
РУССКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ МУЗЫКА ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XIX ВЕКА

АСРАТЯН Д. В

Дело создания национальной русской музыки, начатое М. И. Глинкой, в середине XIX в. было еще далеко не закончено. На оперных сценах по-прежнему тон задавали итальянские артисты, в концертных залах почти не звучала русская музыка.

В 60-е гг. в Петербурге сплотилась небольшая группа композиторов, поставившая перед собой цель продолжить дело М. И. Глинки. Впоследствии эту группу назвали “Могучей кучкой”. Ее душой, главным организатором и теоретиком был М. А. Балакирев. В состав “Могучей кучки” входили – М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, А. П. Бородин.

В 1873 г. была поставлена “Псковитянка” – первая опера Н. А. Римского-Корсакова, занявшая особое место в его творчестве. По силе и глубине музыкального драматизма “Псковитянка” превосходит почти все другие его оперы, по верности же и последовательности в проведении национального колорита она стала в один ряд с операми Глинки, поскольку музыка “Псковитянки” пронизана народными песенными мелодиями. Многие другие оперы Римского-Корсакова написаны на сказочные сюжеты. Акварельной прозрачностью отличается музыка “Снегурочки”, грустной сказки о весне и первой любви.

Музыкальная драма занимала главное место в творчестве М. П. Мусоргского. В 1869 г. он предложил дирекции императорских театров оперу “Борис Годунов” (по драме А. Пушкина). В 1874 г. она была поставлена в петербургском Мариинском театре. Постановка не имела успеха. Публика, привыкшая к итальянской опере, оказалась не готовой к восприятию русской музыкальной драмы. Критики осыпали насмешками творение Мусоргского, преувеличивая недостатки и замалчивая достоинства. У композитора наступила длительная депрессия, связанная с непризнанием его творчества.

Мусоргский оставил незаконченной музыкальную драму “Хованщина” (из эпохи стрелецких бунтов при Петре I). Римский-Корсаков привел в порядок рукописи Мусоргского и по возможности доработал его произведение, исполненное драматизма. “Борис Годунов” и

“Хованщина” многие годы не сходят с мировых оперных подмостков. “Князь Игорь”, единственная опера А. П. Бородина, была поставлена после его смерти. Опера отличается правдивостью и красотой национального колорита, которому противопоставляется восточный (половецкий) колорит. Бородин был профессором химии, музыкой же занимался в редкие часы досуга. Тем удивительнее та легкость, с которой он решал сложные музыкальные задачи и в опере, и в симфониях (вторую его симфонию критики назвали “Богатырской”). Бородин стремился к широте и эпичности музыкального повествования, это не лишало его музыку задушевности и тонкой лиричности. Деятельность “Могучей кучки” – настолько яркое явление в русской культуре, что современники говорили о “музыкальной революции” 60-70-х гг. С блеском справившись с поставленной задачей, “Могучая кучка” окончательно утвердила в музыке русские национальные начала.

П. И. Чайковский не входил в “Могучую кучку”. Будучи представителем русской композиторской школы, он в то же время тяготел к общеевропейским музыкальным формам.

В 1868 г. П. И. Чайковский познакомился с петербургским композитором, дирижером и пианистом М. А. Балакиревым. Знакомство было началом дружеских и творческих отношений музыкантов на долгие годы.

М. А. Балакирев познакомил его с членами возглавляемой им “Могучей кучки” – Н. А. Римским-Корсаковым, А. П. Бородиным, М. П. Мусоргским, Ц. А. Кюи. Считая петербургских композиторов очень талантливыми, Чайковский не разделял их “ужасного самомнения и чисто дилетантской уверенности в своем превосходстве над остальным миром”¹, пренебрежения к основам профессионального музыкального образования, презрения к академической школе и к классической музыке. Вскоре, несмотря на различие творческих взглядов Н. А. Римского-Корсакова и П. И. Чайковского, между ними установились дружеские отношения. И когда Римский-Корсаков, поняв необходимость профессионального образования, стал усиленно изучать теорию музыки и композицию, то обратился за помощью к московскому другу.

В 1869 году П. И. Чайковский создает увертюру-фантазию “Ромео и Джульетта”, произведение, которому суждено было стать всемирно известным шедевром.

