приспособить старые народные обычаи к своим церковным праздникам. Благодаря этому возникло столь характерное для русского крестьянства «двоеверие», причудливо сочетавшее христианские обряды с остатками древней языческой старины.

«Календарные» обрядовые песни ярко характеризуют мировоззрение и психологию крестьянина старой Руси, с его постоянными заботами и тревожными думами о будущем урожае. Обрядовый цикл таких песен открывается колядками, с их традиционными пожеланиями всяческого хозяйственного благополучия в связи с наступающим Новым годом.

*Пришла коляда
Накануне Рождества,
Дайте коровку,
Маслену головку.
А дай бог тому,
Кто в этом дому.
Ему рожь густа
Рожь ужиниста:
Ему с колоса осьмина
Из зерна ему коврига,
Из полужерна пирог ...*

С думами о приближающихся весенних полевых работах связаны «заклинательные» обряды «проводов масленицы», сопровождавшиеся традиционным сжиганием соломенного чучела. Широкое распространение имел старинный обряд «выкликания весны», заключающееся в распевании девушками на утренней заре традиционных «веснянок» на скорый приход весны. Весенние хороводы, длившиеся семь недель, «семицкие», «троицкие» и «русальные» песни и, наконец, древнеязыческий праздник Ивана-Купалы, с его поэтическими обычаями разжигания костров, наряжания чучела и т.п., замыкали весенний обрядовый цикл.

Летние полевые работы, страдная пора нашли свое отражение в «жнивных» песнях, сопровождавших обряды «зажинок» и «дожинок» (распространенных в областях, граничивших с Белоруссией и Украиной). Особенно интересны так называемые «дожиночные» песни, свя-

занные с праздником урожая и обрядовым почитанием последнего снопа, украшаемого цветами и приносимого с песнями домой или к хозяевам, - если работа носила характер общественных «помочей» или барщины. Именно такой обряд воспроизведен П.И. Чайковским в его опере «Евгений Онегин».

Помимо узловых моментов земледельческого года, обрядовая песня сопровождала также ряд других важнейших событий в жизни и быту русского крестьянства и прежде всего - свадьбу. Свадебные песни представляют один из самых замечательных видов русского фольклора. Довольно значительная часть их, повествующая о горькой доле женщины, примыкает к песням лирическим («протяжным»), другая - «причетам», о которых будет сказано ниже.

Старинная русская крестьянская свадьба представляла собой сложный обряд, длящийся несколько дней и называемый в народе «свадебной игрой». Такая «свадебная игра» обычно содержала в себе несколько десятков традиционных обрядовых песен и причетов, являясь своеобразным театрализованным действием, в котором, помимо молодёжных хоров, принимали участие также специально приглашённые «плакальщицы» и «дружка» или «сватушка», а в более давние времена и скоморохи.

Началом свадебного обряда являлись «сговорки» (иногда им предшествуют еще «смотрины»), сопровождающиеся традиционными причитаниями невесты. В том случае, если невеста не умела причитать, - от ее лица выступала профессионалка-плакальщица. Накануне

свадьбе проходил девишник, когда к невесте в последний раз перед выданьем сходились подруги и родные.

Причет являлся самостоятельной разновидностью бытовой обрядовой поэзии. Кроме свадьбы, традиционными «причитаниями» и «заплачками» сопровождались события крестьянской жизни, связанные с горем, несчастьем: таковыми являлись проводы рекрута и похороны. По своему происхождению похоронные «плачи», «причеты» связаны с глубочайшей древностью. Исполнялись они своего рода профессионалками, называемыми в народе «плачеями», «причитальщицами» и «вопленицами».

«Плачи» и «причитания» - рекрутские и похоронные являлись тем родом музыкального народного творчества, в котором с наибольшей силой выражались моменты обличительные, связанные с бесправным положением русского крестьянства.

Вот один из отрывков из «завоенного» плача:

Еще слушай же, родитель, моя матушка,

И как вешние ручьи да разливаются,

И так у нас да горьки слезы проливаются.

И на ученьице, родитель, на мученьице,

И уж бьют да нас, победных, без повинности,

И до ран да бьют, родитель, до кровавых,

И до умертвия победных бьют головушек.

И сквозь строй гонят несчастных нас солдатушков.

... И тут падаем от побоев о сыру землю...

Текст и мелодия представляют в русском народном песнетворчестве единое органическое целое. Справедливо отмечали собиратели песен, что «для народного певца текст немислим без напева, а напев без текста». В первую очередь это относится к древнейшим жанрам: эпическим сказам, старинам, причетам и плачам, в своей основе связанным с речевыми интонациями разговорной речи. Напевы героических былин «киевского цикла», а также похоронных причитаний в сущности не являются мелодиями в собственном смысле этого слова. Мелодической основой причетов и плачей служила обычно короткая характерная попевка. Многократное повторение таких попевок - всхлипываний, родящихся из интонаций взволнованной человеческой речи, составляли характерную особенность причитальных напевов, полуречитативного склада достаточно неопределенных в ритмическом отношении.

Бытовые песни

К бытовым жанрам принято относить песни лирические или «протяжные», шуточные, сатирические, плясовые, игровые, хороводные, посиделочные. В отличие от эпических песен, поющихся отдельными талантливыми сказателями, а также обрядовым, исполняющимся по какому-нибудь определенному поводу, - бытовые песни распевались в старину и всюду: стариками и молодежью, в одиночку и хором, за работой и на досуге.

Основанные не столько на изложении сюжета (как песни эпические), сколько на выражении эмоций печали, горя или буйного праздничного веселья, подчас проникнутые острой задорной насмешкой, - бытовые песни тесно связаны с повседневной трудовой жизнью русского народа, являясь органической частью его быта.

Резкий контраст между «сердечной тоской» и «разгульем удалым» русских народных песен отмечал еще А.С. Пушкин. Русский народ даже в самые тяжелые времена не терял оптимизма и бодрости, основанных на уверенности в своей могучей силе. Именно поэтому, помимо скорбных, за душу хватающих «протяжных» песен, отразивших вековечное крестьянское горе, так много было создано народом песен веселых, бодрых, шуточных, брызжущих юмором и жизнерадостностью.

Значительная часть шуточных бытовых песен связана с движением - хороводным или плясовым, с разного рода играми. Интересны драматизированные песни - игры, представляющие собой своеобразное театрализованное действие, инсценировку, где роли бывают подчас заучены заранее, а участники выступают ряжеными. Исполнялись подобные драматизированные или «диалогические» песни - игры в досужее праздничное время: на святочных игрищах и потешниках, на посиделках и субботах, а также во время хороводных забав.

К бытовым песням правомерно отнести и хороводные, занимающие своеобразное промежуточное положение между бытовыми и обрядовыми жанрами. Обычно к хороводным песням относят все многообразные виды русского песенного фольклора, связанного с

движением, игрой, даже пляской, на том основании, что они входят в цикл весенних или осенних хороводных забав. Так, шуточная бытовая песня «То - то горе мое, горевание», представляет собой интересный образец народной театрализованной игры - как святочная потешная.

И по содержанию, и по своим структурно-стилистическим особенностям хороводные песни весьма неоднородны, являя достаточно пеструю, разнохарактерную картину. Иные, в особенности наиболее старинные вешние, с их характерным припевом «Ой, Дид-Ладо», непосредственно примыкают к «сезонным» обрядовым песням (такова, например, мелодия весенней хороводной игры «Ходил барин, ходил бравый по хороводу, по всему народу»).

С календарными обрядовыми песнями вешние хороводные сближает и общее их содержание, связанное с поэтическими образами весенней природы: молодой зелени, липеньки и березаньки, широкие просторы полей и лугов. В лирических и протяжных песнях те же образы русской природы преломляются в радостном и непосредственном настроении, сквозь призму глубокого личного чувства. Чаще всего это связано с эмоциями горя, печали, а также хороводными песнями, отображающими жизнерадостное мироощущение деревенской молодежи.

Многие хороводные («Зайнька», «Не спасет бог игумна того») близко соприкасаются с плясовыми или «скорыми» песнями. Связано это было с народным обычаем сочетать сравнительно медленное хороводное движение с быстрыми плясками. Об этом говорят тексты песен:

Стой, мил хоровод,

Стой, не расходись,

Я в том хороводе

Скакала, плясала,

Скакала, плясала,

Танец водила...

Пляска проникала в хоровод благодаря тому, что в медленно движущемся или неподвижном кругу один, двое или целая группа вступали в перепляс, а не участвующие в пляске отбивали ритм хлопками в ладоши.

Если значительная часть напевов обрядовых песен (коляд, веснянок) основана на варьировании коротких попевок, лаконичных мелодических формул, то в хороводных песенное начало выявлено отчетливо. Напевы их отличаются большим разнообразием; нередко в них встречаются элементы колоратуры. Таковы песни «Ай, во поле липенька» и «Катенька веселая» с характерным извилистым рисунком мелодии.

Лирические песни,

называемые в народе «долгими», «протяжными» или «прого-
лосными», также относятся к бытовым. По содержанию они чрезвычай-
но разнообразны. На первом месте семейно-бытовые песни, из ко-
торых особенно выделяются песни типа «Лучины» и белорусской бы-
товой «Человек жану бьець», повествующие о бесправном положении

молодухи в чужой семье, всяческих притеснениях со стороны нелюбимого мужа и лютого свекра со свекровью. В лирических песнях звучали также горькие проникновенные слова о подневольном труде и бесправном положении крепостных крестьян, о рекрутской, солдатской, бурлацкой, ямщицкой жизни и т.п. Во многих из них, как, например, бурлацких, «разбойничьих», содержались социальный протест бунтарской стихии, едкая ирония по отношению к царскому строю, роднящие их с историческими песнями о вождях крестьянского восстания - С. Разине и Е. Пугачеве. Тем более, что большинство исторических песен о крестьянских восстаниях XVII и XVIII веков стали замечательными образцами лирических песен.

Общей для бурлацких, «разбойничьих», а также ямщицких песен, является основа их поэтического стиля, связанная с излюбленными образами русской природы: леса дремучего, степи широкой, дальней дороженьки, Волги-матери, ночи темной, солнца красного.

Характеристике протяжной русской песни посвящено немало строк великих русских писателей: А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, Н.А. Некрасова, А.П. Чехова, М. Горького и др. Так, в стихотворении «Зимняя дорога» А.С. Пушкин пишет о «разгулье удалом» и «сердечной тоске» ямщицких песен.

В рассказе «Певцы» И.С. Тургенев рассказывает о своеобразном состязании двух народных исполнителей-мастеров. Буквально потрясающее впечатление произвело на него протяжная песня «Не одна во поле дороженька пролегла»: «Певец пел и от каждого звука его голоса, - отмечал великий писатель, - веяло чем-то родным и

необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед нами, уходя в бесконечную даль. У меня, я чувствовал, закипали на сердце и поднимались к глазам слезы...».

Утонченную характеристику женской протяжной песни находим мы в рассказе А.П. Чехова «Степь»: «Неожиданно послышалось тихое пение. Где-то не близко пела женщина, а где именно и в какой стороне, трудно было понять. Песня тихая, тягучая и заунывная, похожая на плач и едва уловимая слухом, слышалась то справа, то слева, то сверху, то из-под земли, точно под степью носился невидимый дух и пел ... ему стало казаться, что это пела трава: в своей песне она, полумертвая, уже погибшая, без слов, но жалобно и искренно убеждала кого-то, что она ни в чем не виновата, что солнце выжгло ее понапрасну; она уверяла, что ей страстно хочется жить, что она еще молода и была бы красивой, если бы не зной и не засуха».

Музыкальный язык протяжной песни необычайно выразителен. Это точная, строгая и прекрасная речь, в которой нет ненужных длинных нот, лишних или бессодержательных оборотов. Лучшие лирические песни, бытующие, быть может, многие десятки и сотни лет в том виде, в каком мы их знаем, являются результатом длительного отбора наиболее ярких, выразительных и необходимых интонаций и попевок. Мелодика лирических песен, сравнительно с бытовыми обрядовыми и эпическими, отличается более обобщенным, синтетическим характером, она песенна в настоящем смысле этого слова.

Русская инструментальная музыка

Народная инструментальная музыка в России в большинстве случаев непосредственно связана с песней. Самодовлеющее значение, по-видимому, имели лишь военные и охотничьи фанфарные сигналы древней Руси (о них упоминается в летописях и других памятниках древнерусской письменности), а также пастушеские сигналы, наигранные на дудках, жалейках, рожках.

Народный инструментарий на Руси был достаточно многочислен и разнообразен. Летописцы свидетельствуют, что еще у восточных славян существовали струнные, духовые и ударные инструменты: гусли, трубы, рога, дудки, сопели, свирели, позднее - в XVI - XVII веках - гудок и домра. До сих пор бытующим и поныне русским народным ударным инструментом являются ложки, нередко снабжаемые бубенчиками - своеобразный тип русских кастаньет.

Излюбленным струнным музыкальным инструментом у славян с древнейших времен были гусли. Описание игры на «досочке гусельчатой» встречается во многих песнях и былинах. Изображение гусель самой разнообразной формы запечатлены в миниатюрах, фресках и других многочисленных памятниках изобразительного искусства старины.

Распространенным инструментом является древнерусский смычковый инструмент - гудок (более позднего, чем гусли происхождения). Исследователи предполагают, что появление гудка на Руси следует отнести к XIV - XV векам, в связи с проникновением ряда инструментов восточного происхождения (домра, сурна и другие).

В письменных памятниках название «гудок» встречается начиная лишь с XVII века. Более ранние упоминания о «гудении», об игре гудцов или перегудников имели более широкое значение, так как слова «гуденье», «гудебные сосуды» применялись по отношению к самым разнообразным инструментам. Гудок сохранился в народном быту до XIX века. Исполнители на гудке играли мотив песни на самой высокой струне, а две другие струны, настроенные квинтой ниже, служили аккомпанирующими басами.

Третьим типом струнных являются домра и балалайка - инструменты танбуровидного типа, состоящие из кузова и шейки, на которых играли плектром (домра) или пальцами (балалайка). Не исключено, что в эпоху монгольского ига домра была усвоена скоморохами от нахлынувших на территорию Руси азиатских кочевников (поговорка «рад скомрах о своих домрах»); инструменты сходного типа и даже наименования (думбра, домр) и в настоящее время бытуют среди народностей Средней Азии.

В XVIII веке домру основательно вытесняла балалайка (большей частью двухструнная), треугольный корпус которой был проще и удобнее для массового кустарного производства. Полагают, что балалайка была заимствована русскими от татарских племен. Но распространение балалайки в России известно лишь с XVII века. В XVIII веке балалайка была уже популярным инструментом, ее изображение часто можно встретить на рисунках того времени. Балалайка имела большое распространение в крестьянской и рабочей среде в качестве сольного инструмента для игры, танцев и аккомпанирующе-

го для сопровождения народной песни. Благодаря деятельности В.В. Андреева усовершенствовавшего балалайку и построившего несколько типов ее разного формата, получили некоторое распространение балалаечные оркестры, использующие кроме примитивов народной музыки и более сложные музыкальные произведения.

Воспроизведение балалаечных наигрышей встречается во многих произведениях русской классической школы («Камаринская» М.И. Глинки, «Увертюра на 3 русские темы» М.А. Балакирева и др.).

Многочисленны и разнообразны духовые инструменты русского народа. К числу их относятся рога, трубы и рожки (амбушюрные), различные инструменты флейтового типа (свистящие), такие как дудки, свирели, кувички, наконец, язычковые - жалейка.

Жалейка - инструмент кларнетного типа, сделанный из камыша или дерева и снабженный одиночным бьющим язычком. Пастушеские жалейки иногда имели раструб из натурального коровьего рога, благодаря чему их нередко смешивают с рожком - инструментом амбушюрного типа. Имитирование наигрышей жалейки мы находим в произведениях русских классиков (“Снегурочка” Римского-Корсакова и др.)

Язычковым инструментом кларнетного типа является волынка, представляющая собой целый козий или телячий мех, с двумя или тремя трубками. На волынке одна или две из трубок дают басовый тянущийся звук. На трубке же с пальцевыми отверстиями играется напев. Повсеместного распространения на русской этнической территории волынка не получила.

Из инструментов флейтового типа повышенный интерес представляет многоствольная свирель древнейшего происхождения, известная в литературе под названием “флейты Пана”. В 60-х годах XIX столетия такую “флейту Пана” обнаружили в Курской губернии под названием *кувички*. Курские кувички представляли собой набор из пяти (иногда трех) тростниковых дудочек, одна короче другой, ничем не скрепленных между собой. Играющий подбирал их по высоте и, держа в руках перед губами, быстро передвигал кувички от одного угла рта к другому, прикрикивая при этом (именно от таких выкрикиваемых слогов происходит название кувички). Игра на кувичках считалась делом трудным и требующим выучки.

Характерно, что играли на них исключительно женщины. Кувички использовали как сольный и как ансамблевый инструмент. Весьма обычным являлось сочетание кувичек и дудки.

Излюбленным массовым музыкальным инструментом была и остается в настоящее время гармонь. Гармонь - клавишно-пневматический инструмент. Источник звука - свободно проскакивающие металлические язычки, закрепленные над прорезями металлических рамок. В колебательном движении их приводит струя воздуха, возникающая при сжатии и растяжении меха. Прототипом гармонии был инструмент, сконструированный в 1822 году в Берлине Ф. Бушманом. Известны три вида гармонии: ручные (в том числе аккордеон, баян), ножные (в т.ч. фисгармонь), губные. В России были наиболее распространены ручные гармонии - мехи соединяют в них

правую и левую части корпуса, в которых крепятся все детали (массовое производство с 1830 года в г. Туле).

Русскими мастерами создан ряд разновидностей гармони с разными или одинаковыми звуками при смене движения меха. К первому виду относятся: тульская, саратовская, черепашка, бологоевская (названия в большинстве своем связаны с местом возникновения и распространения инструмента), а также так называемые немецкие (“немки”) и венские (“венки”) - двух и трех рядные. Ко второму виду принадлежат гармони: вятская, ливенка, вологодская, а также елецкая рояльная (1 и 2-рядные), хромка, сибирская, так называемая, восточная гармонь (татарские, кавказские) и др., а также концертина, боян, аккордеон. Гармонь способствовала возникновению своеобразных местных наигрышей, так называемых переборов. Каждая модель в мелодическом, тембровом и технически-игровом отношении отражала особенности местного репертуара и исполнительскую специфику.

Значение гармони в музыкальном быту деревни было огромно и как сольного инструмента (музыка для танцев, уличные наигрыши) и как аккомпанирующего. Особенно велика роль гармошечных аккомпаниментов и наигрышей в распространенном жанре - частушка.

Частушка

Исключительное большое распространение в русской деревне во второй половине XIX и в XX веке получила частушка. В то же время она являлась жанром, глубокими корнями связанным со ста-

рым русским фольклором: плясовыми песнями, скоморошьей былинной, речитативной скороговоркой пародийных свадебных припевок. Доказательством этому служат, во-первых, произведенные в конце XVIII века отдельные записи плясовых песен, весьма близких по метроритму и форме к современным частушкам. Во-вторых, факты исполнения в некоторых северных областях частушечных текстов на мотивы старых плясовых («Во саду ли в огороде», «Камаринская»).

Отличительной чертой частушки является наличие разделения текста и музыки, до того составлявших в русской народной песне единое целое. В каждой деревне сотни и тысячи частушечных текстов пелись на 3-4 неизменных мотива. Тем не менее не следует рассматривать частушку как жанр в основном литературный, в котором музыкальная сторона отходит на второй план.

Обычной формой исполнения частушек является чередование литературной импровизации (нередко коллективной) с музыкальными импровизациями деревенских гармонистов.

Типовые частушечные напевы в большинстве случаев являются короткими несложными мелодиями с характерной «квадратной» структурой. Далеко не всегда частушечные напевы приобретают самостоятельное мелодическое значение, нередко они не выходят за пределы речитативного сказывания. Справедливо замечают исследователи русского фольклора, что о частушке некоторых областей (например Псковской области) можно говорить, как об одной из форм народного речитатива.

Жанр частушки имеет много разновидностей. Особое место занимают двух-строчные «страдания», представляющие собой новый тип вокальной лирики. В противоположность речитативно-скороговорочной частушке, «страдания» с их протяжной напевностью развивают на основе специфически частушечных интонаций отдельные черты старинной лирической песни.

Для частушки, как и для «городской песни», возникшей еще в XVIII веке, типично сочетание народно песенных оборотов в мелодике с «европеизированной» гармонической фактурой.

Таковы в общих чертах характерные особенности русского народного музыкального творчества, выведенные на примерах старинных, в основном- крестьянских, песен дооктябрьской эпохи. На народной основе этих национально-самобытных типических черт (мелодических, метрико-ритмических, ладо-гармонических и др.), складывавшихся в течение многих столетий, выросла русская классическая музыкальная школа, занявшая в XIX столетии передовое место в мировой культуре.