¹ *Культура и быт музыкальной России конца XIX века, под ред. академика Личмана Б. В., СПб., 2001, с. 3.*

7 марта 1870 года П. Чайковский присутствовал на первом исполнении “Ромео и Джульетты” в Москве. Дирижировал Н. Рубинштейн. И хотя композитор написал брату Анатолию, что это – лучшее из созданного им, после премьеры он все-таки решил переработать сочинение. Несмотря на восторженные отзывы, композитор был не вполне удовлетворен своим сочинением. В 1880 г. он снова обратится к нему и будет совершенствовать партитуру. На сюжет шекспировской трагедии – “этот старый, но вечно новый”, по словам П. И. Чайковского, сюжет – он хотел написать и оперу, даже сделал уже наброски центральной сцены – дуэта Ромео и Джульетты. Однако произведение не было закончено. Широко известными стали и все шесть романсов, написанные в ноябре 1869 года: “Не верь, мой друг”, “Слеза дрожит”, “Ни слова, о друг мой”, “И больно, и сладко”, “Отчего?” и “Нет, только тот, кто знал”. Эти романсы (не считая трех юношеских) положили начало камерной вокальной лирике композитора – жанру, в котором он плодотворно работал всю жизнь и сочинил более ста произведений, составивших целую эпоху в русской музыке и исполненных поэтичности и выразительности мелодического начала. Еще в декабре 1872 года на заседании музыкального комитета при театральной дирекции Мариинского театра П. И. Чайковский проиграл законченную им оперу “Опричник”, над которой начал работу зимой 1869 г. Новое произведение получило единогласное одобрение и было принято к постановке.

На премьеру, состоявшуюся 12 апреля 1874 года, приехал профессорский состав Московской консерватории вместе с Н. Рубинштейном. Присутствовал весь музыкальный Петербург. Опера была хорошо принята и имела большой успех. Особенно ярко были написаны хоровые сцены и ряд музыкальных образов.

Испробовав свои силы в жанре народно-бытовой оперы – “Воевода”, лирико-фантастическая опера “Ундина”, в своей третьей опере композитор обратился к трагедийному жанру. В основе сюжета, созданного по трагедии И. И. Лажечникова “Опричник”, – конфликтные, остродраматические ситуации, в которых раскрывается трагическая судьба молодого опричника Андрея Морозова, вступившего в неравную борьбу с грозным царем и отстаивавшего любовь и честь своей невесты Натальи.

26 июля того же 1874 г. исполнение “Опричника” состоялось в Одессе с участием артистов Мариинского театра. Это была первая постановка оперы Чайковского в провинции, и композитор стал

свидетелем ее успеха – исключительного и даже триумфального. Вскоре после премьеры “Опричника”, весной 1875 года, дирекция императорских театров заказала композитору балет. Стесненный в средствах, П. И. Чайковский принял заказ – работу нужно было закончить к весне следующего года. Но не только материальные соображения привели его к согласию, а прежде всего давнее желание “попробовать себя в этого рода музыке”. Он решительно берется за сочинение балета, ибо внутренне чувствует себя подготовленным к этому.

За годы, прошедшие после сочинения “Ундины”, Чайковский убедился в том, что фантастический элемент в опере не вдохновляет его. Однако в жанре балета он представлялся композитору не только возможным, но и необходимым (что подтвердится дальнейшим выбором сюжетов для других балетов – “Спящая красавица”, “Щелкунчик”). Миру волшебных образов был посвящен детский одноактный балет “Озеро лебедей”, который композитор сочинил в 1871 г. для своих племянников, когда гостил у сестры в Каменке.

Более других привлекал его балет А. Адана “Жизель”, в музыке которого фантастика органически сочеталась с лиризмом. Образцом же для него были танцевальные сцены в операх Глинки: волшебные танцы в саду Черномора из “Руслана и Людмилы”, полонез, мазурка и краковяк из “Ивана Сусанина», представлявшие собой законченные музыкальные произведения. Новаторство “Лебединого озера” – необычность и непохожесть его на предшествующие произведения – если и было не до конца понято, то сразу же было отмечено и публикой, и критикой, хотя порой и вызывало недоумение просвещенных меломанов. Одни упрекали композитора в бедности творческой фантазии, однообразии тем и мелодий, в некоторой монотонности. Другие считали, что музыка прекрасна, более того – даже слишком хороша для балета. Тем не менее, премьера балета в московском Большом театре (20 февраля 1877 г.) прошла с успехом, и спектакль стоял в репертуаре до 1883 г., когда пришли в полную негодность декорации этой постановки.

Первоначальное либретто “Лебединого озера” В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера несколько отличалось от либретто, составленного Чайковским в 1895 г. для новой постановки балета в Мариинском театре (Л. И. Ивановым и М. М. Пети́па), ставшей классикой мировой хореографии. В музыке балета композитор раскрывает глубокие человеческие чувства, сложную гамму душевных состояний во всем их многообразии, противоречивости.

Несмотря на фантастический сюжет, “Лебединое озеро” воспринимается как настоящая драма, правдиво рассказывающая о реальных и глубоких чувствах, и волнует она не меньше, чем подлинная лирическая драма – опера “Евгений Онегин”. Написанная для консерваторского спектакля в Москве, она вскоре была поставлена в театре, а затем завоевала мировое признание. Свежесть и изящество, тонкая отделанность, мелодическое богатство и проникновенная ритмичность – основные черты музыки Чайковского. Особенно ярко они проявились в его симфонических поэмах “Ромео и Джульетта”, “Буря”, “Франческа да Римини”.

Как нередко бывало прежде, не успев окончить какое-либо произведение, Чайковский начинал работу над следующим (один замысел сменялся другим, приходили новые заказы), так случилось и теперь. Еще не завершив балет, он уступил просьбе редактора и издателя петербургского журнала “Нувеллист” – Н. М. Бернарда, и начал сочинять цикл пьес для фортепиано “Времена года”.

В истории мировой фортепианной литературы было немало произведений, в которых авторы “звукотписали” картины природы, сельские пейзажи. П. И. Чайковский был знаком с фортепианными циклами Р. Шумана (“Детские сцены”, “Лесные сцены”, “Бабочки”), Ф. Листа (“Годы странствий”, “Альбом путешественника”), Ф. Мендельсона (“Песни без слов”). Он и сам уже писал подобные сочинения: “Развалины замка” и пьесы в сборнике “Детский альбом”. В предложенном ему цикле “Времена года”, ставшем уникальным в своем жанре, композитора привлекала возможность выразить свою любовь к русской природе, которую он любил, по его словам, больше всякой другой, родной земле, людям, быту с праздничными обрядами и трудовыми буднями. Двенадцать пьес цикла – картины русского быта в разное время года – создают лирическое настроение. При издании пьес названия месяцев не указывались. Эпиграфы к пьесам подбирал сам издатель, обращаясь к произведениям русских поэтов, на стихотворения которых композитор наиболее часто писал свои романсы: В. А. Жуковского, А. Н. Майкова, Н. А. Некрасова, А. Н. Плещеева, А. С. Пушкина, А. К. Толстого, А. А. Фета.

Чайковский много путешествует, подолгу живет за рубежом – в Швейцарии, Италии, в Париже, других городах Западной Европы. Его творческие интересы становятся шире и разнообразнее, о чем говорят большинство крупных произведений композитора: оперы “Орлеанская дева” (1879), “Мазепа” (1883), “Чародейка” (1887), программная

симфония “Манфред” (по Дж. Байрону, 1885), Пятая симфония (1888). Эти “годы странствий” стали для композитора периодом накопления новых и новых творческих сил, художественного мастерства и мудрости. Имя Чайковского становится известным во всем мире, его произведения исполняются в Европе и Америке, иногда даже раньше, чем в России. Приступив к сочинению “Пятой симфонии”, он получил от И. А. Всеволожского письмо с предложением написать балет “Спящая красавица”. А к августу либретто будущего балета, составленное самим Всеволожским, было готово. Сюжет сказки, написанной почти двести лет назад французским писателем Шарлем Перро, показался композитору “так поэтичен, так благодарен для музыки”, что по приезде в Петербург в начале ноября он сразу же встретился с И. Всеволожским для переговоров и вскоре начал с увлечением работать над новым произведением. В этом фантастическом мире образов Чайковского привлекала прежде всего возможность снова воплотить в музыке вечную проблему жизни: борьбу Добра и Зла, победу светлых идеалов Красоты, Радости, Любви. Премьера балета в петербургском Мариинском театре прошла с триумфом. Постановку осуществил Мариус Петипа. В откликах на новый балет отмечалось, что “Спящая красавица” – “самое крупное явление в музыкально-театральной области”. Некоторые критики упрекали композитора в “излишней симфонизации” музыки.

В последний период жизни (1887-1893 гг.) композитор создал наиболее трагическое произведение – оперу “Пиковая дама”. “В настоящее время я осуществляю неслыханный подвиг: шесть недель тому назад я приехал сюда с оперным либретто в кармане, а через два месяца нужно, чтобы все было закончено. Я работаю со страстью и бесконечным наслаждением, так как сюжет мне нравится, есть настроение работать...”², – писал Чайковский Арто из Флоренции 25 февраля 1890 года. Работая вместе с братом над либретто, П. Чайковский особое внимание обращал на краткость и лаконизм в изложении, стремясь избежать многословия. “Пиковую даму” Чайковский создавал как монооперу, “пропуская” через образ Германа – героя драмы, все события и развитие действия.

Начав писать оперу 19 января 1890 г., П. Чайковский уже через сорок четыре дня закончил эскизы. Вслед за этим в течение месяца был сделан клавир, а к 8 июня – и вся оркестровка. В августе весь нотный материал

² *Культура и быт музыкальной России конца XIX века, под ред. академика Личмана Б. В., СПб., 2001, с. 12.*

“Пиковой дамы” был передан в дирекцию театров. Вместе с ним он привез в Петербург еще одну партитуру – секстет “Воспоминания о Флоренции”, который начал сочинять сразу же после окончания оркестровки оперы.