Процесс усвоения и поглощения народно-песенных интонаций в творческой практике русских композиторов намечается уже в самых ранних памятниках вокальной лирики конца XVII столетия (канты и псалмы Василия Титова). Постепенное формирование национального музыкального стиля тесно связано с этим процессом и в значительной степени им определяется.

Претворение народного мелоса шло не только по линии «цитирования»- использования подлинных напевов в качестве мелодического или тематического материала.

Начиная с М.И. Глинки, народная песня все в большей степени определяет самую музыкальную ткань, самую фактуру произведений русских композиторов в широком смысле. В творчестве композиторов-«кучкистов»: М.А. Балакирева, А.П. Бородина, М.П. Мусоргского, Н.А. Римского-Корсакова, Ц.А. Кюи и П.И. Чайковского находит отражение и интонационно-напевочная природа русского народного песнетворчества, и ладовое многообразие, и своеобразная фактура подголосочного склада, с ее свободным и гибким сплетением голосов- вариантов, родящихся из основной мелодии. Былинный эпический сказ дает жизнь оперному речитативу; мелодика протяжной песни претворяется в певучее, широкого дыхания русское *bel canto*. Во многом эти самобытные особенности являются живыми и для советского народного творчества, для советской музыкальной классики.

Глава II

Музыкальная культура Древней Руси

Самые ранние письменные памятники древнерусского искусства свидетельствуют о высоком уровне развития музыкальной культуры на Руси. Былины новгородско-киевского цикла, «Слово о полку Игореве» - эти замечательные образцы поэтического творчества, тесно связанного с музыкой, - сами дают нам представление, сами рассказывают о древнерусских эпических певцах- гуслирах, о музыке княжеских дружин, о народной, в частности о старинной обрядовой песне.

Музыкальное искусство Древнерусского государства, несомненно, имело глубокие истоки, а с другой стороны, - широкие культурные связи.

Некоторые русские народные песни сохраняют следы очень давних времен; так, песни-плачи по умершим, обрядовые свадебные песни, проникнутые поэзией пантеизма, оживляющие и обожествляющие природу, связаны с древнейшими традициями. Быть может, эти песни хранят далекие связи с искусством восточных славян, населявших территорию Руси уже с первых веков н.э., т.е., в некоторой мере отражают быт племен, находившихся на ранней ступени развития, живущих патриархально-родовым строем. Поэтические образцы их нередко связаны еще с языческими представлениями праславян, с их обрядовостью, различными сторонами быта, в частности, с земле-

дельческими процессами. Поклонение природе- солнцу, горам, деревьям, «белу-горючу камню», огню, реке- определило целый ряд характерных образов в этих песнях, благодаря которым мы ощущаем их древние исторические истоки, хотя сами песни записаны лишь в XIX-XX веках.

В поэме эпохи «Слова о полку Игореве» (XII век) отражено народное, в своей основе поэтическое обращение Ярославны- «плач» на путивльской стене (к Ветру, к Днепру, к Солнцу). Таков и характерный образ кукушки, в которую она хочет превратиться. Все это, несомненно, связано с русской народной поэтической традицией певческого, музыкального искусства.

*Полечу я кукушкой,
Говорит, по Дунаю
Омочу рукав я бобровый
По Каяле-реке,
Оботру я князю
Раны кровавые
На отверделом теле его...*

*О ветер- ветрило!
К чему, господине,
Веешь насильем?
Стрелы поганские
На крылах своих мирных
На воинство милого*

Гонишь- к чему?..

О светлое,

Трижды светлое,

Солнце!

Тепло и отрадно ты всем!

Так к чему ж, господине,

На воинство милого

Свой луч простираешь

Горячий?

Со времени объединения восточных племен вокруг значительных городов-центров (Новгород, Киев, Владимир, Суздаль, Рязань и другие древние города), с переходом от родового строя, племенных союзов к единству, к государственному, начинается собственно история Древней Руси. В ее пределах складывается некое культурное единство и культурное своеобразие. После победы в 882 году Новгородского севера над Киевским югом, Олег сделал Киев столицей единого русского государства. С этого момента можно говорить и об определенном периоде в развитии музыкальной культуры.

Вместе с тем следует учитывать, что искусство Русской земли все еще носило в большей мере обобщенный, недифференцированный характер. Вместе с тем начинается их дифференциация- выделяется, например, эпический жанр как один из самых значительных.

Древняя художественная культура восточных славян была той почвой, на которой возросла культура Киевской Руси. Но это вовсе не

значит, что даже в этом раннем историческом периоде древнерусское искусство носило узко местный, провинциальный характер. Музыкальная культура Киевской и Новгородской Руси имела широкие исторические связи. О некоторых из них имеются обширные и точные сведения, например, о связях с Византией, как одним из важнейших христианских центров средневековья. Известно также, что очень рано завязались на Руси культурные связи с южными славянами, в частности с болгарами. Но Древняя Русь имела, несомненно, связи, хотя бы косвенные, и с далекими восточными странами- через своих восточных соседей. Вероятно, восточный (может быть арабского происхождения) инструментарий очень рано стал известен Древней Руси, а не только Западу Европы.

Новгород рано вступил в культурную связь с зарубежными странами, и прогрессивные влияния Ренессанса ощущаются во многих памятниках его искусства (иконопись, поэзия). Галицко-Волынское княжество имело наиболее непосредственные связи с Западом. Кроме того, необходимо учитывать, что Русь могла по-своему воспринять наследие античной культуры, благодаря греческим колониям на юге, культурные следы которых хранились долго. Таким образом, искусство древней Руси развивалось на широкой исторической основе.

От времен Новгородско-Киевской Руси остались первые письменные памятники музыкального искусства (богослужебные книги с нотацией), что само по себе уже дает полное основание утверждать о начале собственно исторического периода в развитии русской музы-

кальной культуры. Сейчас эти ранние нотные записи расшифровываются специалистами, но пока эта нелегкая работа требует еще времени и, мы можем, на сегодняшний день, иметь лишь общее представление о культовой музыке XI- XIV веков. Но о музыкальной культуре Киева и Новгорода вообще, о музыке в быту, о музыке ратной, торжественной, о музыке эпоса, о музыке в церкви, о музыкальном инструментарии сохранились подлинные исторические свидетельства- в памятниках поэзии, живописи и летописных сводах.

Судя по многочисленным литературным данным, с давних времен очень большое значение имела на Руси **музыка военная**. Тяжелая борьба с кочевниками, которую вели княжеские дружины русичей, отстаивая родную землю от их вторжений, требовала особого внимания к ратному делу. Летописи постоянно упоминают о трубах, о трубах, о бубнах в связи с рассказами о военных походах русских князей. Говорится об этом и в поэме «Слово о полку Игореве». Изображения труб и рогов сохранились также в миниатюрах старинных рукописей. В дружинах стольных князей выдвинулись и такие профессионалы, как певцы-рапсоды, представители эпической поэзии, повествующие о славных подвигах героев, легендарных богатырей, о борьбе за Русь с внешними врагами, степняками (например, с половцами, позже с монгольским нашествием).

Поэтический образ такого певца-Бояна дает вступление к «Слову о полку Игореве»:

Ибо вещей Боян.

Кому хотел песни творить,

*То носилась мысль его
Летущею векшей по дереву,
Серым волком по земли,
Сизым орлом под облаки;
Пел, вспоминая
Начальных времен
Усобицы.
И пускал тогда он
Десять соколов
На стаю лебединую:
Досягнет сокол до лебеди-
Та песнь поет первая...
Но Боян то,
Братия,
Он пускал не десять соколов
На стаю лебединую:
Он персты свои вещице
На живые струны клал,
И струны те сами
Славу Князьям
Рокотали.*

По всей вероятности, и само «Слово о полку Игореве» исполнялось нараспев певцом-рапсодем под звуки гуслей. Один из стариннейших инструментов на Руси- гусли- имели заметное сходство с за-

падно-европейским псалтериумом. Древние гусли делались в форме треугольника или трапеции с закругленными контурами. На деревянную основу натягивались струны, которые перебирались обеими руками исполнителя, в то время как гусли стояли у него на коленях. По-видимому, тогда же, когда возникло «Слово» (XI век), складывался цикл былин, и певцы, подобные Бояну, упомянутому в «Слове» слагали и исполняли их. Это был героический эпос, воплотивший в себя лучшие поэтические представления русичей о храбрых, воинственных подвигах, о силе и мужестве, о выдающемся образе народного героя-богатыря. В Эпоху Древней Руси зародились былины об Илье - Муромце, о Добрыне-Никитиче, которые жили в народе и развивались, дополнялись в течение многих веков.

Сами былины содержали рассказы о певцах, гуслеях, о музыке на пирах, на тризнах у князей, особенно у князя Владимира Святославича- «Красного солнышка», который правил Русью в 980-1015 годах.

И споговорил Владимир стольнокиевский:

«Ай же ты, Добрынюшка Никитич млад,

А бери же ты гусельки яровчаты,

Поподерни-ка во струнки золоченые,

По уныльному сыграй нам, по умильному,

По другой сыграй да по веселому.»

Из музыкальных инструментов былины упоминают, кроме гусель, «золоты трубы» и саповочки (дудочки). Летописи также называют гусли, бубны, сопели (духовые). Фрески Софийских соборов в Киеве, Новгороде (XI век) дают наглядное представление о целом ря-

де инструментов, известных в Древней Руси. Кроме труб, это арфовые, лютневые инструменты, а также старинные флейты и тарелки. По-видимому, очень древние восточные инструменты- арфы и лютни-получили на Руси новое развитие благодаря связи Киевской Руси с Востоком. Вообще музыкальная жизнь Киева вовсе не носила изолированного характера. Киевские князья бывали в Византии, и придворная музыка, несомненно, складывалась под влиянием пышной византийской дворцовой культуры. В самом Киеве и Новгороде проживали многочисленные иноземные купцы- торговые сношения были очень широкими; естественно при этом, что чужеземные обычаи, песенная культура, инструментарий обогащали русское искусство.

Представителями светского музыкально-поэтического искусства Древней Руси являлись не только певцы-рапсоды, слагатели эпоса, но и скоморохи-певцы, плясуны и актеры, непреременные участники различных бытовых празднеств, тесно связанные со всей народной жизнью. Искусство скоморохов поистине многообразно: музыка, поэзия, пляска, акробатика, различные элементы театра сплетались у них воедино. Как жонглеры и другие странствующие актеры (например, шпильманы в средние века в немецкоязычных странах), они являлись своеобразными продолжателями традиций синкретических актеров, так называемых «мимов», на новой исторической почве. Известно, что несколько позже, особенно в Новгороде, скоморохи приобрели чрезвычайно большое влияние и, возможно, завязали культурные связи с западными странствующими музыкантами подобного же типа.

Растущее значение в Киеве приобрела культовая музыка, особенно в связи с восприятием и распространением на Руси христианской культуры (с X века). Именно эта культура, бывшая в то время более прогрессивной в сравнении с языческой, положила начало музыке письменной, что, конечно, сыграло историческую роль на формирование культовой музыки. На Руси непосредственное воздействие оказала Византия- древний влиятельный центр христианской культуры, во многом определивший развитие этой культуры на Западе Европы.

Формы и приемы церковного пения, его ладовая система, наконец, система нотации, уже сложившиеся в византийской практике, несомненно, повлияли на начальное развитие церковной музыки в Киеве. Вероятно, греческие и болгарские певцы, завезенные на Русь, благодаря византийским и западно-славянским связям в эпоху насаждения христианской религии, распространили здесь и самый принцип так называемых «распевов»- характерных мелодий-образцов, установленных в Византии и затем у болгар для разных случаев богослужения. Наконец, способ записи, привившийся здесь и аналогичный невменному на Западе (сами невмы были также восточного происхождения), по своей идее тоже оказался тесно связанным с ранней христианской нотацией вообще. Из него постепенно развились на Руси так называемые знамена или крюки.

Таким образом, культовая музыка Руси приобрела самобытные черты и начала отходить от общего корня мировой христианской культуры. Судя по древнейшим и более поздним письменным памят-

никам, наибольшее распространение получило здесь так называемое знаменное одноголосное пение, соединяющее в себе речитативно-псалмодийные и собственно мелодические элементы, но не отличающиеся особенной мелизматической сложностью.

Некоторые памятники своеобразной, так называемой кондокарной нотации (сохранившиеся от XI-XVI веков и до сих пор не расшифрованные полностью) свидетельствуют также о том, что наряду со знаменным распевом Древняя Русь знала и мелизматическое, орнаментально развитое церковное пение (с большим растягиванием отдельных слогов), предполагающее существование достаточно высокой певческой культуры.

Эта область музыкального искусства- культовая музыка- удерживалась лишь до тех пор, пока не сложилась светская, профессиональная и письменная музыкальная культура. Это произошло уже на широкой национальной основе только во времена Московской Руси. До этого же времени культовая музыка прошла большой исторический путь, обогащаясь в лучших своих образцах из недр народного искусства, но в общем все же постепенно утрачивая свое прогрессивное историческое значение в руках феодальной церкви.

Тяжелая и героическая борьба Древней Руси с внешними врагами, и более всего против монгольского ига, получили свое отражение в древнейших пластах народных песен. Еще в начале XX века народная память хранила песни: «Бой Добрыни и Алеши с татаринном», «Мать и дочь в татарском плену» и многие другие.

Эти бедственные события в истории Руси вызывали особую тягу русского народа к большим государственным объединениям вокруг сильных центров. Таким центром стала Москва, 850-летие которой Россия отметила в 1997 году. Благодаря Московской Руси создается русское национальное государство, которое затем, расширяясь, становится многонациональным.

В Московии получает широкое развитие профессиональная музыкальная культура в качестве светской и национальной, которая приобретает ведущую роль, как и сам русский народ в этом многонациональном государстве.

Вклад в сокровищницу музыкальной культуры Великого Новгорода

Культуру Киевской Руси, в том числе музыкальную культуру, еще нельзя назвать сложившейся национальной культурой в полном смысле этого слова. Но если в Киеве уже зрели элементы этой культуры, то в Новгороде, заложив основу самобытного музыкального искусства Руси, определились новые его черты и особенности. Ослабление музыкальной культуры Киевской Руси, в связи с разорением ее монголами, вовсе не означало полного перерыва в развитии этой культуры на Руси вообще. Напротив, между различными древнерусскими центрами образовалась своего рода преемственность, и Господин Великий Новгород, внес наиболее весомый вклад в развитие музыкальной культуры Древней Руси. Народное музыкально-

поэтическое искусство Руси переживает в Новгороде в XIII-XIV веках новый расцвет. Это относится как к эпическим формам, так и к скоморошеству, которое проявило здесь и свою интерпретацию эпоса. Крепкие связи Новгорода с Европой как раз на заре Ренессанса, развитая и яркая уличная жизнь, оживленная суэта этого большого города «торговых гостей», ратников, скоморохов, корабельщиков - как его рисуют былины - должны были определить и облик его музыкальной культуры. Веселый и ловкий скоморох, забавник и умница, полный жизненной силы и удалства, вызывающий в нашей памяти образы Ренессанса, - любимый персонаж новгородских былин. Популярнейшими героями былин новгородского цикла являются Садко и Василий Буслаев. Оба они - музыканты.

*А и нет таких певцов у нас - говорит былина -
В целом славном Новгороде
Супротив Василия Буслаева.*

Певец и гусяр Садко - неперемный герой новгородских былин. Не исключено, что это историческая личность выдающегося скомороха. Крепкая народная основа былин обусловила их большую жизненность. Мелодия быliny о Василии Буслаеве записана, например, Киршей Даниловым еще в XVIII веке. Музыка былин о Садко неоднократно записывалась вплоть до начала XX века.

Из упоминающихся в былинах инструментов самым любимым были гусли, рисунки которых отражены в новгородских церковных книгах. Наряду с гуслиями в общественном, особенно ратном быту Новгорода широкое распространение получают трубы. Трубачами

здесь, например, как и в европейских городах, были стражники. Но помимо этих инструментов народным музыкантам были известны и многие другие: трехструнный смычковый инструмент - гудок (отсюда музыканты вообще назывались гудошниками), вероятно, домра, танбуровидный инструмент восточного происхождения, сурны - деревянный духовой, тоже воспринятый от Востока. Наконец, бубны - ударный, применявшийся, как и сурна, также в ратном быту. Уже само по себе то, что в Новгороде и вокруг него было много скоморохов, свидетельствует о большом развитии народно-творческой и исполнительской музыкальной культуры в Новгородской городской республике XII-XIV вв.

С другой стороны, именно ко времени Новгородской Руси относятся и особенно яростные выступления церковников против народного искусства, против скоморохов - его представителей, против "игр, скаканий, плясаний, гуслей", против народных празднеств и праздничных обрядов, сохранившихся со времен язычества. Церковь безуспешно боролась с этим чуждым ей искусством, с искусством народной сатиры, отражавшим социальный протест, запрещая сатиру и преследуя скоморохов. Более того, сама культовая музыка поддается воздействию народному искусству и наряду с окостенелыми, канонизированными формами ее, появляются новые, более жизнеспособные, свидетельствующие о движении вперед. Именно из новгородской певческой школы вышел ряд крупных певцов, имена которых сохранила история: братья Роговы, Федор Христианин и многие другие. Значение их личной творческой инициативы было особенно большим,

они не только придерживались канонизированных распевов, как это делали многочисленные забытые историей певцы, но и вкладывали в певческое дело индивидуальную творческую силу, создавая новые распевы.

По всей вероятности именно из Новгорода идут и истоки многоголосия (так называемого строчного пения) в церковно-певческом искусстве, которое долгое время было строго одноголосным. Это творческое оживление новгородской певческой школы, несомненно, связано с общим усилением светских народных влияний на культовую музыку Руси, а быть может, и с прогрессивным воздействием западного Ренессанса. Новгородский певец Иван Шайдуров внес впоследствии, в XVI веке, важные усовершенствования в крюковую нотацию, которая до тех пор лишь приблизительно фиксировала направление мелодии, но не точную ее высоту. Так называемые «киноварные пометы» Шайдурова стали придавать крюкам точное высотное значение. Эти красные (киноварные) пометы ярко выделялись среди темных знаков нотной рукописи, что делало их легко заметными для певцом.

Шайдуров разделил весь певческий звукоряд на трихорды (трехзвучия) или, как он их называл, «согласия», обозначив каждый звук особой буквой (начальной буквой слова, которым характеризовался данный звук, например Н - низко, В - высоко. Например, во «второе согласие» входили звуки до, ре, ми первой октавы, которые обозначались буквами Г («гораздо низко»), Н («низко») и С («средним голосом»). Благодаря этому, крюковая нотация со времен Шайдурова чи-

тается с достаточной точностью, тогда как более старые крюковые записи не поддаются полной расшифровке.

Однако все это творческое оживление новгородской певческой школы относится уже ко времени Российского государства (XVI век). Новгородские распеvuшки, а в том числе и сам Шайдуров, переселяются в Москву, где их дело и получает настоящее продолжение. Москва влечет и новгородских скоморохов.

Таким образом, если можно было говорить об общей культурной преемственности Киева - Новгорода, то с еще большим правом можно утверждать о прямой преемственности культурного развития между Новгородом и Москвой. Именно в Москве, вокруг которой сложилось русское национальное государство, благодаря освоению лучшего культурного наследия Древней Руси и определенному претворению прогрессивных влияний Западной Европы, постепенно формировались основы русской самобытной музыкальной культуры.

Глава III

Этапы развития музыкальной культуры России в XV-XVII веках

Музыкальная культура в Российском государстве складывается в своих характерных чертах уже с конца XV века, когда определяются ее тенденции, ее облик. Это была эпоха огромной важности в истории Отечества: свержение ордынского ига, укрепление и расширение Московского княжества, развитие его культурных связей с Западом. Все это заложило крепкую основу для широкого развития русской культуры на московской почве.

И действительно, в Московской Руси, с одной стороны, получает свое продолжение и полное завершение все, что характерно для русского средневековья, а с другой на рубеже нового времени складывается и музыкальная культура - светская и профессиональная, в отличии от искусства устной традиции (скоморохи и др.)

Примерно до XVII века длился период завершения на новой государственной основе старых, уходящих в историческую глубь процессов и бурной, неясной подготовки новых. Это все еще период скоморошества и культовой музыки, опирающейся в основном, при всех изменениях, на старинную традицию. Письменная светская музыка еще не существует. Но тяга к светскому искусству, проникновение в Москву иноземных музыкантов и музыкальных инструментов, создание новых форм культовой музыки, борьба различных социальных

сил в области церковного искусства, - стала предвестником большого исторического перелома.

Конец XVII века, рубеж XVII-XVIII веков - время сильных культурных сдвигов в России. Это, по сути, переходных и чрезвычайно содержательный период развития музыкальной культуры. В недрах старого с полной силой проявляется новое, рвутся тормозящие движение старые традиции и узы, завязываются новые, прогрессивные связи с мировым искусством. На смену знаменному пению приходит новый стиль - партесное (пение по партиям) многоголосное пение. Музыка принимает участие в светском театральном спектакле. Зарождается жанр вокальной лирики, пока еще духовной по тексту, но новой, прогрессивной в русских условиях, свободной от непосредственных церковных влияний. В этот переходный период уходят корни светской профессиональной музыкальной культуры; здесь сама ее колыбель.

В этой связи правомерно рассматривать развитие музыкальной культуры на Руси XV, XVI и отчасти XVII веков, определяя этот период как период завершения средневековья и подготовки нового времени (особенно с XVI века). Вместе с тем переходное время от XVII к XVIII веку образует новый рубеж. Им открывается новая эпоха - зарождение светской профессиональной культуры как культуры национальной. Эта периодизация имеет под собой крепкую общеисторическую основу, так как она тесно связана с историей формирования русской нации.

Народное искусство

Развитие музыкальной культуры в Московском княжестве совпало со временем, когда Москва, объединяя русские земли, впитывала все, созданное ранее (в особенности в Новгороде) и вместе с тем культурно формировалась сама, когда она новый музыкально-исторический период формировала на государственной основе в сложной и противоречивой обстановке. Ни о какой мирной, спокойной эволюции здесь не может быть и речи. В тяжелой борьбе, в причудливом сплетении старого и нового, в резких столкновениях проходило развитие русской музыкальной культуры. И чем ближе общество подступало к порогу нового времени, тем упорней разворачивалась эта борьба.

Так для всего периода XV-XVII веков характерны разнообразные проявления противоречивых тенденций: феодальная церковь вела жестокую борьбу с влиянием скоморохов в народном искусстве, искореняя скоморошество, опасаясь его «соперничества». Тем более, что скоморохи издавна принимали участие в совершении различных обрядов (свадебного, поминального), как бы соперничая с церковью и внося от себя нечто языческое. Эта борьба носила ярко выраженный социальный характер. С другой стороны, под воздействием народного песнетворчества и светских влияний церковное искусство само переживало сложный процесс борьбы старого, косного и традиционного с новым, прогрессивным. Наконец, в эти столетия упорной борьбы церкви с народным искусством неуклонно крепла тяга к светской музыкальной культуре в самой Москве. На музыкальный быт царского

двора оказывали сильное воздействие музыканты Западной Европы. На этом фоне столкнулись реакционные, темные силы средневековья и новые, прогрессивные культурные тенденции.

Основными и почти единственными представителями светского искусства страны в то время являлись все те же скоморохи. Они бережно хранили традиции народного искусства и исполняли в сущности важную функцию культурной связи и исторической преемственности между различными областями Российского государства.

Очевидно, скоморохи слагали и исполняли множество исторических песен, дошедших до нас. Об этом свидетельствуют, например, песни об Иване Грозном, не лишённые подчас особого «шутовства» - скоморошьего задора и оживления. Такова песня о женитьбе Грозного, сохранившаяся в народе до начала XX века. Именно при Иване Грозном скоморохи принимали самое активное участие в различных увеселениях его двора, так как царь стремился, очевидно, противопоставить их «озорное» и буйное, подчас, искусство, весь их мир игры, шутки, забавы, чинному ханжеству бояр.

Но скоморохи не только участвовали на пирах и в праздничном быту царского двора или боярства. Они всюду в Великом Княжестве Московском были обязательными и любимыми участниками народных празднеств и обрядов, переходя из деревни в деревню, из города в город и являясь именно «народными забавниками», собирающими и хранящими народное искусство. При этом мысли народа, его насмешку протеста против крепостников, церковников они обличали в своеобразную оболочку шутливой мудрости.

Скоморохи создали народный кукольный театр как зрелище с музыкой, театр комедийный, возникновение которого относится примерно к XV веку. Популярный Петрушка стал основным героем, а самый тип этого героя воплотил в себе черты скомороха - забавника, балагура, стал как бы своеобразной маской скомороха. Подобно всему искусству скоморохов, театр Петрушки был крепко связан с музыкой - пением, игрой на гусях и гудке.

На протяжении XV, XVI и особенно XVII веков московская церковь вытесняла и ожесточенно преследовала скоморохов, считая, что они отвращают народ от нее. И чем больше падало влияние и авторитет церкви, тем яростнее становилась эта борьба. Церковники призывали «бить батоги» народных музыкантов, уничтожать их инструменты. В середине XVII века патриарх Московский потребовал сожжения всех народных музыкальных инструментов, которые будут найдены и отобраны. По его приказу их целыми возами сжигали за Москвой - рекой. Подобная борьба церкви с народным искусством чрезвычайно характерна и для западноевропейского средневековья, когда жонглеры и шпильманы тоже подвергались всевозможным преследованиям, ибо и в Европе и на Руси феодальная церковь стремилась подавлять всякое проявление враждебного ей народного искусства.

К началу XVIII века искусство скоморохов на Руси в большой степени утрачивает свое значение, и их ряды сильно редеют. В этом, конечно, сыграло свою роль и гонение со стороны церкви. Место скоморохов постепенно занимали музыканты иного типа. Начало но-

вого светского музыкального искусства выдвинуло и новый тип музыканта - профессионала, владеющего нотной грамотой, не чуждого некоторой «книжной» образованности, музыканта городской культуры. Но традиции скоморохов остались жить и дожили до позднейшего времени - через театр Петрушки, через историческую песню в скоморошьем «изложении», через шутивную песню - побасенку вообще.

Однако для того, чтобы произошел этот перелом в эволюции музыкального профессионализма, понадобился долгий период подготовки музыкантов, развития культуры, присущей российской цивилизации.

Музыка при Московском дворе

Со времен московского Великого князя Ивана III (1462-1505), который был уже Великим князем «всея Руси» и смотрел на свое расширившееся государство, как на «третий Рим», придавая ему большое мировое значение, завязались очень важные культурные связи Москвы с Западом. Это имело тем большее значение, что происходило как раз в эпоху формирования русского национального государства (присоединение Новгорода к Москве, конец татарского ига) и, следовательно, приобретало не местный, а широкий государственный смысл. Стремление к укреплению государственной власти и возвышение Москвы побудило изменить весь уклад придворной жизни. Благодаря женитьбе Ивана III в 1472 году на племяннице последнего византийского императора Софье (Зое) Палеолог зарубежные культурные свя-

зи существенно расширились. В Москве появились не только итальянские архитекторы и врачи, но и органисты, выписанные для великокняжеского двора. Сам придворный церемониал приобрел небывалую сложность и пышность (по византийскому образцу). Музыка, ранее служившая преимущественно церкви, заняла в нем свое прочное место. Был учрежден особый хор государевых певчих дьяков - для придворной церкви и для придворных пиров и празднеств. Этот хор в последствии расширялся, изменялся в смысле состава голосов и позже из него выросла так называемая придворная певческая капелла.

Известно, что при Борисе Годунове в Кремле появились клавишины, привезенные из Англии (около 1585 г.). Несколько иностранных музыкантов попало в Москву при Лжедмитрии. Путешествия русских за границу также способствовали расширению культурных связей Москвы с Западом. Наконец, создание в середине XVII века немецкой слободы в Москве тоже сыграло свою роль. У обитателей слободы Петр I и знатные москвичи знакомились с немецкими музыкантами и музыкальными инструментами.

Во второй половине XVII века при дворе царя Алексея Михайловича (1645-1676) появились орган и инструментальный ансамбль. Органная музыка зазвучала и в домах передовых московских бояр - Никиты Романова, Артамона Матвеева, Ильи Милославского неуклонно росло увлечение музыкой, число профессиональных музыкантов. В то время это казалось смелым и необычным. Духовенство даже попыталось бороться с такими новшествами, считая их «греховными», но это было лишь началом большого культурного движения,

развернувшегося с особой силой еще в эпоху Петра Великого (1682-1725).

Передовые русские люди проявляли живой интерес к культуре Западной Европы, и это стремление к своеобразной «европеизации» России диктовалось самыми насущными нуждами общего развития страны - ее социально-политическими, экономическими потребностями в ту эпоху, когда она вступала в новый период своей истории.

Культурная замкнутость, нетерпимость ко всему иностранному, долго насаждавшаяся на Руси церковью, царскими чиновниками и косным боярством, постепенно уступала место сознанию необходимости культурных связей с Европой.

И начало этих связей было вместе с тем началом русской профессиональной музыкальной культуры, которая развивалась, усваивая и претворяя то лучшее, что было создано мировой культурой.

Глава IV

Зарождение светской профессиональной музыкальной культуры в России

Церковная, театральная и бытовая музыка на исходе XVII века

К исходу XVII века в обществе заметно активизировались процессы, которые определились в области русской музыкальной культуры до этого времени. Весь ее облик качественно меняется. Содержание этого периода ее развития проявилось в «обмирщении» культовой музыки, резком изменении ее стиля, формировании светской профессиональной музыкальной культуры, усвоением европейских культурных достижений в этой области. Это помогло русскому искусству освободиться от церковщины, перейти от отсталых форм музыкального быта к созданию профессиональной музыкальной культуры на национальной основе.

К началу XVIII века культурные связи России с Западом окрепли. Издавна повелась традиция привозить музыкальные инструменты из-за границы. Еще при царе Алексее Михайловиче голландские мастера братья Лун, выписанные в Москву, выстроили для него большой орган.

Немецкая слобода, основанная в середине XVII века в Москве, также знакомила русских с чужеземной музыкальной культурой, бы-

товой музыкой различных стран, с лютеранской церковной музыкой. Пастор Грегори оказался одним из организаторов московского придворного театра, в котором выступали актеры и певцы - любители из Немецкой слободы. Наконец, широкие культурные связи с Западом завязались также через Украину, особенно после ее добровольного воссоединения с Россией в 1654 году. Но и независимо от этого, сама по себе связь, исходящей из одного корня, украинской и московской культуры получила дальнейшее развитие со второй половины XVII века.

Прежде чем светская музыкальная культура одержала полную победу над культовой, светское начало в музыке проявилось в старой церковной оболочке. «Обмирщение» церковной музыки, приведшее к разрыву с ее старыми традициями к концу XVII века, шло параллельно с общим «отступлением» церкви под натиском самодержавия как светской государственной власти: уже Алексей Михайлович сместил патриарха Никона. Петр I повел решительную борьбу с церковью, пресек ее вмешательство в дела государства. Духовный регламент 1721 года уничтожил звание патриарха. Царь стал именоваться «верховным пастырем» православной церкви. Управлять церковью стал Синод во главе с обер-прокурором, назначаемым из светских лиц.

С середины XVII века в Москве постепенно распространяется так называемое партесное пение - церковное пение нового стиля.

Известно, что именно в это время в Москву выписываются киевские певцы, владеющие новым искусством. Затем и здесь складывается целое творческое направление, создается новая композитор-

ская школа. Современники воспринимали партесное пение как новый, светский по существу, торжественный и пышный музыкальный стиль. «Можно по нем и в гусли играть», - говорили они.

В противовес строгому и спокойному старинному церковному пению, в большинстве унисонному, партесное пение отличалось многословием (отсюда слово партесное, т.е. по партиям), концертным. Отдельные хоровые партии отличались большей подвижностью, а общий характер изложения - значительной динамикой. Несомненно, партесный стиль был чрезвычайно близок западному хоровому многоголосию. Среди авторов партесных концертов выдвинулись Василий Титов, Николай Калачников, Николай Бавыкин.

Вместе с многословием на западный манер на смену крюкам в России проникла линейная нотация как более совершенная и широко распространенная в Европе система нотной записи. Однако наряду с ней еще долго существовала крюковая запись (крюки) особенно у старообрядцев. Дело в том, что церковные реформы патриарха Никона, вызвав раскол, в большей степени коснулись и церковной музыки (исправление «на речь» певческих книг). Раскольники не приняли их и сохранили все старые традиции церковного пения. Не восприняли они тем более и партесного пения с его линейной нотацией.

Таким образом, эти защитники старины, не приняв нового движения, остановились на той ступени музыкально-культурного развития, которая была достигнута, примерно, в середине XVII века.

В связи с партесным пением получил развитие музыкальный профессионализм нового типа. Появились учебные пособия для пев-

цов, для композиторов. Линейная нотация облегчила усвоение нотной грамоты, само обучение музыке постепенно утратило «кустарный» характер, стало более ясным, простым, доступным. Музыкантов - профессионалов стало больше, изменился самый состав хоровых капелл. Если раньше они состояли из одних мужских голосов, то теперь к ним присоединились альт и дискант. Приверженцы нового стиля, в большинстве передовые и образованные по своему времени люди, чувствовали себя подлинными просветителями, поборниками важного начинания и настойчиво вели пропаганду нового искусства. Настоящим полемическим пылом наполнено, например, сочинение дьякона Ивана Коренева «Муסיкия». Горячим убеждением в прогрессивности нового искусства проникнута «Муסיкийская грамматика» (1679) работавшего в Москве киевлянина Николая Дилецкого, излагавшая композиционные основы этого искусства.

Несомненным культурным событием последних десятилетий XVII века стала постановка при московском дворе театральных представлений, в которых музыка заняла значительное место. Если можно говорить о светских влияниях в партесном пении, то возникновение при царском дворе театра с музыкой свидетельствовало о дальнейших успехах светской художественной культуры.

Первый спектакль состоялся в 1672 году в Преображенском селе в специально отстроенной «хоромине». До этого времени в России существовал лишь кукольный театр скоморохов и чисто духовный театр, главным образом на Юго-Западе страны, прежде всего в Мало-

россии, где воспитанники монастырей и духовных школ разыгрывали так называемые школьные или духовные действия.

Первые театральные спектакли при дворе Алексея Михайловича были еще во многом близки к духовным действиям. Преобладали духовные, в частности библейские сюжеты. Однако всевозможные комические, буффонные вставки сильно нарушали торжественный тон спектакля, а некоторые пьесы были чисто светскими («Малая комедия Баязет и Тамерлан», балет «Орфей»). Первыми организаторами и авторами этого театра стали Симеон Полоцкий - монах, поэт и писатель и Иоганн Грегори - школьный учитель и лютеранский пастер. Знаменательно, что театр сразу же не мыслился без музыки. Как только зародилась идея о нем, за границу был отправлен специальный посланник, который привез оттуда и трубача и еще четырех инструменталистов. Но их не дождалось и первый спектакль - «Артаксерово действие» состоялся при участии тех музыкантов, которых могли собрать в Москве (перед этим в доме боярина Матвеева уже ставились спектакли).

Видное место в спектаклях этого театра заняла музыка вокальная - отдельные сольные песни, заключительные хоры, но помимо того, в текстах пьес есть указания на инструментальную музыку.

Судя по характеру текстов, можно предположить, что вокальные номера здесь были кантами. Что же касается инструментальной музыки, то она, вероятно, ограничивалась несложными бытовыми формами - застольными пьесками, может быть, танцевальными сюжетами.

О большей роли танцевальной музыки в этом театре свидетельствует постановка в 1673 году балета «Орфей» (автор неизвестен, возможно немецкий композитор XVII века Шютц). Во всяком случае, известно, что в 1674 году из-за границы прибыло еще несколько музыкантов, которые пополнили состоящий из органистов немецкой слободы театральный ансамбль. Помимо этого в спектаклях принимали участие те органисты и «цымбальники» (итал. *Cembalo* - клавесин), которые числились при «потешной палате» царя Михаила Романова, основанной еще в 1613 году.

Таким образом, при дворе Алексея Михайловича сложился целый инструментальный ансамбль. Театр сыграл большую роль в развитии светской музыкальной культуры. Участие музыки в театральных спектаклях придало ей совсем новый смысл, особенно после того, когда она в течение многих веков находилась на службе церкви.

Большое распространение в быту получили новые жанры вокальной лирики - канты и псалмы, ранее преобладавшие на Юго-западе страны, особенно в украинских православных братствах. Как и первые образцы театрального искусства, они были еще тесно связаны по своей тематике с духовной культурой. Но то, что они представляли собой именно бытовую музыку, новую по своему стилю и близкую к народной песне, было чрезвычайно важно.

Наряду с музыкой церковной - монастырской появился жанр вокальной лирики, свободный от традиций старинного церковного пения. В 1680 году в Москве был издан стихотворный перевод псалтыри, сделанный Симеоном Полоцким. К его текстам музыку напи-

сал видный композитор того времени певчий дьяк Василий Поликарпович Титов. Псалмы Полоцкого-Титова приобрели особую популярность, хотя наряду с ними существовало множество аналогичных произведений неизвестных авторов. По своему музыкальному складу эти псалмы близки западноевропейской музыке (гармоническое изложение, квадратность мелодико-ритмичной структуры). Однако, усваивая многоголосие западного образца, Василий Титов в то же время остается глубоко национальным композитором - его мелодика родственна русской народной песне. Наряду с небольшими, неразвитыми куплетами, В. Титов создал псалмы с широкой и выразительной мелодикой субъективного характера, - настоящие образцы вдохновенной лирики.

Благодаря лирической глубине, столь новой в то время, псалмы В. Титова имели более широкое значение, чем произведения чисто духовные. В сущности они положили начало русской вокальной лирике вообще.

Одновременно с псалмами создавались многочисленные произведения подобного же рода на различные духовные стихотворные тексты. Они распространялись в рукописных сборниках, обычно без указания имени автора, и получили в быту название псалм (не псалом, а псалма). Иногда они назывались и кантами, но это название относилось впоследствии главным образом к произведениям светского содержания. Лишь по стилю близким псалмам.

Что же касается XVII века, когда создавались сборники псалм и кантов, то народная песня в то время еще не записывалась и не об-

рабатывалась. Начались лишь записи ее текстов, да и то единичные. Однако насколько известно по позднейшим записям, XVII век оставил заметный след в истории народного творчества и выдвинул новую тематику русской песни. С начала столетия большое распространение получили песни о Сконине-Шуйском, как об одном из популярнейших народных героев борьбы с польскими захватчиками, в Смутное время на Руси.

До конца XVII века в песнях постоянно проходят образы этой героической борьбы с иноземными захватчиками. Выдвигается в это время и особый жанр казачьей песни, как песни героической, подчас как песни восстания.

Именно XVII век - век окончательного закрепления крестьян, ужесточения крепостного права, породил множество новых песен с яркой социальной окраской. Это песни о крестьянской войне под предводительством Степана Разина (1667-1671), проникнутые сильным чувством социального протеста, поэзией вольности, силы и удали, а иной раз и тоской по «загубленной головушке». К сожалению, эти песни не дошли до нашего времени в подлинном виде как канты XVII века, а сохранились в тех вариантах, которые сформировались гораздо позднее, что затрудняет их изучение. Большой редкостью являются музыкальные записи подобных песен, в лучшем случае сохранились лишь одни тексты.

Не белым то забелелось, не красным то покраснелось,

Не красным то покраснелось. Зачернелось на Волге,

Зачернелось на Волге Стеньки Разина собранье,

Забелелися на Волге Стеньки вольны парусочки,

Закраснелися на Волге Стеньки вольного стружочки,

Что не гром на Волге грянул, Стенька Разин слово молвил,

Стенька Разин слово молвил: вы, ребята, не робейте,

Вы гребте, не робейте, своей силы не жалейте!

XVII век оказался в некоторых отношениях переломным для русской песни. С одной стороны, это был последний век таких представителей народного искусства, как скоморохи, а с другой - к концу века начали формироваться новые кадры профессиональных музыкантов, из среды которых через несколько поколений вышли первые грамотные собиратели русской песни, сделавшие, наконец, ее записи и обработку.

Развитие музыкальной культуры в годы царствования Петра I

В петровское время тенденции развития светской профессиональной музыкальной культуры в России выявились, наконец, с полной определенностью. В музыкальном творчестве получили новое продолжение те направления, которые наметились к концу XVII века. На первый взгляд, казалось бы, основные жанры остались здесь теми же, что и в предшествующие годы. Это - партесное концертное пение, канты, театральная музыка. Но сами музыкальные жанры трактуются

уже по-новому. Весь музыкальный быт, само отношение к музыкальному искусству заметно меняются, роль музыки в общественной жизни возрастает.

В области культовой музыки произошли некоторые изменения, но, что особенно важно, эволюция всей профессиональной музыкальной культуры уже ими не определяются. Ряд русских мастеров работает над партесными концертами, развивая и усложняя стиль многоголосных композиций. Церковная музыка этих лет рассматривается уже по существу скорее как торжественно придворное искусство, чем как строгое культовое. Петр I не только ограничивал роль церкви во внутренней государственной политике, но и способствовал решительному повороту в музыкальном быту русского общества, светская музыка освобождается, наконец, даже от внешней церковной зависимости.

Полное освобождение от церковных влияний в общественной музыкальной жизни, тесно связанное с ним приобщение к европейской музыкальной культуре - важнейшие результаты культурных преобразований Петра.

С одной стороны, император Петр и его окружение смотрели на искусство с точки зрения простейших и насущнейших общественных нужд. Об этом свидетельствует забота в первую очередь о военной музыке. При Петре I создаются духовые военные оркестры, музыка звучит на торжественных празднованиях побед, на ассамблеях и в быту. Музыка сопровождает шумные застолья Петра, которым он придавал антирелигиозный смысл (высмеивание церковных обрядов и

духовенства на «всешутейшем» соборе). Целый «шумовой» оркестр, всякого рода шуточные пени звучали на устраиваемых Петром шутовских свадьбах и маскарадах.

С другой стороны, передовым русским деятелем была вполне ясна прогрессивная роль музыки в общественной жизни вообще. Посланные Петром за границу П.А. Толстой, А.М. Матвеев, А.Б. Куракин, изучая музыкальную культуру разных стран (итальянскую оперу, придворную, бытовую и церковную музыку), выделяли прежде всего ее гуманистические черты. Описывая венецианские музыкальные празднества, салонное музицирование в Париже, исполнение ораторий в Риме, русские путешественники подчеркивали связь музыкальной культуры и общественного уклада западноевропейских стран. Развитая городская общественная жизнь Парижа или Венеции воспринималась в тесной связи с расцветом музыкальной культуры.

Признание общественного, чисто светского, гуманистического в своей сущности, значения музыки во время Петра I теснейшим образом увязывалась с изменениями, происшедшими в самом музыкально-общественном укладе, в различных областях русской музыкальной жизни.

Музыка, вошедшая в театр при самом зарождении его, теперь получила здесь новое значение. Она приобрела торжественно панегирический характер в аллегорических спектаклях, прославивших военные победы Петра. Вместе с тем русская музыка приблизилась к оперным ариям в различных постановках театра Кунста (с 1702 г.), привнесшего в Россию традиции немецких бродячих групп. В этом

театре первоначально предполагались даже оперные спектакли («поющие действия»), но по ряду причин они не состоялись. Первый публичный (открытый) профессиональный театр в России стал и самым музыкальным театром. Тексты его пьес изобиловали вокальными номерами - лирическими, декоративными, шуточными, торжественными, но музыка, к сожалению, не сохранилась, хотя, вероятно, заимствовалась из популярных оперных арий.

Одновременно с прибытием труппы Кунста из-за границы была выписана целая партия музыкантов (исполнителей на духовых инструментах, во главе с капельмейстером). Они участвовали в спектаклях театра Кунста, во всевозможных придворных празднествах. Желая пополнить кадры отечественных актеров и музыкантов, Петр I отдавал в обучение иностранцам русских юношей, часто из мальчиков-певчих, которые меняли, таким образом, квалификацию, становясь из церковных чисто светскими музыкантами.

Наряду с постановками театра Кунста спектакли ставили в Московской греко-славяно-латинской академии, в хирургической школе, в театрах царевны Натальи (в Преображенском) и царицы Прасковьи (в Измайловском) - и везде с участием музыки. Здесь театральной музыке открыто придавался чисто светский смысл. В пьесах петровского времени мы встречаем «офицерский танец», сатирические песни жрецов, пародирующие русское духовенство, любовно-лирические «арии», фривольные песенки шутов и тому подобные музыкальные номера.

В эти годы светский смысл приобрела музыка торжественных празднеств, хотя многие песнопения еще исполнялись с духовным текстом (впрочем, христианские образы и образы античной мифологии свободно уживались рядом, и Христос упоминался наравне с античной богиней войны Беллоной). Такие празднества следовали одно за другим: 1702 год - взятие Шлиссельбурга, 1709 год - блистательная победа над Шведами под Полтавой и многие другие. Торжественными процессиями, иллюминациями, фейерверками, маскарадами, панегирическими спектаклями отмечались эти исторические события, причем праздники проходили обычно на открытом воздухе при стечении массы народа. Музыка выполняла ключевую роль: гремели трубные фанфары, исполнялись торжественные панегирические канты и виваты (приветственная музыка).

На этом этапе зародилась новая жанровая разновидность кантов как официальных панегирических произведений - канты - гимны, канты - марши. Как и духовные канты XVII века, они были преимущественно трехголосны, строфичны, писались для хора а Capella, хотя исполнялись, по-видимому, с инструментальным сопровождением. Но мелодика их фанфарна, носила именно «трубный» характер, музыкальный язык отличался простотой, басы - инструментального характера. В «виватах» же выделяются торжественные и витиеватые мелодии в мелодической линии.

В кантах подобного рода мало индивидуальных черт, это было весьма обобщенное по своим приемам официально-торжественное

искусство. Однако для своего времени оно явилось новым шагом вперед, ибо ему придавался официально-патриотический смысл.

Наряду с участием в торжественных празднествах, музыка принимала и совсем иное участие в обусловленном быту Москвы, а затем Санкт-Петербурга. Если на открытом воздухе звучали трубы и литавры, сводные ансамбли духовых инструментов, то во время танцев на ассамблеях играли виолы, во время торжественных обедов - ансамбли валторн и труб, в театре, - вероятно, духовые и орган.

Известно, что в домах у самых знатных вельмож петровского времени - Меньшикова, Ягужинского, Головина, Строгонова были свои инструментальные капеллы. Свою капеллу имела и царица Екатерина. Наряду с иностранными музыкантами многие держали и русских и украинских народных музыкантов, главным образом бандуристов. Увлечение новой музыкой все росло, и среди столичного дворянства вскоре появились первые музыканты - любители, выписывающие для себя из-за границы клавесины и клавикорды. Это положило начало светскому домашнему музицированию.

Все более популярной становилась танцевальная музыка в быту. На ассамблеях, настойчиво вводившихся Петром, желавшим приучить русскую знать к новым формам общественного быта, покончить с упорной замкнутостью и провинциальностью московской жизни, звучала музыка модных танцев - мэнзуэта, полонеза, англеза.

Известно также, что силами иностранных капелл (например, при послах) в Москве, а позже в Санкт-Петербурге исполнялись различные серенады и ноктюрны на открытом воздухе. Таким образом

виды и стиль популярной на Западе бытовой музыки прививались в русских столицах. Но эта бытовая музыка в то время уже тесно увязывалась с концертной; наряду с серенадами в некоторых частных домах устраивались и целые концерты иностранных музыкантов.

Таким образом, развитие русской музыкальной культуры в начале XVIII века, ее чисто светская направленность, приобщение к европейским достижениям, участие искусства в общественной жизни стоит в тесной связи с реформами и культурными преобразованиями Петра I, который стремился использовать лучшие стороны мировой культуры для укрепления Российского государства. В этой связи в истории развития русского музыкального искусства время Петра I имело большое значение. Оно завершило перелом на его пути, открыло новые перспективы творческого развития в XVIII веке, приведшего к классическому периоду русской музыки - периоду великого Глинки.

Глава V

Новые музыкальные жанры и первые опыты их освоения в России

Если в начале XVIII века сформировались основы для развития светской профессиональной музыкальной культуры в России, то к 60-м годам этого столетия получили развитие такие важнейшие музыкальные жанры, как опера, вокальная лирика, инструментальная музыка.

Новая музыкальная культура на этапе становления оставалась культурой сравнительно узких, привилегированных социальных слоев русского общества, культурой преимущественно придворной, столичной, дворянской. Но значение ее неуклонно росло и ширилось, а ценность лучших образцов нового искусства стала определяться связью с народно-песенными истоками. Однако прежде чем появились такие первые образцы, прошел некоторый период освоения новых музыкальных жанров.

Этому способствовало проникновение в русские столицы итальянской и французской оперы, камерной и бытовой инструментальной музыки Европы. В это же время на сцене дебютирует и первая опера с русским текстом, создаются ранние вокально-лирические произведения по западному образцу. Наконец возникают инструментальные пьесы, в которых все-таки используются русская или украинская народная мелодика. Это- первые попытки новой трактовки му-

зыкальных жанров на русской почве, они сочинялись по преимуществу силами иностранных музыкантов. Но само по себе то, что такой процесс начался, имело громадное значение для развития русского музыкального искусства. Вслед за операми на русский текст появились оперы, созданные русскими композиторами. Вслед за использованием западно-европейских песенных жанров начались первые записи и обработки русской народной песни.

Опера

В XVII веке опера (наряду с бытовыми жанрами - песней, танцем) стала, несомненно, ведущим музыкальным жанром в России.

Постановка первой оперы состоялась при дворе Анны Иоанновны (1730-1740). Дело, начатое Петром I, получило свое продолжение. Роль музыкального искусства в придворной жизни неуклонно росла и в то же время заметно изменялась по существу. В соответствии с возрастающей пышностью русского императорского двора усиливался торжественно-придворный характер музыки.

В годы царствования Анны Иоанновны сложился придворный оркестр нового типа во главе с капельмейстером Иоганном Гюбнером. Среди зарубежных музыкантов этого оркестра были и русские. Из русских и украинских музыкантов состояла капелла царевны Елизаветы. В качестве бандуристов при дворе служили украинцы, из которых выдвинулся талантливый виртуоз Тимофей Белоградский. В 1740 году по указу Анны была организована небольшая музыкаль-

ная школа при капельмейстере Гюбнере. Из молодых певчих - украинцев эта школа готовила оркестровых музыкантов.

В 1738 году в г. Глухове, на Украине, учредили певческую школу, это свидетельствовало о растущих музыкальных запросах, распространении, укреплении профессиональной музыкальной культуры. Кадры профессионалов пополнялись также благодаря гастролям иностранных театральных трупп, к тому же многие музыканты - иностранцы (певцы, скрипачи, виолончелисты, фэготисты) оставались в России надолго, а некоторые навсегда.

Первый музыкально-театральный жанр, который стал известен в России - итальянские интермедии. Появились они в Петербурге в момент своего расцвета и наибольшей популярности в те годы, когда была создана лучшая из них, - “Служанка-госпожа” Перголези, ставшая первой классической оперой буфф (1733).

В 1731 году в Москве гастролеровали две итальянские труппы (во главе второй из них стоял выдающийся немецкий композитор Рейнгардт Кейзер), репертуар которых состоял главным образом из интермедий. Подобные интермедии ставились и в Петербурге в 1733-1734 гг., - вероятно, с участием новых певцов, привезенных из Италии специально посланным туда Гюбнером.

Наряду с театральными постановками при императорском дворе устраивались силами тех же артистов - и небольшие концерты. В 1735 году в Санкт-Петербург был приглашен итальянский оперный композитор Франческо Арайя (1700-1767). 29 января 1736 года состоялась постановка его оперы “Сила любви и ненависти”. Опера ис-

полнялась певцами на итальянском языке, но либретто было напечатано на русском в переводе известного поэта Василия Кирилловича Тредиаковского. Между актами оперы шли декоративные балеты. Общий стиль спектакля был пышным, условным, опера изобиловала эффектными зрелищами и сценическими положениями (битвы, поединки, сцена в темнице), как всякая опера seria в придворной обстановке того времени. В основе музыкальной композиции оперы лежал замкнутый вокальный номер - чаще всего ария, резко отделенная от речитатива. Хоры имели декоративный смысл, а вокальный стиль, как и постановочный, был достаточно условным. Словом, придворный Санкт-Петербург ознакомился с широко распространенным в Европе первой половины XVIII века стилем неаполитанской оперы.

В последующие два года были поставлены еще две оперы Арайи - “Придворный Нин или познанная семирамида” (1737) и “Артакеркс” (1738) - обе на текст знаменитого либреттиста XVIII века Метастазіо. Постановки приурочивались к придворным празднествам.

На оперу в Санкт-Петербурге звать смотрела прежде всего как на придворное искусство. Ее постановка была призвана усиливать блеск двора, возвеличивать дворцовый быт по примеру французской придворной оперы. Подобный взгляд на оперу увязывался теперь со всем придворным укладом российской дворянской империи, которая упорно тянулась за европейской, особенно французской придворной “модой”. В 1738 году академик Якоб Штелин в статье “Историческое описание одного театрального действия, которое называется опера”,

разъясняя публике историческую сущность оперы (в связи с первыми оперными постановками в России), писал: “Опера называется действие пением отправляемое. Она кроме богов и храбрых героев никому на театре быть не позволяет. Все в ней есть знатно, великолепно и удивительно. В ее содержании ничто находиться не может, как токмо высокие и несравненные действия, божественные в человеке свойства, благополучное состояние мира, и златые века собственно в ней показываются. Для представления первых времен мира и непорочного блаженства человеческого рода выводятся в ней иногда счастливые пастухи и в удовольствии находящиеся пастушки... Чрез свои хитрые машины представляет она нам на небе великолепие и красоту вселенные; на земле силу и крепость человеческую....”.

Характерно, что вскоре после появления в печати статьи Штелина французские просветители объявили решительную борьбу против “оперы богов”, против ее условного стиля, во имя правдивого, естественного, “близкого природе” искусства. Тяга к более реалистичному искусству быстро возникла и в России. Однако в течение первых десятилетий существования итальянской оперы в русских столицах она оставалась придворным жанром.

Показательно в этом смысле торжественное празднование коронации Елизаветы в 1742 году. Поставленные одновременно пролог, опера и балет должны были непосредственно прославлять царскую власть, силу и величие российской империи, мудрость и могущество императрицы. Пролог (текст Штелина, музыка Далольо) носил название: “Россия по печали паки обрадованная” (коронованием Елизаве-

ты); затем исполнялась опера известного саксонского композитора итальянской школы Гассе “Титово милосердие”. Для этого спектакля - первого оперного спектакля в Москве - был специально построен театр на берегу Яузы.

В первой половине XVIII века оперные постановки в России оставались сравнительно редкими и особо торжественными событиями. Ставились почти исключительно итальянские оперы Сериа, главным образом самого Арайи, иногда Гассе, несколько позже Раупаха. С этого времени начинается влияние итальянского оперного стиля на русскую музыку. Следы этого воздействия заметны в мелодике первых опер и романсов русских композиторов. Итальянский вокальный стиль, кантилена и колоратура, а также общеевропейский гармонический стиль изложения выявлялся именно в итальянской опере.

Таковы были достижения мировой музыкальной культуры, с которыми раньше всего и ближе всего соприкасались русские музыканты. Но лишь органическое претворение всего этого, творческое преодоление влияний, подчинение новых выразительных средств формированию национального искусства могло вывести русскую музыку на правильный путь подлинного мастерства. Это произошло не сразу. В течение XVIII и начале XIX века шло проникновение “западных” влияний в процесс формирования русского национального искусства.

К 50-м годам XVIII проявилось стремление, правда еще скромное, подчинить европейские жанры новым, национальным задачам.

Несмотря на все ужасы крепостного гнета, реакционную политику русского царизма, в XVIII веке растет и крепнет русская культура, творческие силы русского народа неуклонно находят свое проявление в различных ее областях. Знаменателен факт, что в те же годы, когда выдвигается из народа первый великий русский ученый М.В. Ломоносов, когда открывается первый “Российский театр” (1756), - возрастает повышенный интерес к русской народной песне. В рукописных сборниках кантов появляются первые записи и обработки народных песен.

В это же время ставится первая опера на русский текст А.П. Сумарокова (по Овидию) - «Цефал и Прокрис» Арайи (1755). Исполнялась опера силами русских и украинских певцов - почти детей - Гаврилы Марцинкевича, Степана Евстафьева, Николая Ктитарева и талантливой певицы Елизаветы Белоградской. Хор состоял из придворных певчих. Это были первые русские оперные певцы. Но сама опера, написанная на русский текст и исполненная русскими певцами, еще не могла именоваться русской в полном смысле этого слова.

Сюжет оперы вкратце таков: во время бракосочетания Цефала и Прокрис влюбленная в Цефала богиня Аврора похищает его, но он отвергает ее любовь. Стремясь отомстить Цефалу, Аврора с помощью его соперников старается возбудить ревность Прокрис. Когда та прячется, наблюдая за Цефалом, он нечаянно ранит ее и, в отчаянии и от своей ошибки, умирает сам. Выбор сюжета - античный миф, композиция, вокальный стиль типичный для неаполитанской оперы сериа.

В основе оперы - сольное пение, арии; ансамбли и хотя имели второстепенное значение. Как композиционный прием применялся эффект сценических превращений, характерный для французской оперы. Например, идиллический пейзаж во владения Авроры внезапно обращался в мрачную пустыню. Оркестр был невелик и неразнообразен: струнные, волторны и литавры. В некоторых случаях он играл, впрочем, изобразительную драматическую роль (картина вихря и грозы во время похищения Цефала).

Арайя, быть может, неосознанно впитал какие-то влияния бытовой русской музыки, усвоил некоторые особенности ее интонационного склада. Что касается вокального стиля оперы, то это был тот итальянский стиль, который в XVIII веке стал уже общеевропейским: широкая мелодика с характерными колоратурами, типичные чувствительные задержания - вздохи, порою пассажи инструментального склада, даже не соответствующие подчас выразительному смыслу текста.

Однако при всей самостоятельности этой оперы значение ее как первого оперного произведения на русское либретто, исполненного русскими певцами, все же очень велико. Это наиболее важный результат творческой деятельности Арайи в России. Проведя здесь 24 года (с 1735 по 1759, не считая поездок в Италию за артистами), будучи первым и в течение долгого времени единственным представителем итальянского искусства, он привнес в Санкт-Петербург стиль придворной итальянской оперы сериа, сделал первый опыт создания русской оперы.

Инструментальные жанры

В годы пребывания Арайи при царском дворе здесь работали также и другие крупные музыканты. Скрипачи Джiovанни Мадонис, Доменико Далольо, Джiovанни Верокаи, Пьетро Мира, культивировали преимущественно камерные инструментальные жанры. Если Арайя писал в России оперы и канататы, то Д. Далольо создал здесь свои камерные трио, а Д.Мадонис - скрипичные сонаты. Современники вспоминали, что Мадонис использовал в своих сонатах русские и украинские народные мелодии, которые пользовались популярностью у публики. Сохранился сборник 12 скрипичных сонат Мадониса, «Симфонии ради скрипки и баса», изданный в Санкт-Петербурге в 1738 г. Это многочастные циклические произведения, в которых сочетались черты сонаты и сюиты. Стил ь изложения свидетельствует о хорошей технике скрипача и композитора. Но наибольший интерес представляет тематический материал этих сонат, в стиле которых ощущается заметное влияние народно-плясовых мелодических оборотов. По-видимому, иностранные композиторы не только влияли на русскую музыку в XVIII веке, но подолгу работая в России, сами воспринимали особенности самобытной русской песенной культуры, оплодотворяя этим свое творчество.

Песня

В эти же годы, когда создавались опера на русский текст, сонаты Мадониса, развивалась русская вокальная лирика. В отличие от

кантов XVII века, она уже была чисто светская. В рукописных сборниках кантов к середине столетия появляются наряду с духовными и панегирическими произведениями этого жанра, первые образцы любовно-лирических, реже застольных или шуточных кантов. Авторы их неизвестны, но можно предположить, сочинялись они грамотными любителями музыки из городских слоев. Расцвет русской вокальной лирике стал своеобразной предтечей русского романса. На первых порах это было еще угловатое, наивное, «неуклюжее» светское искусство. Но в нем уже проявилось яркое личное чувство, некоторая сентиментальность и неповторимая мелодичность. Воспеваются «безмерная любовь», «прекрасные розы», «неисцельные раны»... Со временем изменяется весь стиль кантов: их мелодика становится более субъективной, индивидуально выразительной, иногда чувствительной, диапазон ее расширяется, регистр повышается, оживляется движение, возрастает организующая роль ритма. Некоторые канты были выдержаны даже в движении полонезов или менуэтов. Канты такого рода как и близкие по стилю изложения европейские песни полубытового характера, исполнялись голосом соло (или двумя голосами, как дуэт) с сопровождением гуслей, позже клависина.

В XVIII веке канты получили широкое распространение, стали бытовым искусством русского города. Именно в это время среди лирических и старинных духовных кантов в сборниках появились первые записи русских народных песен в характерном стиле кантов: «Ах реченьки, реченьки, холодные водоньки», «Ивушка, ивушка зеленая моя», «За морем синичка», «Ах матушка, жениха, жениха» и многие

другие. И лишь после того, как русская песня в течение нескольких десятилетий собиралась и фиксировалась безымянными составителями и начался выпуск печатных сборников народных песен. Таким образом, в XVIII веке в истории русского народного творчества начался новый этап - этап собирания и обработки народных мелодий - обогативших музыкальную культуру и духовную жизнь российского общества.

Наряду с безымянными рукописными сборниками кантов - этим песенным репертуаром города, в середине XVIII века вышел печатный сборник вокальной лирики под названием «Между делом безделье, или собрание разных песен» (1759). Известен автор этого сборника Григорий Николаевич Теплов (1711-1779), это был просвещенный любитель музыки (играл на скрипке, пел, дирижировал), в молодости завершил свое образование за границей, впоследствии видный сановник, почетный член Академии наук. Если тексты песен рукописных сборников в большинстве принадлежали неизвестным авторам (как исключение встречаются тексты Ломоносова, Тредиаковского), то тексты песен Г.Н. Теплова заимствованы у известных современных ему поэтов - Сумарокова, Елагина и др. В отличие от песен рукописных сборников, песни Теплова охватывали лишь любовно-лирические, преимущественно сентиментальные песни, жалобы несчастной, неразделенной любви (или разлуки). Среди 17 песен тепловского сборника иных произведений нет. Сопоставление поэтического текста и музыки и анализ музыкального изложения этих песен позволяют сделать вывод о своеобразном происхождении их сти-

ля. Г.Н. Теплов охотно использовал такие западно-европейские музыкальные жанры как менуэт (старинный французский танец) и сицилиана (сицилийский народный танец или песня). А в тех случаях, когда он не обращается к этим жанрам - выдерживал характерное ритмическое движение какого-либо танца. При этом сама фактура его песен, их мелодический склад, - несомненно, инструментального типа: инструментальные пассажи в мелодии, как будто бы совсем не связанные с поэтической декламацией, высокая тесситура¹, резкие скачки.

Как и большинство кантов, песни Г.Н. Теплова выдержаны в трехголосном изложении; средний голос часто вторит верхнему, но басы носят чисто инструментальный характер (иногда тремоло в басу, часто барабанные басы). По-видимому, здесь, как в большинстве берлинских или венских (даже гайдновских) песен XVIII века, предполагалось непременно участие клавесина, который исполнял все три голоса песни. При этом верхний голос, исполнявшийся вокально, шел в унисон с клавесином.

В отличие от традиционных кантов песни Теплова шире по своим масштабам (хотя тоже куплетны) и имели гораздо более непосредственную связь с салонно-бытовыми формами западно-европейской музыки, особенно с характерной мелодико-ритмической структурой этих форм. Примером может служить одна из песен

¹ Тесситура - (итал., букв. - ткань, ткать) - преобладающий высотный уровень исполнительской партии (вокальной или одnogолосной инструментальной). Различают высокую, среднюю и низкую тесситуру, соответствующие возможностям высоких, средних, низких певческих голосов и разновидностей музыкальных инструментов.

сборника «Где мне укрыться, злобная судьбина, где мне удобней вздохнуть», выдержанная в движении менуэта.

Сентиментальная патетика ее текста («Страсть смертельная,,,»), «Тайна сокровенна,,,») в сочетании с простенькой спокойно-галантной музыкой менуэта производит своеобразное впечатление некоторого простодушия и наивности. Таков вообще характерный стиль ранней русской вокальной лирики.

Песни Г.Н. Теплова быстро обрели популярность, перепечатывались в различных сборниках, по видимому, удовлетворяя пробудившиеся стремления русского общества к новым лирически-музыкальным жанрам, к песне-романсу с ее новой поэзией личного чувства, пришедшей на смену отвлеченно-морализующим тенденциям духовной лирики.

Глава VI

Развитие русской музыкальной культуры в XVIII веке

Во второй половине XVIII столетия взаимосвязь и взаимовлияние русской музыкальной культуры с мировой крепнет и ширится. Но, что самое важное, - в освоении новых музыкальных жанров, новых форм музыкального быта проявляется творческая самостоятельность, неуклонно растет стремление выявить черты своей национальности. С одной стороны, русские столицы именно в это время впервые знакомятся с мировым оперным искусством, благодаря многочисленным постановкам итальянских опер Сериа и Буфф, французских комических опер, немецких зингшпилей. Все большее число иностранных музыкантов работает в России - Б. Галуппи, Т. Траэтта, Д. Чимароза, Дж. Сарти, Дж. Паизиелло. С другой стороны, в эти же годы начинается развитие русской оперы. Композиторы - иностранцы, работающие главным образом при петербургском дворе, создают в России свои дивертисменты (франц. - развлечение, музыкальное произведение развлекательного характера), застольную музыку, камерные сонаты, но вместе с тем уверенно заявляет о себе клавирная и скрипичная музыка русских мастеров. Все более прекрасные таланты выдвигаются теперь самой страной. Во второй половине XVIII века ширится круг талантливых композиторов, таких как М.С. Березовский, Д.С. Бортнянский, И.Е. Хандошкин, Е.И. Фомин, М.А. Матин-

ский, О.А. Козловский, Д.Н. Кашин. В большинстве своем они вышли из народа, нередко из крепостных. Так формируется русское национальное искусство, грядущий его расцвет. Овладевая новыми жанрами, оригинальными стилевыми приемами, русские композиторы обращаются к народно-национальным художественным истокам и оплодотворяют этим свое молодое искусство.

Формирование национального искусства неразрывно связано с растущим общественным значением музыки, зарождением новых форм музыкального быта, овладением мировой музыкальной культуры, с музыкальным обучением и образованием.

Начало последовательного утверждения ведущего музыкального жанра XVIII века - русской оперы относится к концу 70-х годов. Это чрезвычайно важный рубеж на пути русской музыкальной культуры, когда упрочились общественное значение жанра опера, начали складываться новые формы музыкального быта - концертная жизнь, домашние концерты.

Если в первой половине XVIII века совершались лишь единичные попытки овладения новыми музыкальными жанрами, развитие оперы ограничивалось рамками придворного искусства, то во второй половине столетия эти музыкальные жанры уже крепко прививаются на русской почве. Однако и в это время влияние двора, придворной идеологии на музыкальное искусство остается еще очень значительным. При дворе сосредоточены основные творческие силы, для придворного театра выписываются крупные композиторы и исполнители

из-за границы, царскому двору подражают знатные русские вельможи, многочисленные богатые дворяне - в рамках своих поместий.

Наряду с придворными оперными постановками с середины XVIII века начинает развиваться пока еще столичная оперная жизнь. Растет культура дворянской интеллигенции. Возникают частные театральные предприятия - в 50-х годах театр Локателли в Москве, затем театр Маддокса, с 70-х годов - частные театры в Петербурге.

Российский театр, основанный в 1756 году, становится театром публичным. Таким образом, оперные спектакли, которые ставились в этих театрах наряду с драматическими, приобретают известное общественное значение, собирают довольно большую аудиторию. В связи с этим изменяется и расширяется оперный репертуар, появляются новые переводы иностранных опер на русский язык. Наряду с гастрольными иностранными театральными труппами, в Москве и Санкт-Петербурге множится число русских актеров и певцов.

С 50-х годов в Россию проникает опера буфф, нарушающая монополию придворной оперы Сериа. Ставятся оперы Галуппи, несколько позже - оперы Панзиелло, Чимароза и других итальянских композиторов. Искусство оперы буфф занимательное, простое и динамичное, с жизненными характерами, положениями, получает особую популярность в Санкт-Петербурге и Москве. Оперы буфф переводятся на русский язык, исполняются русскими певцами.

С 60-х годов приобретает популярность французская комическая опера. Произведения Филидора, Дуни, Монсиньи, позже Гретри

ставятся французскими труппами, исполняются в русских театрах, в гостиных частных домах.

Таким образом, передовое искусство Франции, проникнутое демократизмом, острой социальной тенденцией, бичующее сословные предрассудки и реалистически характеризующие быт третьего сословия, становится известным в России. Несомненно, французская комическая опера сыграла большую общественную роль в формировании русского оперного искусства. Первые русские оперы по своей демократической тематике, жанровым основам (бытовая опера с диалогом), особенно близки именно ей. Что касается самого музыкального языка русских опер, их вокального стиля, он сложился все же главным образом в процессе переработки более длительных и прочных итальянских стилевых влияний.

Иностранные музыканты в России

Непосредственная связь русской с итальянской культурой осуществлялась благодаря постоянной работе итальянских оперных композиторов в Петербурге (после Арайи - Галуппи в 60-е годы, Траэтта в 1768-1775, Пазиелло - 1776-1783, Сарти - 1784-1802, Чимароза - 1789-1791) и благодаря поездкам в Италию русских композиторов, завершавших там свое музыкальное образование (Березовский, Бортнянский, Фомин). По оценкам современников Бальдассаре Галуппи принял гораздо более широкое участие в русской музыкальной жизни, нежели Арайя. Он поставил в Петербурге ряд своих опер («Покинутая

Дидона», «Ифигения в Тавриде»), выступал при дворе в качестве клавесиниста с исполнением собственных клавирных сонат. Галуппи явился одним из первых представителей нового клавирного стиля в России, оказал влияние на развитие русской церковной музыки, руководил придворной певческой капеллой и был учителем Бортнянского. С этого времени столичная церковная музыка впитала в себя некоторые черты итальянского мелодического склада и начала приближаться к оперному стилю. Это не было случайным явлением; популярнейший и чисто светский музыкальный жанр - опера - обладала таким влиянием, что начала подчинять себе даже церковную музыку, утрачивающую при этом характерные черты духовного искусства.

Деятельность Джованни Паизиелло в России не ограничилась областью оперы, хотя его оперное творчество имело влияние на формирование русской музыкальной культуры. Крупнейший и самый яркий представитель оперы буфф в свое время, он сыграл большую роль в распространении этого жанра в России. Именно для Петербурга им была написана одна из лучших его опер в этом жанре - «Севильский цирюльник» (1782) на сюжет Бомарше, которая не сходит со сцен оперных театров и по сей день. Острая комедийность, мастерство ансамбля, мелодическое богатство, большая завершенность и пластичность форм сделали его оперы прекрасными образцами итальянского искусства буфф накануне появления Россини. Именно на примерах его оперного творчества русские композиторы и русские певцы могли наилучшим образом изучать и большое сценическое мастерство оперы буфф и ее классический вокальный стиль. Кроме опер, Паизиелло

создал в Петербурге и некоторые инструментальные произведения: клавирные концерты, пьесы для скрипки и клавира, яркие образцы развлекательной музыки.

Особенно плодотворной оказалась деятельность в России Джузеппе Сарти. Выписанный к петербургскому двору как известный оперный композитор, Сарти не ограничился сочинениями и постановкой опер буфф, Сериа, оперы на французские тексты. Наряду с этим Сарти создавал грандиозные и торжественные хоровые произведения для придворных празднеств, делал изыскания по музыкальной акустике, за что был избран членом Академии наук, числился директором Екатеринославской музыкальной академии (которая проектировалась Потемкиным). Участие Сарти в создании музыкальной пьесы «Начальное управление Олега», а также его творческая деятельность в России вообще сопровождалась только воздействием итальянцев на русское искусство, но и о значительном обратном влиянии на них русской музыкальной культуры.

В те годы, когда Сарти работал в России, почти всякому композитору приходилось обслуживать придворные празднества, которые во времена правления Екатерины II (1762-1796) приобрели чрезвычайную пышность и грандиозность и требовали особенно большого количества участников - музыкантов, артистов, поэтов, художников, пиротехников. Именно в это время воздвигаются великолепные дворцовые постройки в Санкт-Петербурге, в имениях русских вельмож. На службе у двора монарха и знати работает целая армия иностранных художников, скульпторов, архитекторов - русских крепост-

ных умельцев, а роскошь костюмов и обстановки становится ослепительной. В екатерининские времена Великодержавные устремления достигли небывалой силы. Всевозможные дорогостоящие придворные празднества приобрели своего рода агитационное значение - как возвеличение и прославление императорской власти и вместе с тем самой Российской империи.

Тогда же достиг апогея помпезный, торжественный стиль придворной музыки. В поэзии процветала ода - жанр приподнято-торжественный.

Блестящие духовные кантаты и оратории, предназначенные для больших празднеств, соответствовали общей пышности придворных фестивалей, когда оперные и балетные спектакли, концерты, маскарады и фейерверки беспрестанно сменяли друг друга. Сарти удалось создать произведения небывалой ранее силы звучности: в одной из его кантат участвовали, кроме двух хоров, два оркестра, роговая музыка, пушечные выстрелы и даже фейерверк. Эта оглушительная музыка, исполнялась на открытом воздухе.

Если Галуппи руководил придворной певческой капеллой и, следовательно, непосредственно соприкасался с русскими певцами. Сарти совместно с русскими работал над «Начальным управлением Олега», был членом Академии наук, то и на Винченца Мартина (работал в России в конце XVII - начале XIX века) русская обстановка, русская культура тоже воздействовали в очень большой мере.

Испанец по происхождению, примыкавший к итальянской оперной школе, Мартин поставил в России целый ряд своих опер,

главным образом итальянских опер буйфф. Вместе с тем в его обязанности входила аранжировка переводных опер и обработка их для исполнения русскими певцами. Не ограничиваясь, однако, этим, он создал несколько русских опер на русские либретто - Екатерины II «Горе-богатырь Косометович», «Федул с детьми» и В.Майкова «Деревенский праздник». И хотя его авторский стиль в общем оставался в основном прежним, все же Мартин также испытал на себе весьма сильное воздействие русской песенной мелодики, которое осуществляется в отдельных эпизодах этих опер.

Как и все иностранные композиторы, работавшие в России, Мартин был зависим от царского двора. Несколько условный стиль его русских опер в большей степени объяснялся именно тем, что он принужден был писать по заказу, на любительские, часто нелепые либретто самой императрицы, приспосабливаться к обстановке придворного театра. Но даже и в этих условиях композитор-иностранец органически впитывал в себя влияние набирающей силу русской музыкальной культуры.

В свою очередь русские композиторы второй половины XVIII века многому научились у зарубежных музыкантов. Длительное культивирование итальянской оперы в России приобщило их к классической вокальной культуре. Первоначально, как уже отмечалось выше, они восприняли ее не органически, но постепенно преодолели ее влияние и их вокальный стиль приобрел самостоятельность, впитав в себя, однако, и переработав на национальной основе лучшие качества итальянского мелоса.

Развитию русской музыкальной культуры способствовали труды работавших в России иностранных ученых. Знаменитый математик Л. Эйлер, член русской академии наук, опубликовал в 1739 году исследование по музыкальной акустике. Академик Штелин выступил в 1738 году с интересной статьей об опере, посвятил цикл своих работ истории музыки, театра и, в частности, балета в России. В 1770 году в Риге появились его «Известия о музыке в России». Написаны они были частично по его собственным воспоминаниям об оперной жизни русских столиц, в устройстве придворных празднеств. Штелин детально изучил музыкальный быт своего времени. Его работа положила начало русской историографии.

Помимо специальных исследований во второй половине XVIII века в русской прессе начали появляться эстетические суждения о музыке. Так, в 1756 году журнал «Ежемесячные сочинения, к пользе и увеселению служащие», напечатано «Письмо о производимом действии музыкой в сердце человеческом». Это было пространное рассуждение о моральной силе и об эмоциональном воздействии музыки на человека. Здесь заметна связь с эстетикой французских просветителей, передовыми эстетическими учениями XVIII века.

Русские артисты и музыкальный быт

В процессе становления и развития музыкальной культуры все яснее определялись черты ее национальной самостоятельности. Если в начале XVIII столетия светская профессиональная музыкальная

культура лишь зародилась, то к концу века поднялась на высокую ступень. В России выросли значительные, хотя и немногочисленные кадры исполнителей, главным образом оперных певцов и инструменталистов. На столичных сценах с особым успехом выступала в конце XVIII века талантливая русская актриса и певица Е.С. Сандунова (по сцене Уранова), выдвинулись многие даровитые актеры - певцы. В домашнем театре Шереметьева блистала прекрасная актриса и певица П.И. Ковалева - по сцене Параша Жемчугова (из крепостных). Среди русских инструменталистов славился замечательный скрипач Хандошкин (тоже из крепостных). Даже среди любителей музыки из высших кругов общества некоторые приобрели значительное исполнительское мастерство. Одаренные музыканты получали образование и в музыкальных классах петербургской Академии художеств, основанной в 1758 году.

В связи с ростом домашнего музицирования возрастает потребность в музыкальном образовании в столичном обществе. К концу XVIII века в Санкт - Петербурге, в Москве работало уже много частных учителей музыки. Новая музыкальная культура получила распространение за пределами столиц. Создаются оперные театры в крупных поместьях (например, у Шереметьева), устраиваются оперные спектакли в частных домах (у Нарышкина). Богатые помещики формируют хоры, оркестры, оперные труппы и музыкальные капеллы из крепостных крестьян, которых предварительно отдают в обучение иностранным капельмейстерам. В конце XVIII века в России насчитывалось около 100 оркестров и 170 театров.

Постепенно в помещичий быт вошла застольная музыка по западному образцу, аранжировка танцев, обработка песен. Наряду с этим в репертуар помещичьих оркестров со временем проникли и более серьезные инструментальные сочинения - симфонии, оперные увертюры.

Формировались новые кадры музыкантов, вышедших из народа. Они то, по существу будучи представителями новой русской интеллигенции, с особой тягостью испытывали на себе бремя крепостничества. Нередко даровитые из них, получившие специальное образование, побывавшие за границей, принуждены были жить на положении слуг или лакеев у своих хозяев, сознавая всю унижительность своего положения. Их нередко оскорбляли, подвергали физическим наказаниям, вплоть до порки на конюшне...

Началась отвратительная торговля крепостными музыкантами. В газетах того времени можно было встретить, например, объявления такого рода: «Продается дворový человек, играющий на скрипке и способный для письменных дел, да молодые английские свиньи и датский жеребец». Однако, несмотря на исключительно неблагоприятные социальные условия, из среды крепостных крестьян выдвинулся целый ряд талантливых русских музыкантов XVIII века - исполнителей и композиторов.

Показательным явлением для этого своеобразного крепостнического музыкально-бытового уклада была роговая музыка, получившая распространение со второй половины XVIII века.

Роговой оркестр (первоначально охотничий оркестр Нарышкина, созданный чешским музыкантом И. Марешом в 50-х годах) представлял собой специфический тип ансамбля. Каждый из его участников как бы исполнял функцию клавиша большого органа, - он мог извлекать из своего рога только один звук определенной высоты. Рога были подобраны искусно и давали хроматический звукоряд. Несмотря на то, что правильные вступления отдельных исполнителей в быстром движении требовали напряженного внимания, этот оркестр, благодаря палочной дисциплине, играл подчас сложные и подвижные вещи, включая репертуар серьезной музыки. Звучание его было настолько сильным, что оркестр выступал преимущественно на открытом воздухе.

По примеру Нарышкина другие вельможи завели у себя ансамбли подобного рода и вплоть до 30-х годов XIX века роговая музыка звучала на придворных празднествах, балах, на открытом воздухе летом. Наряду с аранжировками несложных произведений бытовой развлекательной музыки в репертуар роговых оркестров входили симфонии Моцарта, Гайдна, увертюры Керубини, Россини. Их исполнение достигалось лишь невероятным трудом и требовало колоссальной затраты сил от каждого музыканта, который в то же время не получал ни малейшего удовлетворения от своей партии: ведь роговой оркестр был основан именно на принципе полного уничтожения индивидуальности!

Зарождение концертной жизни

Во второй половине XVIII века в столичных салонах зарождается концертная жизнь. Первоначально отдельные концерты носят еще эпизодический характер в виде выступлений иностранных гастролеров в частных домах или даже в трактирах с продажей билетов. Но затем уже устраиваются абонементные концерты, в которых выступают иностранные и русские артисты (скрипач Лолли, аббат Фоглер, Геслер, Хандошкин, Д.Кашин). В репертуар концертов входит оратории, оперные отрывки, клавирные, скрипичные, виолончельные концерты, даже симфонии Гайдна и Моцарта. Талантливый композитор и пианист Иоганн Гесслер устраивал в Москве концерты, исполняя главным образом собственные произведения. С огромным успехом исполнял свои композиции Хандошкин. В его выступлениях звучали сонаты, вариации на русские песни, полонезы. Кашин регулярно устраивал авторские концерты, в которых исполнялись его песни, оркестровые произведения. Сам он играл свой фортепианный концерт.

Музыкальные общества и музыкальные издания

В 1772 году в Петербурге любители музыки, музыканты- профессионалы, артисты организовали Музыкальный клуб. В Москве также создается в 90-х годах подобное же музыкальное общество «Музыкальная академия». Подобного рода клубы ограничивались устройством концертов, организацией любительских оркестров и

трупп, но все же они свидетельствовали растущей тяге к новым формам общественно-музыкального быта.

Музыкальная жизнь к исходу XVIII века становится более интенсивной, возникают новые музыкальные интересы, растет потребность в музыкальной литературе и музыкальных знаниях. Появляются отдельные нотные издания, печатаются переводы различных музыкальных школ. На прилавках магазинов появились карманные книжки для любителей музыки, содержащие краткие сведения о композиторах, разъяснения музыкальных терминов, нотные приложения.

В Москве пропагандой музыкальной культуры занялся нотный журнал «Музыкальные увеселения» (1774-1775), в 90-х годах в Петербурге - журнал итальянского театра (1795-1796). Их дополняли гитарный журнал, журналы клавирной и фортепианной музыки, в которых печатались популярные оперные арии, аранжировки оперных отрывков, танцевальные пьесы, обработки русских песен - репертуар домашнего музицирования.

В эти же годы появляются методические руководства, которые имеют более специальное назначение: «Клавикордная школа» Лелейна, «Верное наставление в сочинении генерал-баса» Келнера, «Основательное скрипичное училище» Леопольда Моцарта.

Непреходящее значение имело, несомненно, музыкальное творчество этих лет, работа русских композиторов над оперой, песней, инструментальными жанрами. Лишь теперь - во второй половине XVIII века - новая, светская музыкальная культура переживает свой

первый творческий расцвет. Возникает русская опера, развивается художественная песня, зарождается инструментальная музыка.

ГЛАВА VII

Русское национальное музыкальное искусство в XVIII веке

Русская музыка и ее творцы

В конце 70-х годов XVIII века появляются первые исторически значительные русские оперы, начинается становление нового творческого направления - русской оперной школы. Последняя треть XVIII века совпала с творческой эпохой в русской песне и инструментальных жанрах.

Национальное музыкальное искусство приобретает все более широкое общественное распространение. Русская опера возникает не как придворный жанр, а как городское искусство, искусство русских столиц.

Неповторимая русская песня - романс, развиваясь, постепенно проникает в различные городские и помещные слои. К концу XVIII века можно смело говорить о новой помещной музыкальной культуре: оперных спектаклях в дворянских поместьях о песне и инструментальной музыке в русском помещном быту. Словом, новые жанры чисто светского искусства, первоначально культивировавшиеся при дворе или в домах столичной знати, получили иной общественный смысл. Вместе с тем они приобретают национальное значение, ибо само расширение их социальной основы предопределило растущую

связь с народно-национальными творческими истоками. В развитии русского искусства в это время такая связь играла решающую роль.

Русская народно-песенная мелодика оплодотворила русскую оперу при самом ее зарождении. На основе русской песенной мелодики развивались ранее инструментальные жанры. Для творчества выдающихся русских композиторов Е.И. Фомина, М.А. Матинского, И.Е. Хандошкина - русская песня значила очень много, она поистине питала их. Значение русской песни осознается музыкальными деятелями, которые приступают к его собиранию и основательному изучению. Именно с опорой на народно-песенную мелодику успешно развивались реалистические устремления русского оперного искусства.

Рост национального и общественного значения музыки проявлялся и в других областях художественного творчества. Первые русские оперы появились как раз между «Бригадиром» (1766-1769 гг.) и «Недорослем» (1782 г.) - этими замечательными русскими комедиями Д.И. Фонвизина, и одновременно с патриотической поэмой М.М. Хераскова «Рассиада» (1779 г.). Поэт смело обличал порочную аристократию и крепостнические порядки.

С середины XVIII века идет развитие русской драмы с отчетливо выраженными национально-патриотическими тенденциями («Хорев», «Синав и Трувор», «Дмитрий самозванец» А.П. Сумарокова), и в годы формирования русской оперной школы возникают героико-патриотические трагедии Княжнина («Рослав», «Вадим»).

Русское национально-общественное самосознание ярко проявляется в издательской деятельности и в обличающих крепостничество

сатирических журналах. Н.И. Новикова «Трутень» (1769-1770 гг.), «Живописец» (1772-1773 гг.), в повестях Чулкова, в его «Русских сказках». На исходе XVIII века выдвигается фигура русского публициста, как А. Н. Радищев, сочинения которого подняли большие социальные проблемы русской действительности, призывали к борьбе против самодержавия и крепостничества. Этот подъем национального самосознания XVIII века был непосредственно обусловлен самим ходом общественного развития России. Расширение «Окна в Европу», которое прорубил Петр I, приобщение к общественной деятельности новых социальных слоев, прогрессивные воздействия революционной эпохи (Великая Французская революция (1789-1794 гг.), деятельность французских просветителей) - все способствовало росту и укреплению русского государства, в тот период его социального развития - выдвижения новых антифеодальных общественных групп и течений, в том числе, вышедшей из крепостных интеллигенции.

Наряду с русскими композиторами, в работе над русской оперой и в обработке русских песен, принимали участие иностранные музыканты. Итальянец Сарти, испанец Мартин, чех Прач, немец Гесслер, приобщились к русскому искусству именно в эту эпоху начинающегося его подъема, но ведущая роль в его формировании всецело принадлежит русским художникам. Судьба многих из них знаменательна. Вышедшие из народа, эти люди мужественно преодолевали сословные препятствия, упорно работали над собой, достигали вершин художественного мастерства, посвящая все свои силы родному искусству.

Некоторые из них погибли, как высоко одаренный Максим Созонович Березовский (1745-1777), задыхаясь в тяжелой атмосфере придворного искусства. Многие испытали ужасы крепостной зависимости.

Крепостным графа Ягужинского был, один из первых русских композиторов, талантливый Михаил Матинский (1750-1820). Он получил образование за границей, проявил себя как педагог, переводчик, автор оперных либретто («Тунисский паша», «Санкт-Петербургский гостиный двор»).

Замечательный скрипач- виртуоз, положивший начало русской скрипичной литературе, Иван Евстафьевич Хандошкин (1740-1804) - выходец из дворового крестьянина стал прославленным музыкантом, любимым участником концертов, гордостью русских любителей музыки. Выдающийся инструментальный и песенный композитор Даниил Никитович Кашин (176? - 1841) - ученик Сарти, будучи уже известным музыкантом, высоко интеллигентным человеком, тяжело страдал от сознания своего зависимого от помещика положения, пока, наконец, не был освобожден от крепостных пут. Такие музыканты, как Фомин и Бортнянский, не были крепостным они тоже вышли из народа и прожили нелегкую жизнь.

Евстигней Ипатович Фомин (1761 - 1800) был сыном солдата, начал свое музыкальное образование в музыкальных классах петербургской Академии художеств и закончил его в Италии (куда был послан Академией) под руководством знаменитого падре Мартини - композитора, ученого и педагога с мировым авторитетом. За выдаю-

щиеся музыкальные успехи солдатский сын был избран почетным членом Болонской филармонической академии лишь немного позже юного Моцарта. Вернувшись на родину, Фомин посвятил свои силы главным образом русскому оперному искусству. Ему, несомненно, принадлежит ведущая роль в первоначальном развитии русской оперы (оперы «Новгородский богатырь Боеславович» (1786), «Ямщики на подставе» (1787), «Вечеринки, или гадай, гадай, девица» (1788), мелодрама «Орфей и Эвридика» (1792), «Американцы» (1800), «Золотое яблоко» (1803), а также вторая редакция известнейшей оперы «Мельник, колдун, обманщик и сват»).

Дмитрий Степанович Бортнянский (1751-1825), получил образование в Италии. Когда-то простой мальчик-певчий из города Глухова, он стал одним из крупнейших русских композиторов, музыкантом европейского масштаба, настоящим мастером-профессионалом.

Будучи руководителем придворной певческой капеллы, Бортнянский внес большой вклад в развитие русской церковной музыки: занимался теоретическими вопросами гармонизации знаменных напевов, многоголосием русского мелодического склада, создал множество концертных композиций для церкви, развивая в них современный концертный стиль по образцу светского вокального искусства.

Его деятельность не замыкалась в рамках культовой музыки. Им создан ряд итальянских опер Сериа. Для Павловского дворца он написал две французские комические оперы, показав при этом полное владение изящным и легким французским стилем. И что примечательно, Бортнянский может быть назван одним из создателей русской

камерной музыки, начало которой он положил своими клавирами сонатами и камерными ансамблями.

Одновременно с Фоминым, Хандошкиным, Бортнянским выдвинулся целый ряд талантливых русских композиторов: Василий Алексеевич Пашкевич (около 1742-1800), Иосиф Антонович Козловский (1757-1831), Федор Михайлович Дубянский (1760-1796) и другие. Таким образом, в первые десятилетия формирования русского национального искусства - как искусства профессионального и светского - поднялись большие творческие силы, выросли кадры художников совершенно нового типа.

Русская опера

Творческие усилия отдельных композиторов второй половины XVIII века объединились общими задачами, общей близостью к народно-песенному искусству. Наиболее важное общественное значение раньше других музыкальных жанров приобрела опера.

Если развитие русской песни XVIII века в большей мере связывалось с домашним музицированием, инструментальная музыка первоначально носила главным образом торжественно-декоративный, домашний или камерный характер, то именно опера как новый музыкально-театральный жанр развивалась в тесной связи с новыми формами городского общественного быта.

Единичные попытки создания русской бытовой оперы появились в середине XVIII века. Но до конца 70-х годов этот жанр опреде-

ленного и последовательного развития не получил. Лишь изредка в русских столицах ставились пьесы типа небольших бытовых комедий, в которых, по-видимому, изредка звучала музыка, подобранная из популярных песен. Примерно такова была и «предыстория» французской комической оперы, истоки которой уходит в ярмарочный театр с музыкой (первоначально тоже мелодии популярных городских песен).

В конце 70-х годов, когда одновременно были поставлены две оперы - «Санкт-Петербургский гостиный двор» Матинского в 1779 г. в Петербурге и «Мельник, колдун, обманщик и сват» Аблесимова-Соколовского в 1779 г. в Москве, начался отчет истории русской оперы. В эти годы русская опера формируется как комедийно-бытовой жанр. Примером для нее в этом отношении служит французская комическая опера. Бытовая тематика, реалистические устремления, опора на городскую аудиторию, наконец, формальные жанровые признаки - наличие разговорных диалогов, - все это роднило русскую оперу с французской комической. Первые русские оперные произведения - еще не оперы в полном смысле, а комедии с музыкальными номерами. Но при всем сходстве с французской комической оперой русская опера XVIII века уже значительно отличается от нее - как в смысле национальном, так и в смысле социальном.

Это видно на примере двух ранних русских опер - «Мельник, колдун» и «Санкт-Петербургский гостиный двор», показавшие характерные особенности русского оперного театра XVIII века, по сути определивших его дальнейшее направление. Национальное своеобразие

этих оперных произведений обусловилось большей связью их стиля (и музыкального и литературного) с народно-бытовым материалом - мелодическим и просто речевым.

Само по себе обращение к простонародным речевым оборотам, к бытовым песенным мелодиям, вопреки всем традициям пышной «барочной» мифологической придворной оперы, диктовалось новым идейным направлением, новой тематикой ранних русских опер. В противовес условному, аллегорическому, торжественно-декоративному искусству петербургского двора, первые русские оперные произведения основывались на бытовых сюжетах (из крестьянского и купеческого быта) и характеризовались определенной реалистической тенденцией. Однако, если здесь можно говорить об относительной демократизации оперного театра, то он не имел в России XVIII века того боевого социального значения, которое приобрел французский оперный театр накануне Великой Французской революции. Тем не менее элементы социальной сатиры, социального обличения присутствуют и в русской комической опере.

Обе русские оперы 1779 года - «Мельник, колдун» и «Санкт-Петербургский гостиный двор» - имели историческое значение потому, что явились первыми образцами нового оперного жанра, нового направления, оказались яркими и влиятельными его образцами.

Текст комедии «Мельник, колдун, обманщик и сват» написан талантливым Аблесимовым, который стал благодаря этому как бы

Фаваром¹ русской оперы. Сам же Аблесимов, предопределяя музыкальный замысел «Мельника», указал в ремарках на популярные народные песни, мелодии, которые должны исполняться с его словами. Таким образом он хотел вложить в свое произведение новый художественный смысл, старался придать ему народно-бытовой, жанровый характер.

Сюжет «Мельника» прост и весьма близок сюжету «Деревенского колдуна» Руссо. В опере три небольших акта. Разговорные диалоги написаны прозой и заметно преобладают над вокальными номерами. Музыку последних первоначально подобрал (и аранжировал) - по указаниям в тексте Аблесимова - скрипач московского Российского театра Соколовский, но дошла до нас в популярной позднейшей редакции Фомина. Большинство сцен оперы носят комической, веселый, жанровый характер.

Создавая свою редакцию музыки к комедии «Мельник, колдун», Фомин талантливо обработал целый ряд народно-песенных мелодий, руководствуясь советами Аблесимова. В большинстве случаев арии и дуэты «Мельника» можно назвать песнями, они невелики, куплетного склада. Заканчивается опера, по образцу французской комической, общими куплетами с хором. Хор вообще занимает в ней скромное место: кроме заключительной сцены, встречается только однажды - в начале третьего акта (девичьи свадебные песни). Партия

¹ Шарль Симон Фавар (1710-1792) - автор многочисленных либретто французских комических опер, считающийся создателем этого жанра во французском театре.

оркестра также самостоятельного значения не имеет, все подчиненно вокальной мелодике - это прежде всего песенная опера.

Не исключено, что некоторые песенные мелодии «Мельника» крестьянского происхождения, но они восприняты авторами оперы, так сказать, в «городском изложении», в том варианте, как они распевались в городе и записывались в сборниках песен.

Обрабатывая популярные народно-бытовые мелодии или сочиняя музыку, Фомин придерживается одних и тех же приемов письма, одного стиля изложения. Этот стиль выработался у него на основе претворения приемов западноевропейского музыкального искусства, усвоенных им главным образом через итальянскую оперу. Фомин впитал в себя то, что сделалось мировым достоянием, чем определялся так называемый классический стиль XVIII века: четкость. Квадратность мелодико-ритмической структуры, неразрывно связанную с логикой гармонического плана, подчеркивающего ладовые функции мажора и минора. Поэтому русская песня в обработке Фомина иногда изменяет свой специфический характер. Это объясняется попытками гармонизировать ее и вообще оформить структурно на западный лад.

«Мельник, колдун» оказал заметное влияние на молодую русскую оперную школу. Горячо принятая широкой городской аудиторией, опера имела длительный успех (постановки в Москве, Петербурге, Харькове), представляя интерес для музыкантов-профессионалов. Фомин сумел в этой опере наметить правильный путь к созданию русского оперного языка на основе связи с народно-песенным творчеством и претворения западных влияний.

Творческая работа Фомина не ограничивалась одним музыкально-театральным жанром - русской бытовой оперой-комедией. Наряду с такими операми на бытовые сюжеты как «Ямщики на поста-ве», «Вечеринки, или гадай, гадай, девица», своеобразной комической оперой «Американцы» им написана сказочная опера «Новгородский богатырь Боеславович» и мелодрама «Орфей и Эвридика». «Мельник» не был первым оперным произведением Фомина; по-видимому, его редакция этой оперы относится к началу 90-х годов, когда он написал уже несколько других произведений для театра. Но и после «Мельни-ка» он проделал значительную творческую эволюцию. Его комиче-ская опера «Американцы», мелодрама «Орфей» свидетельствуют о расширении творческих интересов, развитии композиционного мас-терства, словом - о большом художественном потенциале автора, при известной «космополизации» его вкусов (обращение к западноевро-пейской тематике).

Если опера «Мельник, колдун» открывала собой биографию русских «крестьянских» опер, бытовых комедий из деревенской жиз-ни, то от «Санкт-Петербургского гостиного двора» берут начало го-родские жанровые оперы-комедии на сюжеты из купеческого и ме-щанского быта. Музыка «Санкт-Петербургского гостиного двора» дошла до нас как и музыка «Мельника», в позднейшей редакции; по-видимому, переделка, которая была осуществлена Пашкевичем для постановки 1792 года, коснулась главным образом общей композиции (перегруппировка номеров) и инструментовки оперы, получившей в этой редакции новое название «Как поживешь, так и прослывешь».

Сами по себе факты подобных переделок популярных оперных произведений свидетельствуют, по-видимому, о возраставших художественных запросах оперной аудитории и музыкантов - профессионалов. То, что удовлетворяло всех еще недавно, по прошествии каких-нибудь 10-12 лет нуждалось в новой редакции, отшлифовке и усовершенствовании.

По своему общему замыслу «Гостиный двор» - сатирическая и более жанровая, колоритно-бытовая опера, чем «Мельник, колдун». В этом смысле обличительные тенденции Матинского отчасти можно противопоставить добродушной шутливости Аблесимова. Опера «Гостиный двор» состоит из трех актов. Первый акт вводит нас в дом гостинодворного купца Сквалыгина.

Здесь разыгрывается ряд жанровых сцен. Сквалыгин собирается выдавать замуж дочь и дает своей жене советы о готовящемся девичнике. Сразу же обрисовывается мелочность и скаредность купца: «Режь потоне ломоточки, собирай с стола кусочки», - так учит он жену «хлебосольству».

Появляется жених - подъячий Крючкодей, величайший мошенник и взяточник. Он рассказывает о своих плутовских проделках, хвастая необыкновенной ловкостью и обещая Сквалыгину помощь в его собственных темных делах. Ария Крючкодея «Ах, что ныне за время, взятки брать не велят» пользовалась у слушателей очень большой популярностью: это один из самых ранних образцов социальной сатиры в русской оперном театре. Впрочем, музыка оперы легкая -

(с сопровождением скрипок и флейт), живая, буффонная - лишена особой обличительной силы или значимости.

Наконец, в дом Сквалыгина являются его должники и кредиторы. Хозяин не внимает мольбам разоренной им вдовы с детьми. Но и кредиторов он тоже слушать не желает.

Во втором акте оперы - сцены девичника воспроизводятся старинные обычаи и бытовые обряды. Особенно интересны народные свадебные хоры, обрядовые песни, составляющие музыкальную основу всего действия. Главным образом это девичьи хоры подружек невесты. Кроме хоров, в этом же акте есть и вокальный квартет (хозяйка угощает гостей).

Третий акт оперы разыгрывается в самом гостинном дворе, перед купеческими лавками. Открывает его сцена Сквалыгина с должниками, которых он немилосердно грабит. Ее сменяет жанровая сцена зазывания покупателей; характерные интонации купца переданы в его вокальной партии. В лавке появляются две дамы-покупательницы, которые перерывают груды товара, торгуются и ничего не берут - тоже типичный бытовой штрих, проявляющийся в наше время.

Опера заключается обязательным, но в данном случае драматически не подготовленным торжеством справедливости. На сцене собираются все пострадавшие, обличающие Сквалыгина и Крючкодея в мошенничестве, за которое им грозит наказание.

Своеобразие и значение этой оперы - в ее реалистических чертах, которые тесно связаны с социально-обличительными тенденциями и потому придают всему произведению не единичный, не частный,

а широкий общественный, гражданский смысл. И хотя музыкальное оформление не всегда стоит на уровне литературного замысла «Гостиного двора» как социальной комедии, все же он сохраняет большой интерес. Здесь проявились попытка создания реалистической вокальной декламации, введение в оперу обрядовых народных сцен, развитие вокального ансамбля, обогащение оркестровой партии (небольшая увертюра оперы написана для струнных, двух труб, двух валторн, двух кларнетов, двух флейт, а вокальные номера сопровождаются не только одними струнными, но и духовыми инструментами) - основные достоинства оперы. Свадебный обряд на оперной сцене с этих пор привлекал многих композиторов. В этом смысле интродукция «Руслана и Людмилы» Глинки выросла на почве давних исторических традиций русского театра.

В дальнейшем направление развития русской оперы XVIII века, определившееся в операх Фомина и Матинского, - бытовая комедия - вовсе не осталось единственным. Наметился также путь сказочной оперы как оперы фантастической и декоративной, в большей мере связанной со стилем русского придворного театра. Еще до оперных произведений Фомина и Матинского появились первые образцы опер-пасторалей, как бы концентрировавшие те черты пасторальной идиллии, которые часто присутствовали тогда и в сказочных операх и в бытовых операх на крестьянские сюжеты, придавая им слащаво «пейзанский» характер. Наконец, в связи с операми следует поставить и другие разновидности музыкально-драматических спектаклей, более серьезных по общему замыслу, чем собственно оперные, например,

мелодраму Фомина «Орфей и Эвридика», драматическое произведение «Начальное управление Олега».

Однако, бытовая опера-комедия, несомненно имела в XVIII веке ведущее значение среди других музыкально-театральных жанров. Реалистические тенденции, национальные черты, постепенно определяющиеся благодаря связи с народным творчеством, выдвинули ее на первое место. В сказочной опере, в том числе в «Начальном управлении Олега», при всех формальных отличиях от бытовой оперы-комедии, самые ценные художественные элементы были близки именно опере-комедии и сложились под ее воздействием. Иностранные композиторы, работавшие в России, прежде всего подчинились ее влиянию.

В 1780 году немец Раупах пишет оперу «Добрые солдаты» на либретто Хераскова, в 1786 - Стабингер оперу «Счастливая Тоня» на либретто Горчакова, в 1787 - француз Бюлан оперу «Сбитеньщик» на текст Княжнина, в 1781 - испанец Мартин в сотрудничестве с русским композитором Пашкевичем создают русскую шуточную оперу «Федул с детьми» (либретто Екатерина II), в 1793 - итальянец Керцелли пишет «Свадьбу Волдырева» на либретто Левшина, в 1799 - чех Блима «Старинные святки» на либретто Малиновского.

Далеко не во всех бытовых операх XVIII века социально-обличительные тенденции проявляются с достаточной яркостью, далеко не все они отличаются комедийной остротой «Санкт-Петербургского гостиного двора». Если в некоторых из них звучали обличительные тирады, направленные против крепостников, или мо-

нологи, проникнутые идеями Руссо, то в большинстве из них видна отвратительная апология крепостничества. Ведь сама Екатерина II принимала непосредственное участие в оперных делах и писала оперные либретто. Влияние двора, «вольного» дворянства на оперный театр оставалось в XVIII веке определяющим. Та же Екатерина прекрасно понимала социальное звучание французской оперы и не без основания опасалась ее общественного воздействия на русское общество. Секретарь и ближайший сотрудник императрицы в создании оперных либретто Храповицкий записал однажды в своем дневнике ее слова: «от того погибла Франция, что впала в излишества и пороки. Опера буфф всех перековеркала, смотрите за нравами». Это было написано во время Великой французской буржуазной революции, в 1790 году.

Уже в самых ранних русских операх заметна идеализация сельской жизни и противопоставление ее городской - как отдаленное отражение идей Руссо.

Нет сомнения, что такое оперное искусство социально тенденциозно. В последнем из приведенных примеров - это безусловно реакционная тенденция.

Отдельные проявления подобной тенденции ни в коем случае не могли определить характера и направлений русской бытовой оперы. В основу ее развития легли именно те здоровые, жизнеспособные художественные идеи, которые были характерны уже для наиболее ярких из ранних ее образцов.

На примерах самых различных бытовых опер XVIII века можно проследить, какое большое значение получили в оперном театре реалистические жанровые сцены, как именно в них проявлялись черты национальной самостоятельности русского оперного искусства. Маленькая одноактная опера Фомина «Ямщики на подставе» (1787) представляет собой целиком жанровую сценку (ямщики перед отправлением в путь) и состоит главным образом из хоров ямщиков. Музыка хоров созвучна русскому народно-песенному творчеству.

В русской обстановке XVIII века появились единичные образцы таких опер, как «Тунисский паша» Матинского, «Американцы» Фомина (1800) на либретто баснописца Крылова и Клушина.

Это увлечение романтикой далеких стран, чужих обычаев, даже своего рода «экзотикой» характерно и для западноевропейских опер того времени (некоторые оперы Гайдна, Глюка, «Похищение из Сералия» Моцарта, «Каирский караван» Гретри и многие другие). Так расширялся тематический кругозор русского оперного театра.

«Американцы» Фомина - последняя комедийная опера XVIII века (поставлена в начале 1800 года) - написана в том же жанре комической оперы с диалогами, в котором писались первые русские произведения на бытовые сюжеты. Но вместе с тем на ее примере видно, как, не отказываясь от своих характерных жанровых особенностей, изменялась и развивалась русская бытовая опера в первые десятилетия своего существования. Стремление углубить выразительность оперного языка привело в данном случае Фомина к более развитому вокальному стилю, чем в ранних операх, обогащению оркестровой

партии (самостоятельное значение гобоя и флейты) и хорового письма.

Однако, несмотря на новые для этого жанра тенденции, поэтизацию содержания, психологическую выразительность, - все же русская бытовая опера оставалась до XIX века оперой - комедией. Если что-либо в конце XVIII века и подготавливало иной жанр, музыкальную драму, то это были драматические представления с музыкой.

В комедийных рамках развивалась и другая разновидность русской оперы XVIII века - опера - сказочная, которая также содержала разговорные диалоги. В отличие от оперы бытовой, ранняя сказочная опера более непосредственно подчинялась традициям придворной сцены, испытывая на себе зависимость от дворцового быта. Показательно то, что главнейшие либретто в этом роде были написаны самой Екатериной II. Эклектика, неправдоподобие в развитии сюжета, очень большая искусственность стиля отличают эти произведения.

Неисчерпаемая и по-своему реалистическая фантастика народных сказок чужда им, а тяжелый и безвкусный вымысел, неуклюжая аллегория, надуманность - характерны для них. Как в придворном оперном искусстве того времени, здесь проявилась тяга к декоративности во что бы то ни стало - именно ей подчинялась фантастика, всяческие чудеса, нелепые балеты. Иногда в основе таких произведений лежала аллегория: так, в опере «Горе-богатыре Косометовиче», который собирался на многие подвиги, но ни одного не совершил, Екатерина II осмеивала шведского короля Густава III.

Музыка сказочных опер писалась русскими и иностранными композиторами. «Февей» написан Пашкевичем (1789), «Витязь Ахридеич» (1787) - Бароном Ванжурой, «Горе-богатырь Косометович» (1789) - испанским композитором Мартином.

Хотя такой формальный признак, как наличие разговорных диалогов, объединял сказочную и бытовую оперу, композиционные принципы их не совсем совпадали. В сказочной опере не было такой близости к народно-бытовой песне, ярких национальных черт, как в опере бытовой. По своему общему стилю, по характеру вокальных партий, замыслу отдельных номеров (например, колоратурных арий, а не песен-куплетов) она в большей степени следовала итальянским оперным образцам. Несмотря на эклектику и некоторое эпигонство стиля, эта опера выражала свои положительные тенденции близкие с оперой бытовой.

Записи и обработка народных песен

Русское народно-песенное творчество оплодотворяло в XVIII веке все новые музыкальные жанры. Под его непосредственным воздействием складывалась новая - светская и профессиональная - русская музыкальная культура. Вместе с тем в XVIII веке, во-первых, неуклонно расширился круг тематики народной песни в связи с изменением бытового уклада страны. Во-вторых, особое место заняла городская песня, которая приобщила к формам, приемам и стилю профессиональной музыки. В-третьих, началась запись и обработка

русской песни. И, если опера складывалась под влиянием песенной мелодики, то само изложение песен происходило под растущим воздействием оперного стиля и вообще стиля профессионального музыкального искусства.

До XVIII века, по-видимому, не имели такого распространения песни, «служилого люда», песни солдатские, матросские, которые сблизились с песнями крестьянскими, былинами, составляя значительный раздел народно-песенного творчества. Складываются, например, песни о русско-шведской войне (1787 - 1790 гг.) при Екатерине II. Появляются даже песни «о перемене солдатской прически» при Павле I. Создаются песни о выдающемся полководце А.В. Суворове. Большой популярностью пользовалась матросская песня: «Буря море раздымает, а ветер волны подымает». Зарождается рабочая песня в связи с устройством новых заводов при Петре I.

Все песни, так или иначе связанные с городской культурой, как, например, те же солдатские песни, уже не могли быть совершенно отгороженными от профессионального искусства. Если во множестве безымянных рукописей сборников песен XVIII века мы находили «морскую» песню «Буря море воздымает», то только потому, что несомненно, образцом популярного народного искусства. Вместе с тем эта песня уже испытала на себе влияние искусства профессионального: ее мелодия гармонизована, может быть даже слегка изменена при записи.

Наполненный бурными социальными потрясениями и конфликтами XVIII век выдвигает и многочисленные новые песни вос-

стания, песни, связанные с образом Емельяна Пугачева, мятежных казаков. Примечательно то, что народно-героическое искусство было проникнуто глубокой лирической теплотой и овеяно поэзией природы. Образы поэтической природы ярко отражены в этих песнях, хотя образ матушки-Волги явно преобладает над другими. Можно привести много примеров подобных песен: «Не шуми ты, мати зеленая дубравушка», «Что пониже было города Саратова», «Уже не травушка в чистом поле зашаталась». Но наряду с лирико-героическими песнями среди песен восстания немало было удачных плясовых.

Новый период истории народной песни открылся, когда песня стала записываться. До сих пор историки, музыковеды судили о ранних записях русских песен преимущественно по сборникам гуслиста Трутовского и Прача. Между тем одновременно с появлением этих сборников и даже до их составления производились многочисленные записи песен, которые все еще остаются неизвестными или мало известными, хотя и представляют не меньший интерес, чем записи Трутовского и Прача. В рукописных сборниках кантов и песен XVIII века, наряду с различными вариантами некоторых напевов, опубликованных Трутовским и Прачем, содержится множество других песен, записанных безымянными собирателями и любителями. Частично эти сборники относятся к более раннему времени, чем печатные сборники Трутовского и Прача, что придает им особый исторический интерес.

Записи народной песни появились в рукописных сборниках кантов, примерно, с середины XVIII века. В рукописные сборники попадали русская крестьянская песня в городской «интерпретации»

или в обычной для сборников обработке, городская или мещанская песня (посад), получившая самое широкое распространение в городе (в обработке обычного для рукописных сборников стиля). В сборниках встречается песня «искусственная», с явными следами влияния книжной и школьной поэзии, но все же достаточно распространенная в городе (в той же обработке). Четких граней между этими группами песен, а так же между ними и кантами более старинной традиции в рукописных сборниках провести нельзя. Здесь основное значение имеет то, что все эти группы песен, независимо от их происхождения, объединены единым стилем городского песенного репертуара, со всеми его исторически сложившимися, иногда старинными традициями.

В отличие от песен Теплова, исключительно любовно-лирических, народные песни в рукописных сборниках поражают широтой своей тематики. Здесь и глубоко лирическая песня, как «Ивушка, ивушка зеленая моя», и шуточные побасенки «За морем синичка», «Приказал боровик сам большой полковник», и повествовательная, эпическая песня «Что пониже было города Саратова», и замечательная сказка о хмеле «Ах никто, братцы, про хмелюшка не знает» и многие другие.

Каков же утвердился метод в записи и обработке народных песен в рукописных сборниках? Он весьма своеобразен. Ведь бытовая как искусство устной традиции здесь впервые фиксируется в нотной записи. До сих пор она непрерывно изменялась, как бы варьировалась в процессе устной передачи. Теперь же один из ее вариантов стал

письменным памятником в полном смысле этого слова. Разумеется, сам по себе момент записи песни мог внести в ее содержание заметные изменения, что было присуще искусству устной традиции.

Составители рукописных сборников, впервые записавшие и обработавшие мелодии русских песен, были, конечно, любителями музыки. Они обладали некоторой профессиональной грамотностью, но не были культурными профессионалами. Однако, они подали вдохновляющий пример; вслед за ними записи и обработки народной песни начали делать уже и музыканты-профессионалы.

Ранее чем появились печатные сборники русских песен, составленные музыкантами народно-песенные тексты, были впервые опубликованы в «Собрании разных песен» Н.Д. Чулкова (четыре части, 1770-1774). Актер, известный писатель и литературный деятель того времени - Чулков включил в свое «Собрание» самые различные песни, в том числе и песни народного происхождения. Первые печатные сборники русских песен с нотами испытали на себе некоторое влияние Чулкова в смысле подбора материала; многие песни попали к Трутовскому, а затем к Прачу.

В.Ф. Трутовский (1740-1810) по роду своей деятельности хорошо знал русскую песню. Он был певцом (не оперным и не церковным), а исполнителем именно народных песен, певцом-гуслистом и композитором. Выходец с Украины Трутовский жил и работал в Петербурге - сначала в качестве лакея, а затем как певец и гуслист при дворе. Возможно, что он черпал материал для своего издания песен отчасти из рукописных сборников (как делал и Чулков). Многие же

песни, вероятно, он помнил сам и записывал на слух. Его «Собрание русских простых песен с нотами» состояло из пяти частей; которое выходило с 1776 года вплоть до конца XVIII века. По содержанию, принципам составления «Собрание» все же близко Чулковскому сборнику, т.е. включало песни народного происхождения, «книжные», профессиональные.

Но сам Трутовский полагал иначе. В «предуведомлении» в первой части «Собрания» он писал, что собирал «русские простые песни». Здесь он изложил метод записей и обработок песен: «Я вознамерился в удовольствие многих любителей издать в печать сии собранные мною русские песни с тем, чтобы их петь в один голос так, как они обыкновенно поются; но кто же захочет петь или играть на инструментах, не откидывая бас, то составлено будет согласие (т.е. гармония). Я должен еще предупредить охотников, что сие мне стоило немалых трудов, ибо я во всякой почти песне находил в речах великую неисправность и принужден был в некоторых местах прибавлять и убавлять, подводя их порядочно под ноты». Таким образом, записывая и гармонизируя песни, Трутовский сознательно изменял их и считал это полезным.

В изданный Трутовским сборник вошли городские сентиментальные песни-романсы, которые получили широкое распространение, поэтому не могли резко отделяться от народных городских песен, например, «Хоть черна ряса кроет мой сильный жар в крови». Нашлось место в сборнике и для шуточных песен, быть может, даже

скоморошьяго происхождения: «Вдовушка по сеничкам похаживала» или «За воротами черничка гуляла».

Как первый собиратель песен и русский музыкант Трутовский оказал воздействие на Прача. С другой стороны, заключительные части «Собрания» Трутовского, вышедшие после сборника Прача, испытали на себе влияние «европейского» профессионализма песенных обработок Прача.

Обе части «Собрания народных русских песен с их голосами» Прача появились в 1790 году и неоднократно переиздавались. Из «Собрания» Прача Бетховен позаимствовал мелодии для своих «русских» квартетов (ор. 59). В своей работе Прач опирался на пример Трутовского и был, кроме того, связан с целым кругом русских любителей во главе с просвещенным покровителем искусств Н.А. Львовым, проявившим большой интерес к русской народной песне.

Сам Прач был опытным музыкантом и учителем музыки, сделал ряд приложений современных русских опер, написал школу для фортепиано, немного сочинял.

Многие песни из сборника Трутовского перешли в сборник Прача, но последний оказался более последовательным в подборе именно народных песен. По видимому, в кружке Львова, в который он входил, выработались уже определенные взгляды на собиранье песен и были сделаны попытки их первоначальной систематизации. В «Собрании» Прача песни делятся на протяжные, плясовые, свадебные, хороводные, святочные и малороссийские. Львов предпослал

первой части «Собрания» собственное предисловие - «О русском народном пении», в котором обосновал эту систематику и проводил аналогию между русской народной музыкой и древнегреческой музыкальной культурой (снова обращение к античности).

Что касается обработки мелодий у Прача, а также в рукописных сборниках, то сходство и различие обусловлены здесь тем, что Прач воспринял простейший музыкальный склад (гармония, мелодико-ритмическая структура) от современного ему западноевропейского искусства. Рукописные сборники основывались как на заимствованном из Европы музыкальном складе, так и на собственных, постепенно выработанных традициях.

Прач, конечно, не «изобрел», не «придумал» своего стиля в изложении песни. Он только особенно последовательно развил те приемы ее изложения, которые намечались в русском городском быту XVIII века. С этой точки зрения и гармония, и мелодико-ритмическое движение песен в его сборнике, как бы они не были близки западным образцам, представляют характерные особенности новой русской городской песенной культуры.

Многие песни из записанных Прачом пользовались долгой и широкой популярностью. Некоторые из них, например, «Во поле береза стояла», «За морем синичка», «А мы просо сеяли», с удовольствием поют и в наше время.

Если Прач не мог еще положить начала научно-этнографической записи песен, то вслед за Трутовским и рукописными сборниками утвердил, «узаконил», зафиксировал тот особый стиль

городской бытовой обработки песен, который складывался еще до него и оказался жизнеспособным надолго. Судя по тому, что в течение всего XIX века в бытовых сборниках песен фигурируют песни Прача почти в неизменном изложении, можно утверждать, что Прач своими обработками песен действительно укрепил новое стилевое образование, которое имело художественные корни во всем музыкальном быту.

Помимо записей, распространенных в быту народных песен, в XVIII веке началось собирание старинных песен-былин, исторических, скоморошных, зародился повышенный интерес к русской песенной старине. Известен случай, когда составитель рукописного сборника песен отбирал из всего песенного репертуара главным образом песни старинного происхождения (былины и исторические) и присоединял к ним лишь очень немногие современные бытовые, в большинстве шуточные. Известно, кто был этим составителем. Опубликованный в 1804 году «Сборник» носит имя Кирши Данилова, означенное на одном из листов рукописи. В 1818 году вышел «Сборник» под названием «Древние российские стихотворения». Составление же его относится, вероятно, ко второй половине XVIII века, а может быть, даже ко времени Петра I (одна песня упоминает «емператора Петра»). Предполагают также, что песни были собраны с Западной Сибири.

По своему содержанию и по самой записи песен сборник Кирши Данилова заметно отличен от множества рукописных сборников кантов и песен XVIII века и от сборников Трутовского и Прача.

Составитель, видимо, не следовал сложившейся тогда традиции обработки песенных мелодий и действовал весьма самостоятельно. В сборник входят самые различные былины: о Добрыне, о госте Терentyище, о Василии Буслаеве, о Чуриле Пленковиче, об Алеше Поповиче, исторические песни о царе Алексее Михайловиче, о Степане Разине, о князе Репнине, о Скопине-Шуйском, о Борисе Шереметьеве и несколько песен шуточных, вроде побасенки «Свиньи хрю, поросята хрю».

Мелодии записаны одногласно и не подтекстованы, как будто предназначены для инструментального исполнения. Тактовые черты частью проставлены, начертания нотации - европейское, очень отличное от старинной киевской нотации других рукописных сборников. По-видимому, составитель был далек от традиций церковной или духовной музыки.

Надо полагать, что вероятнее всего Кирша Данилов записал напевы былин не непосредственно с голосом, а прослушав или подобрав их на каком-либо инструменте. Об этом говорит группировка нот и высокая tessitura мелодии.

Помимо перечисленных песен, отдельные народные песни печатались и в других сборниках песен XVIII века. В то время уже было трудно отделить народный песенный репертуар от профессионального - народная песня звучала всюду. Однако, если записи и обработки русской песни XVIII века по своему стилю имели много общего, то сборник Кирши Данилова стоит в их ряду особняком. В итоге сборник Кирши и другие сборники песен XVIII века объективно подчиня-

лись одной исторической цели и открыли первый этап изучения народного творчества, стали чрезвычайно важной ступенью на пути становления русского национального искусства.

Песня - Романс

Выход в свет тепловского сборника способствовал появлению нового жанра русской вокальной лирики - «российской песни». Так называли тогда песню-романс, не всегда, впрочем, отличая ее от аранжировки народных мелодий. По своему назначению эта песня была прежде всего бытовой и развивалась на фоне домашнего музицирования, а поэтому в широкие городские слои проникла не сразу.

На первых порах бытовое искусство было удивительно несложным и мало индивидуализированным. Большинство песен возможно сочинялись любителями, а не профессиональными музыкантами. Некоторые песни представляли собой переделки арий из иностранных опер без указания имени автора. Если музыка легко усваивалась, нравилась, становилась популярной, к ней подставляли новый текст и создавали таким образом песню. В 1781 году, например, книгопродавец Мейер, выпустил в Петербурге «Собрание наилучших российских песен» в пяти частях. И все тридцать песен «Собрания» публиковались как анонимные. Среди них были менуэты, сицилианы, баркароллы, песни, выдержанные в движении полонеза и мазурки, французские арии. Таким образом, влияние популярных, наиболее «модных» на Западе жанров наложило отпечаток на музыкальный характер сборника Мейера. По стилю изложения, по общему замыслу -

это простейшие песенные куплеты, скромной неразвитой партией сопровождения.

В песенных сборниках XVIII века, рассчитанных на любителей, обычно обе партии вмещались на двух нотных строках.

В других «песенниках» того времени среди анонимных песен можно встретить перепечатки из сборника Теплова. Все более и более делается заметной тяга к песне чувствительной. Среди спокойных, элегических, легких по характеру произведений все чаще встречаются песни подчеркнута сентиментального оттенка. Заметнее проявлялась индивидуализация песни, с постепенным углублением ее в мир личных переживаний, что нашло аналогию в поэзии и художественной повести тех лет. В «Сборнике российских песен» (1792 г.) появляется уже характерная песня такого типа - «стонет сизый голубочек» на известные в то время слова поэта И.И. Дмитриева. Это сентиментальное и несколько наивное в своей чувствительности стихотворение привлекло тогда не одного музыканта. Если песни из упомянутого сборника 1792 г. была анонимной, то известно, что на те же слова сочиняли песни Тиц и Дубянский, талантливые песенные композиторы конца XVIII века. Отсюда, собственно, начинается новое время для русской вокальной лирики, которая приобретает более самостоятельное значение. Творческая индивидуальность композитора накладывает ясный отпечаток на песню - романс.

На примерах песен конца XVIII века отчетливо видно, как определилась основная тенденция развития этого жанра в его раннем периоде.

Ключевое значение приобретает в это время относительное углубление психологической выразительности песни и связанное с ней обогащение ее стиля, тонкость его - намечающиеся особенности песни-романса как камерного жанра. В зависимости от этого находится, с другой стороны, демократизация бытовой песни-романса, приближение ее к народно-песенным мелодиям, впитывание народно-бытовых попевок. Характерно, что более камерная по стилю песня, складывающаяся в это время и песня более популярная, бытовая, открыла сентиментальное направление, их сентиментализм, то более утонченный, то более мещанский, лег в основу - «жестокого» - романса XIX века.

Типичным образцом сентиментальной бытовой песни 90-х годов можно назвать песню Федора Михайловича Дубянского «Стонет сизый голубочек». Безвременно умерший композитор и скрипач ярко выразил в своих немногочисленных произведениях новое сентиментальное направление русской вокальной лирики. Его песни просты, куплетны, предназначены для широкого круга любителей. Изданные в «Карманной книжке для любителей музыки на 1795 год» эти песни стали именно бытовой, домашней музыкой. Вместе с тем углубили лирическое значение этого жанра, вложили в него новое, более индивидуальное содержание. Дубянский, несомненно, приблизился к мелодическому стилю народно-бытовой городской песни. Это придало его произведениям особый отпечаток в сравнении с несколько безличными песнями типа мейеровского сборника, выделило его творчество на этом ровном, довольно нейтральном стилевом фоне. Во мно-

гих русских песнях рукописных сборников можно найти мелодические обороты, родственные песенному стилю Дубянского. Но вместе с тем композитор внес в песню личное творческое начало, ее сентиментальный характер, что нашло непосредственное выражение в самих изломах ее мелодической линии.

К концу XVIII века выдвинулся ряд других русских песенных композиторов. Среди них - Иосиф Козловский, разносторонний музыкант (педагог, руководил музыкальным оформлением придворных празднеств, служил в Дирекции императорских театров), писавший помимо «российских», песни на французские и итальянские тексты, торжественные полонезы, театральную музыку. В этом ряду следует назвать Д. Кашина, талантливого композитора из крепостных, слепого музыканта А. Жилина, Т. Жучковского и др.

Жизнедеятельность большинства из них протекала уже в XIX веке и непосредственно подготовила расцвет русского романса в творчестве Алябьева, Варламова, Гурилева. В их искусстве нашли свое продолжение характерные тенденции русской песни XVIII века. Жилин продолжал развивать сентиментальное направление, склоняясь, однако, к некоторой условности салонного дилетантизма. Создавая пасторально-идиллические сентиментальные романсы, Кашин в своих произведениях углубил ту связь с народно-бытовой песенной мелодикой, которая определилась в творчестве Дубянского.

Что касается Козловского, который принадлежал к старшему поколению композиторов, его зрелые сочинения появились еще в 90-х годах XVIII века. Песни Козловского интересны во многих отноше-

ниях. Некоторые из них настолько развиты по стилю изложения, что уже не могут быть названы бытовыми произведениями. Композитор прекрасно владел приемами современного ему западноевропейского музыкального письма, хотя вовсе не стал простым подражателем. Козловский являлся ярким выразителем sentimentalного направления русской песни, которая приобрела в его творчестве романтические черты «жестокоего» романса. В отличие от Дубянского его песни более утончены, изысканы, сложны. Это песни другого, более узкого круга любителей и знатоков, более «профессиональные», это первые образцы камерной вокальной лирики. В обстановке XVIII века восхищает своим развитым изложением, подчеркнутой экспрессивностью песня «Прежестокая судьбина», в которой словно сгустились черты жестокой sentimentalности.

Таким образом, в развитии русской песни к концу XVIII столетия проявились тенденции, которые с полной силой выявились в процессе дальнейшего развития русской вокальной лирики, - психологическая углубленность, связь с народно-бытовым искусством. Но эти песни дали лишь первые ростки нового искусства. В массе своей - это еще легкие, неразвитые бытовые, «домашние» произведения, скромные по масштабам и не всегда глубокие по выразительной силе. Жеманная пасторальная поэзия нередко окрашивала их вялые, бледные условные тона, носила на себе характерный отпечаток салонного дворянского дилетантизма. Но среди них уже выделялись первые незаурядные образцы ранней вокальной лирики, прокладывающие путь к ее будущему расцвету.

Инструментальная музыка

В течение XVIII века, вплоть до конца его, для развития инструментальной музыки в России определяющее значение имела связь ее с бытом и вокальными формами. Собственно камерные и концертные инструментальные жанры особенно выдвинулись впервые в 90-х годах.

Связь инструментальной музыки с бытом была прочной и разносторонней. Некоторые инструментальные жанры развивались в непосредственной связи с праздничным придворным и крупнопоместным бытом. Другие же теснейшим образом связывались с домашним бытом, в особенности танцы, аранжировки популярных песен. Преобладали танцевальные формы - от торжественного полонеза с хором до вальса (тогда еще редкого, совсем нового и «плебейского» танца) и обработки вокальных произведений - от народных песен до модных церковных песнопений. Для более узких социальных слоев известное значение имела и музыка другого рода - камерные и инструментальные жанры. Вслед за сонатами Мадониса в России возникали аналогичные произведения других композиторов: по-видимому, Арайя писал клавирную музыку, клавирные сонаты Раупах, Старцер, Галуппи, Бортнянский. Такие жанры не получали еще широкого распространения; над ними работали главным образом композиторы - иностранцы. Лишь в отдельных случаях (как, например, в некоторых сонатах Мадониса) в этом искусстве проявлялись русские национальные черты. Основная же историческая роль его в России заключалась в том, что

оно непосредственно приобщило молодых русских мастеров к новым формам мировой музыкальной культуры.

Развитие новых инструментальных жанров, как и развитие оперы в России, на первых порах зависело от придворного быта. И хотя новая танцевальная музыка, например, очень быстро вошла в быт русского дворянства, даже городского мещанства, все же на протяжении всего XVIII века в значительной мере ощущалось это воздействие придворной обстановки на формирование инструментального стиля.

Среди произведений, которые возникли в непосредственной связи с придворным бытом, выделяются грациозные, прозрачные по стилю дивертисменты Паизиелло. Это легкая развлекательная музыка для небольшого инструментального ансамбля.

Образцами иного придворного стиля стали торжественные и блестящие полонезы Козловского. Полонез - инструментальная форма - рассматривался здесь почти как кантата; его исполнял хор и оркестр. Вообще трактовка полонеза как торжественного танца характерная для придворного быта XVIII века. Но у Козловского полонез приобретает не только придворно-официальный смысл, в его полонезах современники ощущали героическую мощь, пафос патриотизма и ценили их больше, чем официально-придворное искусство. С полонезом «Гром победы раздавайся» связывались не одни лишь образцы придворных празднеств, но действительно и образы русских побед и мысли о русском государстве.

Если полонезы Козловского стали искусством монументального стиля, больших празднеств, то другие танцевальные жанры приобрели значение «домашней» музыки в России. Во второй половине XVIII века, наряду с песенниками, составляются сборники танцев, распространенных в быту. Новые танцы проникали в дом горожанина, в дворянское поместье. В некоторых сборниках домашнего репертуара они чередуются с аранжировками популярных песен, простейшими застольными пьесами. Примечательно, что в быту эти англезы или контрдансы иногда изменялись на русский лад и воспринимали мелодические обороты русской музыки.

Чисто бытовое значение имели «симфонии», которые наряду с танцами, входили в домашний музыкальный репертуар имущих слоев на исходе XVIII века. Они не составляли особой художественной ценности и постоянно основывались на общих формах движения - фанфары, гаммообразные пассажи, разложенные аккорды, - при крайне элементарном гармоническом языке и моторном режиме.

Помимо домашней танцевальной, интенсивно развивалась балетная музыка. Балеты все чаще вставлялись в оперы. Бывали случаи, что их заказывали другому автору, а иногда ставили как самостоятельные спектакли (балеты Раупаха, Старцера).

По мере распространения таких жанров, как танец, песня-романс в русский быт постепенно входит клавир (клавикорды или клавесин), появляющийся и во многих городских домах и у некоторых помещиков. Однако уже к концу XVIII века как клавир, так и инструментальный ансамбль и скрипка вовсе не ограничиваются быто-

вым, домашним репертуаром. Складывается новая фортепианная, скрипичная и камерная литература, зарождается новый инструментальный стиль.

Наиболее обширной в то время стала область фортепианной музыки. Наряду со всевозможными обработками песен и совсем простыми и даже виртуозными появляется русская фортепианная соната и фортепианный концерт. Правда, в количественном отношении обработка вокальных произведений все еще занимает главнейшее место. Но развивается самый стиль этих обработок. На основе простой песенной темы нередко вырастали интересные, содержательные вариации. Особенно положительную историческую роль сыграла в это раннее время формирования инструментального стиля народная песня в вариационной разработке. Вариации на песенные темы привлекали внимание многих композиторов. Особый интерес сохраняют для нас прежде всего фортепианные вариации таких русских мастеров, как Хандошкин. Будучи выдающимся скрипачом и скрипичным композитором, он оставил и ценные образцы ранней русской фортепианной музыки. Значительно также фортепианное творчество Гесслера, который гораздо крепче, чем другие инструментальные композиторы-иностранцы был связан с Россией и ее искусством, проведя здесь большую часть своей жизни. Впрочем, большинство его произведений относится уже к началу XIX века, когда он становится одним из самых влиятельных авторов в своей области и играет заметную роль в формировании молодой русской фортепианной школы, ему удалось сродниться с новой обстановкой.

Что касается Хандошкина, то главные достижения его как композитора, конечно, проявились в скрипичном творчестве. Для развития фортепианного стиля было важно то, что он - русский художник, органически связанный с родным народно-песенным искусством, работал над фортепианными произведениями. Его вариации на тему песни «Выду ль я на реченьку» даже в скромных рамках могут уже свидетельствовать о том, как хорошо он овладел современным ему фортепианным стилем изложения и как легко, с какой простотой он подчиняет его разнообразные приемы свободной обработке русской песни.

Наконец, особое положение среди других занимал Бортнянский как фортепианный композитор. Его творчество отличается от специфически фортепианного творчества Гесслера тем, что неразрывно связано по своему стилю с камерным искусством вообще. Бортнянский - исключительное явление. Тогда как основными инструментальными жанрами в России оставались еще бытовые, главным образом танцевальные жанры, он в числе первых создал клавирные сонаты, камерные ансамбли, симфонии, не уступая в музыкальном письме итаलो-венской классической школе. Правда, его произведения предназначались для придворной обстановки, - создавались для концертов в Павловске и Гатчине. Но и симфонии Гайдна в большинстве случаев были написаны для королевских придворных концертов, хотя по своему содержанию выходили далеко за пределы придворного искусства.

Инструментальная музыка Бортнянского носит преимущественно камерный характер; в некоторой мере это относится даже к его

концертам и оркестровым сочинениям - очень прозрачным, легким по фактуре. Его инструментальный стиль можно сравнить со стилем Иоганна Баха, отчасти со стилем Гайдна, в большей степени Моцарта, особенно в его простейших образцах. Во всяком случае это уже классический стиль изложения и не клавирный, а простой фортепианный. Ясный гармонический язык, большая чистота линий, четкость фактуры, большая мелодичность, певучесть, пластичная форма, очень хорошее чувство целого, уравновешенность придают стилю Бортнянского именно классический характер. Его певучая мелодика вобрала в себя и элементы широкой песенности. Бортнянский выступал сторонником кристаллизации русского музыкального языка. В отличие от Фомина («Мельник, колдун»), он не кладет в основу своего творчества обработку подлинных народных мелодий. Это - художник другого типа. Его творчество носит более субъективный европейский характер. Он, один из немногих в свое время культивирует жанры «чистой» инструментальной музыки, более обобщенной по средствам своей выразительности, чем музыка ранних опер. При этом он не столько «обрисовывает» внешний мир, сколько передает чувства, мысли, настроения в обобщенной, музыкальной форме.

Если в русской опере жанровые характеристики героев часто давались средствами народно-бытовой песни, если там вообще имели место бытовые сцены, то для камерной музыки Бортнянского такого рода тематика, такая передача объективного мира вовсе не характерна. Он не так близок к симфонизму Гайдна, который в большей мере базируется на переработке и развитии народно-бытового музыкально-

го материала. Он ближе к инструментальной музыке Моцарта. Правда, национальные особенности подчас не очень резко проявляются в его искусстве. Будучи зрелым мастером, может быть, на наш взгляд, самым зрелым из русских композиторов XVIII века, он овладел высотами композиционной техники и двигался по пути медленного, но вполне органического создания русского искусства: не по пути бытовых жанров, а по более сложному пути самостоятельных инструментальных форм. Бортнянский может показаться менее русским, чем Фомин, но он вместе с тем начал культивировать в России более сложные музыкальные жанры. Быть может, творческий метод Бортнянского не дал сразу ярких в национальном смысле результатов, но он исподволь вел к Глинке. Отдельные нити от Бортнянского протягиваются даже к П.И. Чайковскому.

Дело жизни Бортнянского принесло в конце концов большие результаты, - он положил начало русской инструментальной музыке самостоятельного значения, хотя эти результаты сказались не сразу.

Лишь один композитор XVIII века может по праву сравниться с Бортнянским, а в некоторых отношениях даже превосходит его. Это Хандошкин, чья творческая фигура особенно ярко выделяется на общем фоне инструментальной музыки его времени. В отличие от Бортнянского, он не имеет таких широких связей с современным ему искусством и не находит себе таких прямых аналогий на Западе. Он в большей мере стоит особняком. Хандошкин замечательный самородок, большой виртуоз и смелый художник. Он вовсе не так гладко усваивает общие, типические черты классического стиля и не легко ук-

ладывается в какие-либо «нормы». В скрипичных композициях он постоянно обращался к вариационной разработке народной песни, создавая колоритные и вместе с тем блестящие скрипичные пьесы. Вообще, если Бортнянский - по преимуществу камерный, то Хандошкин - один из первых в России представителей блестящего концертного инструментального стиля. Но сочинения Хандошкина вовсе не сводятся к обработке песенных мелодий. Его сонаты для скрипки соло (без сопровождения) - это произведения развитого и смелого скрипичного стиля (этюдные пассажи, многоголосие, виртуозные концовки). Основанные на разработке народных мелодий (очень свободной и вместе с тем нередко виртуозной), они не связаны никаким заимствованным материалом. Виртуозность Хандошкина, его блестящий скрипичный стиль отличался экспрессивным, несколько импровизационным характером. Легко представить его виртуозом - импровизатором, судя по его сочинениям, например, скрипичные сонаты соль минор и ми бемоль мажор.

Как и в области русской вокальной лирики русского инструментализма, к концу XVIII века появляются замечательные ростки нового отечественного искусства. Но как там, так и здесь, отдельные творческие явления сильно возвышаются над общим уровнем. Во время Бортнянского и Хандошкина общий стиль инструментальной музыки все еще в огромной мере определялся танцами, простейшими аранжировками песен, застольными пьесами и тому подобным бытовым искусством.

Формирование инструментального стиля XVIII века имело, несомненно, историческое значение для будущего. Все возрастающий интерес к художественной отделке танцевальной музыки и развитие вариационных методов в конце концов оказались очень важными для подготовки искусства Глинки; вспомним «Вальс-фантазию», «Кама-ринскую». С другой стороны, для расцвета русской инструментальной музыки важнейшую подготовительную роль, конечно, сыграло то овладение мастерством, которое выдвигает Бортнянского и Хандошкина на первое место среди ранних русских инструментальных композиторов.

Вообще для всех главнейших областей для различных жанров русского музыкального искусства - оперы, художественной песни, инструментальных форм - XVIII век был временем огромной творческой работы, определения путей. Если русская музыкальная классика была создана в XIX веке, то самые корни великого русского музыкального искусства уходят в XVIII век.

Список литературы

1. Браудо Е.М. История музыки (сжатый очерк) Издание 2-е, исправленное и дополненное.: М.: Государственное музыкальное издательство, 1935, с. 464.
2. Доброхотов Б. Д.С. Бортнянский.: Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1950, с. 55.
3. Келдыш Ю. История русской музыки ч.1.: Москва-Ленинград: Государственное музыкальное издательство, 1948, с. 471.
4. Левашева О., Келдыш Ю., Кандинский А. История русской музыки, т. I От древнейших времен до середины XIX века. (Издание 2-е).: М.: Музыка, 1973, с. 595.
5. Локшин Д. Выдающиеся русские хоры и их дирижеры (Краткие очерки).: М.: Государственное музыкальное издательство, 1953, с. 133.
6. Материалы и документы по истории музыки. Т. II «XVIII век (Италия, Франция, Германия, Англия»).: М.: Государственное музыкальное издательство, 1934, с.603.
7. Музыкальный энциклопедический словарь.: М.: «Советская энциклопедия», 1991, с. 672.
8. Финдейзен Н. Очерки по истории музыки в России.: М.: Государственное музыкальное издательство, 1928, с. 247.

ÃĚÀÀÀ V	74
<i>ÍÎÂÛÀ ÌÓÇÛÊÀĚÛÍÛÀ ÆÀÍÐÛ È ÌÐÐÂÛÀ ÎÛÒÛ ÈÕ ÎÑÁÍÁÏËÿ Á ÐÎÑÑÈÈ.....</i>	<i>74</i>
<i>ÎĬÐÀ.....</i>	<i>75</i>
<i>ÈÎÑÒÐÓÏÁÏÒÀĚÛÍÛÀ ÆÀÍÐÛ.....</i>	<i>82</i>
<i>ÏÃÑÿ.....</i>	<i>82</i>
ÃĚÀÀÀ VI	87
<i>ÐÀÇÀÈÒÈÀ ÐÓÑÑÈÈÈ ÌÓÇÛÊÀĚÛÍÈÈ ÊÓËÛÒÓÐÛ Á XVIII ÁÀÊÀ.....</i>	<i>87</i>
<i>ÈÎÑÒÐÓÏÁÏÛÀ ÌÓÇÛÊÀÏÛÛ Á ÐÎÑÑÈÈÈ</i>	<i>90</i>
<i>ÐÓÑÑÈÈÈÀ ÀÐÒÈÑÒÛ È ÌÓÇÛÊÀĚÛÍÛÈ ÁÛÒ</i>	<i>95</i>
<i>ÇÀÐÏÆÀÁÏÈÀ ÈÎÏÐÓÏÈÈ ÆÈÇÈÈ</i>	<i>99</i>
<i>ÌÓÇÛÊÀĚÛÍÛÀ ÌÁÛÃÑÒÀÀ È ÌÓÇÛÊÀĚÛÍÛÀ ÈÇÀÁÏËÿ</i>	<i>99</i>
ÃĚÀÀÀ VII.....	102
<i>ÐÓÑÑÈÈÀ ÌÀÏÈÎÁËÛÍÀ ÌÓÇÛÊÀĚÛÍÀ ÈÑÈÓÑÑÒÁÎ Á XVIII ÁÀÊÀ.....</i>	<i>102</i>
<i>ÐÓÑÑÈÈÀÿ ÌÓÇÛÊÀ È ÁÀ ÐÂÎÐÛ</i>	<i>102</i>
<i>ÐÓÑÑÈÈÀÿ ÎĬÐÀ</i>	<i>107</i>
<i>ÇÀÏÈÑÈ È ÌÐÐÂÁÏÒÈÀ ÌÐÏÁÏÛÛ ÌÃÁÎ</i>	<i>120</i>
<i>ÏÃÑÿ - ÐÎÁÎÑ</i>	<i>130</i>
<i>ÈÎÑÒÐÓÏÁÏÒÀĚÛÍÀÿ ÌÓÇÛÊÀ</i>	<i>135</i>
ÑÎÈÑÎÈÈ ÈÈÒÐÐÀÒÓÐÛ.....	144
ÑÎÁÐÆÀÏÈÀ.....	145

К о с т р и к о в К . Н .
РУССКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА С ДРЕВНИХ ВРЕМЕН
ДО КОНЦА XVIII ВЕКА

В авторской редакции
Компьютерный набор и верстка *К.М. Суворова*

ЛР № 020658 от 18.02.1998

Подписано в печать с оригинал-макета 20.02.1998. Формат 60×84/23. Бумага офсетная.
Печать офсетная. Гарнитура Таймс. Уч.-изд.л. 6. Тираж 150 экз.

Издательство МГСУ “Союз”
107150, г. Москва, Лосиноостровская ул., 24

Отпечатано в Копировально-множительном центре МГСУ
107150, г. Москва, Лосиноостровская ул., 24