В 1892 г. были написаны опера “Иоланта” и балет “Щелкунчик”. В “Иоланте” продолжились поиски композитора в создании лирико-психологической драмы. Здесь, вслед за “Пиковой дамой”, Чайковский сконцентрировал многое, типичное для своего оперного и симфонического мышления. Прежде всего – идею и трактовку сюжета оперы, а также приемы музыкальных характеристик действующих лиц, принципы музыкальной драматургии. В “Иоланте” он также воплощает светлые образы, “порыв к счастью”. Главная ее тема, которую композитор называет “мотивом света”, определяет неуклонное движение в музыке от тьмы к свету: от мрачности таинственной интродукции к дуэту Иоланты и Водемона “Чудный дар природы вечной” и финалу оперы – ликующим гимнам в честь радости жизни.

В основу музыки двухактного балета-феерии “Щелкунчик” легла подробнейшим образом разработанная программа Мариуса Петипа, созданная по сюжету сказки Э. Т. А. Гофмана и А. Дюма-отца. Сказка о Добре и Справедливости нашла свое выражение в жанре лирико-характеристического балета, где классический танец чередуется с характерным танцем и пантомимой и где еще большую роль играет симфонизация, насыщение танцевальной музыки подлинно симфоническими и оперными приемами развития музыкальных образов, а содержание – внутренним психологизмом.

Из симфоний особо выделяется последняя, Шестая, написанная незадолго до смерти и пронизанная предчувствием надвигающейся трагедии.

Балеты Чайковского (“Лебединое озеро”, “Спящая красавица”, “Щелкунчик”) вошли в мировую балетную классику. Чайковский написал более ста романсов, много других произведений. Все их трудно перечислить. Музыка его, в европейских одеждах и с русской душой, – гордость России и достояние всего мира.

Вся жизнь и творческая деятельность великих мастеров культуры раскрывается будущим поколениям в их наследии. Наследие художников, композиторов, музыкантов, посвятивших себя служению искусству, поражает исключительной многогранностью и неповторимостью. Их произведения учат доброте, пониманию прекрасного в жизни, в природе, в искусстве, учат любить свою Родину,

осмысливать и ценить ее историю, ее культурное достояние и ценности. Они способствуют формированию гармоничной личности.

Вторая половина XIX века – время окончательного утверждения и закрепления национальных форм и традиций в русском искусстве. Наиболее успешно это произошло в музыке, менее успешно – в архитектуре. В живописи “русская тема” выражалась в жанровых сценках из крестьянской жизни, в исторических полотнах Репина и Сурикова, в пейзаже “проселочной России”. Русская культура не замыкалась в национальных рамках, не отделялась от культуры остального мира. Достижения зарубежного искусства находили отклик в России. В свою очередь русская культура (прежде всего литература и музыка) получила всемирное признание, заняв почетное место в семье европейских культур.

ՌՈՒՍ ԱԶԳԱՅԻՆ ԵՐԱԺՇՏՈՒԹՅՈՒՆԸ XIX ԴԱՐԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԿԵՍԻՆ

ՀԱՍՏԴԱԹՅԱՆ Դ. Վ.

Ամփոփում

Մինչև XIX դ. առաջին կեսը Ռուսաստանի մշակույթում, հատկապես ազնվականների կենցաղում և երաժշտական կյանքում զգացվում էր Արևմուտքի ահռելի ազդեցությունը: Ֆրանսերենը, որպես շփման միջոց, դարձել էր «բարեկրթության» հատկանիշ: Համերգային դահլիճներում և ազնվականների հավաքություններում համարյա բացակայում էր ռուսական երաժշտությունը: Փաստորեն, երաժշտության ասպարեզից դուրս էր մղվում այն ամենը, ինչ ռուսական էր, ազգային: Այդ հանգամանքով անհանգստացած՝ ռուս կոմպոզիտորների մի փոքր խումբ որոշեց միավորվել, նպատակ ունենալով շարունակել ռուս ազգային երաժշտություն ստեղծելու գործը, որն սկսել էր Մ. Գլինկան: Այդ «Հզոր խմբակի» (“Могучая кучка”) մեջ ընդգրկված կոմպոզիտորների՝ Մ. Բալակիրևի, Ն. Բիմսկի Կորսակովի, Մ. Մուսորգսկու, Ա. Բորոդինի, Պ. Չայկովսկու ստեղծագործությունները, հիմնված ռուսական մշակույթի, ազգային մելոսի վրա, միաժամանակ հարստացան արևմտյան արվեստի հարուստ ժառանգությամբ, ժամանակակից նվաճումներով: Դրանք դարձան ոչ միայն Ռուսաստանի, այլև համաշխարհային մշակույթի հարստությունը: Նրանց ստեղծագործություններն իրենց արժանի տեղը գտան հռչակավոր կատարողների, թատրոնների և նվագախմբերի խաղացանկում: