

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ КУЛЬТУРЫ ТУЛЬСКОЙ
ОБЛАСТИ «ОБЪЕДИНЕНИЕ ЦЕНТРОВ РАЗВИТИЯ КУЛЬТУРЫ»**

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ ТУЛЬСКОЙ ОБЛАСТИ НОВО-
МОСКОВСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ ИМЕНИ М. И.
ГЛИНКИ**

Сборник докладов

**ОБЛАСТНОЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
«БАЛАКИРЕВСКИЙ КРУЖОК И ЕГО СОВРЕМЕННОКИ»**



29 МАРТА 2023 ГОДА

Сборник докладов областной научно-практической конференции «Балакиревский кружок и его современники».

В сборник входят работы преподавателей и студентов образовательных учреждений Тульской области

Редактор-составитель: Е. Черлянцева

Новомосковск-Тула. — 2023. — 221 С.

Оглавление

«Претворение идей «кучкистов» в творчестве А.С.Аренского» Антонюк Елена Владимировна, Патафеева Ольга Михайловна ДШИ г. Новомосковск	6
Балакирев и Лист. Два великих современника Безгодова Ольга Александровна ДШИ г. Новомосковск	12
Роль хора в драматургии оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» на примере сцены в келье Чудова монастыря (первое действие, первая картина) Бобрик Анна Александровна, РАМ имени Гнесиных	20
Научная деятельность А.П. Бородина Новикова Галина Николаевна ДШИ им. Силина г. Богородицк	26
Духовная тема в творчестве композиторов «Могучей кучки» Васина Наталья Николаевна, Заокская ДШИ	35
Могучий и комичный: пародия Бородина и пародия на Бородина Власов Алексей РАМ имени Гнесиных	45
Художественный след балакиревцев и передвижников в истории искусства России Голубева Светлана Юрьевна, Дыкина Екатерина Вячеславовна ДШИ г. Узловая	52
Г.А.Ларош: «Э.Ф.Направник...один из самых даровитых, из самых симпатичных представителей русского искусства» Чернышова Наталья Николаевна ДШИ имени Силина, г. Богородицк	59
Великий библиотекарь России (о В.В. Стасове) Дидова Татьяна Владимировна ДШИ №1 г. Тула	61
БАЛАКИРЕВСКИЙ КРУЖОК: ОТ РОЖДЕНИЯ ДО РАСПАДА Судакова Татьяна Александровна ДШИ им. М.П. Мусоргского г. Ясногорск	67
«Оперы, которые не состоялись» Жидков А.В. ДШИ г. Новомосковск	74
П.И. Чайковский и «Могучая кучка» Захарова Алёна Сергеевна ДШИ им. Г.Г. Галынина г. Тула	80

19 век в истории развития русской музыки_Звекова Ирина Николаевна ДМШ №1 г. Новомосковск	88
В. В. Стасов и «Могучая кучка»_Карпухина Любовь Владимировна Первомайская ДШИ	97
Новаторство Балакирева М.А. –лидера и наставника_композиторов “Могучей кучки”_Костяникова Лилия Александровна_ДШИ г. Новомосковск	102
«М.А.Балакирев и А.С.Хомяков – единство мироощущения»_Крещенко С.П._ДШИ г. Новомосковск	109
Балакиревский кружок и его современники_Матряшина И.В._ДМШ № 1 г. Новомосковск	115
БАЛАКИРИЕВСКИЙ КРУЖОК: ПРОФЕССИОНАЛЫ ИЛИ ДИЛЕТАНТЫ_Михота Владимир Михайлович_преподаватель МКУ ДО «Заокская ДШИ»	123
Жанр камерно – инструментального ансамбля в творчестве_П.И. Чайковского и М.П. Бородина_Наумова Татьяна Алексеевна_Первомайская ДШИ	134
Н.А. Римский-Корсаков и Н. Н. Пургольд – страницы истории семейного и творческого союза_Никитина Ирина Леонидовна_ДШИ г. Плавск	144
Братья Васнецовы – художники русской оперы_Николаева Ю.Н_ДШИ г. Узловая	151
История одного проекта_Осипова Маргарита Николаевна_НМК имени М.И. Глинки	154
Балакиревский кружок и его современники_Петрова Татьяна Николаевна ДШИ им. Г.Г. Галынина г. Тула	161
«Парафразы» – образец коллективного творчества русских композиторов и его место в музыкально-педагогической практике_О.В. Рагулина_ДШИ №6 г. Тула	170

“Прошедшее в настоящем” (“Борис Годунов” А.С. Пушкина и М. Мусорского)_Романова Татьяна Викторовна_ДШИ №1 г. Тула.....	177
В.В.Стасов – духовный лидер Балакиревского кружка_Савостина Марина Ивановна_Первомайская ДШИ.....	183
Гавриил Якимович Ломакин. Композитор и дирижер. Талант долгого действия_Севостьянова Галина Александровна_Жукова Любовь Николаевна_ДШИ г. Узловая.....	192
Царь русского смеха». Константин Александрович Варламов_Слюсарева Марина Васильевна_ДШИ г. Узловая.....	200
«Роль композиторов «Балакиревского кружка» в становлении русской музыкальной педагогики»_Курская Н.Л._ДШИ г. Новомосковск	205
Духовная тематика в творчестве Н.А.Римского-Корсакова_Штыкова Надежда Федоровна_НМК имени М.И.Глинки.....	210
Критик – созидатель В. В. Стасов_Яковлева Светлана Николаевна_ДШИ г. Кимовск.....	215

«Претворение идей «кучкистов» в творчестве А.С.Аренского»

Антонюк Елена Владимировна,

Патафеева Ольга Михайловна

ДШИ г. Новомосковск

Наша страна необычайно богата музыкальными талантами. Если бы Антон Степанович Аренский (1861–1906), один из наиболее популярных русских композиторов рубежа XIX – XX веков, профессор Московской консерватории, внёсший значительный вклад в создание русской музыкальной науки, жил и творил на Западе или в Америке, то он был бы прославлен всенародно. У нас же — музыканты и любители музыки конца XIX и начала XX столетия не поверили бы, что творчество и даже само имя Аренского спустя несколько лет будет мало кому известно. Ведь его оперы, симфонические и камерные сочинения, особенно же фортепианные произведения и романсы, звучали постоянно, ставились в лучших театрах, исполнялись знаменитыми артистами, горячо принимались критикой и публикой. О русском композиторе А.С. Аренском его гениальный соотечественник П.И. Чайковский писал, что тот «...удивительно умен в музыке, как-то все тонко и верно обдумывает. Это очень интересная музыкальная личность». Великий русский писатель Л.Н. Толстой ставил Аренского выше других современных ему композиторов: «Из новых — лучший Аренский, он прост, мелодичен... Его время придёт, Аренского ещё оценят!»

Справедливо ли сейчас такое отношение потомков? Для начала вспомним основные вехи жизни композитора.

Образование Аренский получил в Петербургской консерватории по классу композиции Н. А. Римского-Корсакова. В годы учебы, не без воздействия стиля Римского-Корсакова и «кучкизма» в целом, начал складываться авторский стиль Аренского, окончательно обогатившийся уже в следующий, Московский период жизни. Их влияние заметно почти во всех ранних сочинениях, в опере «Сон на Волге» и Первой симфонии.

По окончании консерватории в 1882 году получил приглашение в Московскую консерваторию на должность преподавателя. В 1889 году получил звание профессора. Выступал в России и за рубежом как пианист и дирижёр.

Горячее участие в судьбе Аренского принял П. И. Чайковский. Общение с Чайковским оказало громадное влияние на формирование Аренского. Чайковский повсюду расхваливал его: «Аренский, по моему, имеет блестящую будущность, если встретит поощрение. В нём настоящий композиторский темперамент, настоящая творческая струнка!»

В 1895—1901 годах Антон Степанович работал управляющим Придворной певческой капеллой в Петербурге — легендарным учебным и исполнительским учреждением с 500-летней историей, которое в разное время возглавляли такие корифеи, как Д.С. Бортнянский, М.И. Глинка, М.И. Балакирев. Потом, до смерти от чахотки в 1906 году, Аренский занимался исключительно сочинительством.

Среди его учеников — такие судьбоносные для русской музыки личности, как С.В. Рахманинов и А.Н. Скрябин. Но сам А.С. Аренский судьбоносной личностью не стал. Пожалуй, точнее всего сказал о нём классик советского музыковедения Борис Асафьев: «Дарование Аренского отлично определяется словами “симпатичная лирика”. Ни силы, ни борьбы, ни резких конфликтов в ней нет. Это — лирика пассивная. Но притягательность её заключается в вызываемом ею сочувствии к её мягкости и её музыкальному изяществу».

Пожалуй, на этом можно было бы и закончить, выразив напоследок благодарность творцу «симпатичной лирики» от лица нынешних искушённых меломанов, если бы не особое, знаковое положение Аренского в русской музыке, требующее такого же особого и знакового осмысления.

Дело в срединном положении Антона Степановича между Чайковским и Римским-Корсаковым, бывшими не просто гениальнейшими композиторами, а знамёнами, под которые и сейчас собираются их армии.

Пётр Ильич Чайковский был лучшим композитором созданной братьями Рубинштейнами консерваторской, то есть прозападной, музыкальной школы второй половины XIX века. Могучий талант его поначалу подпитывался русской жизнью, русским мелодизмом — вспомним хотя бы замечательные Первую симфонию с крестьянским тематизмом и Первый фортепианный концерт с малороссийским финалом. Но потом друзья-западники (композиторы, писатели, критики)

стали нашептывать ему про неприличность «тяжёлого духа мужика и извозчика» в сочинениях, и зрелый Чайковский стал стесняться русскости. Темы его — Шекспир, Данте, Байрон. Даже великие «пушкинские» оперы написаны «общеевропейским» музыкальным языком. Гений стал одним из плеяды великих современников: Брамса, Верди, Дворжака, Грига.

А знаменем национальной новой русской школы — «Могучей кучки», созданной Балакиревым и следующей заветам Глинки, был Николай Андреевич Римский-Корсаков, чьё творчество стало са-кравной иконой Руси.

В итоге Аренский должен был выбирать между «западниками» и «почвенниками» — видимо, материальные соображения играли здесь не последнюю роль. Он выбрал первых, за что, видимо, и получил знаменитую убийственную эпитафию от великого учителя: «Мой бывший ученик с переезда своего в Петербург всегда был в дружеских отношениях с беляевским кружком, но как композитор держался в стороне, особняком, напоминая собой в этом отношении Чайковского. По характеру таланта и композиторскому вкусу он ближе всего подходил к А. Г. Рубинштейну, но силою сочинительского таланта уступал последнему. В молодости Аренский не избег некоторого моего влияния, впоследствии — влияния Чайковского. Забыт он будет скоро...»

Однако послушайте «Фантазию на темы Рябинина для фортепиано с оркестром». Чудо красоты, и красоты именно русской!

В своё время Аренский записал в Москве от замечательного сказителя — олонецкого крестьянина Ивана Трофимовича Рябина несколько былин. И две из них — о боярине Скопине-Шуйском и «Вольга и Микула» — положил в основу своей Фантазии. Это сотворённое по заветам Римского-Корсакова сочинение, дышащее седой древностью и лирическим восторгом композитора перед великим прошлым, не забудется людьми, пока будут существовать пианисты и оркестры.

По просьбе Танеева Чайковский отдал Аренскому либретто своей ранней уничтоженной оперы "Воевода" — и появилась опера "Сон на Волге", с успехом поставленная московским Большим театром в 1890 г.

Опера Аренского во многом родственна «Псковитянке» Римского-Корсакова. И литературный первоисточник — историко-бытовая драма А. Н. Островского «Воевода», близкая по сюжету, и сходство композиции и музыкального языка, и почти полное совпадение строения первых картин — все говорит о влиянии учителя.

Чайковский назвал ее одной из лучших, "а местами даже превосходной русской оперой" и добавил: «Сцена сна Воеводы заставила меня пролить немало сладких слез». Наиболее яркой стороной оперы «Сон на Волге» являются жанровые моменты. Большое развитие получает ариозно — декламационная сторона вокальных партий. В этом отношении опера Аренского уверенно продолжает традиции композиторов — членов "Могучей кучки", в частности М.П. Мусоргского.

А его Первая симфония и особенно её Скерцо, в котором сочетаются грубоватая плясовая тема и лирическая в восточном духе, заставляет вспомнить симфонии А. П. Бородина.

Также, в своём творчестве Аренский тяготел к лирическим элегически-созерцательным образам, ему была очень близка русская народная песенность, что тоже являлось продолжением традиций «кучкистов», которое, кроме этого, проявлялось в способах оркестровки и варьирования заимствованных тем.

И хотя творческое наследие Аренского не столь велико, как его выдающихся современников Чайковского и Римского-Корсакова, лучшие произведения А.С. Аренского (в противовес несколько суровому замечанию его учителя Римского-Корсакова "Забыт он будет скоро") вошли в золотой фонд русской музыки.

Это пусть и малая, но необходимая частица светоносного энергетического ореола России!

Список литературы:

1.Белый П. Соловей в бурю // Музыкальная академия. 2007. № 4. С. 152–162.

2. Бобылев Л. История и принципы композиторского образования в первых русских консерваториях. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1992. 164 с.

3. Бурнашева Н. «Из молодых русских композиторов выдаётся один Аренский...». Об одном неизвестном автографе Л. Н. Толстого // Музыкальная жизнь. 1998. № 6. С. 31–34.

4. Глиэр Р. Статьи и воспоминания. М.: Музыка. 1975. 219 с.

5. Гунст Е. А. С. Аренский // Рампа и жизнь. 1916. № 7. С. 6–7.
(РГБИ).

6. Кашкин Н. «Сон на Волге» // Артист. 1891. № 2. С. 133–137.
(РГБИ).

7. Коломийцев В. Статьи и письма // под ред. Ю. А. Кремлева.
Л.: Музыка, 1971. 224 с.

Балакирев и Лист. Два великих современника

Безгодова Ольга Александровна

ДШИ г. Новомосковск

Милий Балакирев и Ференц Лист. Два великих современника: блестящие пианисты-виртуозы, выдающиеся композиторы, включавшие в свои произведения народные напевы, талантливые дирижеры, педагоги, общественные деятели и просветители.

Сравнивая творческий путь Милия Алексеевича Балакирева (1837 – 1910) и его старшего современника Ференца Листа (1811 – 1886), можно найти немало общих черт и в судьбе, и в творчестве. Оба родились в провинциальной глубинке, оба получили первое признание как пианисты-виртуозы. Профессиональная деятельность Ф. Листа началась в раннем возрасте. Получив отказ в поступлении в Парижскую консерваторию, т.к. здесь были открыты двери только для детей-французов, чтобы как-то свести концы с концами, Ференц стал давать концерты. Гастролируя в молодые годы по всей Европе, Лист побывал с концертами и в России. Русские гастроли 1842 и 1843 годов оказались плодотворными, в том числе, для творческих и дружеских

связей Листа со многими русскими музыкальными деятелями: М.И. Глинкой, А.Е. Варламовым, А.С. Даргомыжским, А.Н. Верстовским, В.Ф. Одоевским, братьями Виельгорскими, А.Н. Серовым, В.В. Стасовым и другими. Они, несомненно, обогатили не только русскую музыкальную культуру, но и самого венгерского пианиста, полюбившего русскую музыку и ставшего ее горячим пропагандистом. На протяжении всей жизни он продолжал внимательно наблюдать за её развитием.

Балакирев появился перед большой публикой в виде виртуоза-пианиста в 1855 году, когда начинающий композитор приехал в Петербург. Здесь он познакомился с Михаилом Глинкой, убедившем юношу и дальше заниматься музыкой. В 1862 году была организована «Бесплатная музыкальная школа». Одним из её основателей был Балакирев. Он же - общепризнанный глава «Пятёрки». Так называли на Западе творческое содружество молодых русских композиторов, известное в России как Балакиревский кружок или «Могучая кучка». На это звание Милию Алексеевичу давали право огромный талант, творческая смелость, внутренняя сила и убеждённость в отстаивании национально-самобытных путей развития русской музыки». Ференц Лист также был патриотом и стремился донести до европейского слушателя красоту мелодий своей родной страны. За 1847–1885 гг. он написал 19 венгерских рапсодий, которые пользовались большой популярностью.

Оба музыкальных гения прошли долгий жизненный путь, оба не смогли завести семью. Каждый испытал глубокое потрясение, вызванное смертью близкого человека. Ференц Лист, потеряв отца в 16 лет, погрузился в тяжелую депрессию и вернулся к нормальной жизни только спустя три года. Милий Балакирев, будучи атеистом и вольнодумцем, после смерти матери в 1871г. обратился к религии, готовился к принятию монашества. Он стал вегетарианцем, полюбил животных, писал гимны, посвященные членам императорской семьи, заведовал придворной певческой капеллой. Лист, обосновавшись в Веймаре в 1848 году, занял должность придворного капельмейстера, полностью посвятил себя композиторской, педагогической и просветительской деятельности. Устав от житейской суеты, в 1860 году переселился в Рим, где спустя несколько лет принял малый постриг в аколиты (*лат. acolythus, церковнослужитель-мирянин в Римско-католической церкви, аналогичны алтарникам в православных Церквах*), стал писать духовную музыку.

Балакиреву не суждено было встретиться с Листом лично, однако они состояли в переписке и Лист всегда подчеркивал свое благожелательное отношение к сочинениям композитора. Едва ли не раньше всех других новых русских сочинений Лист познакомился с фортепианной фантазией Милия Алексеевича Балакирева «Исламей». Ноты «Исламея» не сходили с пюпитра великого пианиста. Он очень любил это произведение и рекомендовал ее для изучения своим ученикам.

Ференц Лист, как никто из европейских музыкантов, был тесно связан с Россией. Знакомый со многими русскими музыкальными деятелями, он высоко ценил русскую музыку, пророчил ей блестящее будущее и неутомимо пропагандировал её в Европе. Особенно теплый характер носили взаимоотношения Листа с композиторами Новой русской музыкальной школы («Могучей кучки»). В письме к музыкальному писателю Вильгельму фон Ленцу от 20 сентября 1872 года Лист писал: «А находитесь ли вы в сношениях с молодую музыкальную Россию и ее очень замечательными представителями: гг. Балакиревым, Кюи, Римским-Корсаковым? Я недавно просматривал многие их сочинения, они заслуживают внимания, похвал и распространения».

В письме от 21 октября 1884 года к Балакиреву есть такие строки: «Многоуважаемый дорогой товарищ. Моя восторгающаяся симпатия к вашим сочинениям известна. Когда мои юные ученики желают сделать мне удовольствие, они играют мне те или другие сочинения, ваши и ваших доблестных друзей. В этой храброй русской музыкальной фаланге я от всего сердца приветствую крупных мастеров, одаренных редкой жизненной энергией: они нисколько не страдают анемией (малокровием) идей — очень распространенною в разных странах болезнью. Их заслуги будут все более и более признаваемы, а их имена — знамениты».

В свою очередь Балакирев относился к Листу с огромной любовью и уважением, ценил в нем, прежде всего, композиторский та-

лант. Он сделал несколько переложений из сочинений Ференца Листа («Думка», «Valse oubliée», «Csárdás obstiné» и др.) Возглавляя Бесплатную музыкальную школу, Балакирев включал в концерты ее учащихся малоизвестные произведения не только молодых композиторов новой русской школы – Римского-Корсакова, Мусоргского, Кюи, Бородина, но и сочинения современных зарубежных композиторов – Берлиоза, Шумана, Листа, дотоле почти не известные русской публике. В афишах и программах концертов многократно отмечалось, что произведения Листа исполняются в России впервые.

Общение Листа с композиторами «Могучей кучки» во многом повлияло на формирование русской национальной фортепианной и композиторской школы.

В письме к Каролине Витгенштейн Лист пишет: «...Я говорил уже Вам о группе новых, смелых русских композиторов... Их произведения заслуживают серьезного внимания и очень мне по душе». Используя свой авторитет, Лист знакомил европейского слушателя с лучшими сочинениями композиторов Новой русской музыкальной школы («Могучей кучки»), исполняя эти произведения в своих концертах, давая играть своим многочисленным ученикам. Авторитет Листа позволял музыке современных русских композиторов звучать за рубежом, что Балакирев с благодарностью отмечал в одном из писем к пианистке Софии Ментер:

«Нынешние русские композиторы, – писал Балакирев, – если имеют какую-либо известность в Европе, то всецело обязаны этим

Листу, который первый обратил на них внимание и взял их под свое высокое покровительство, благодаря чему на музыкальных Германских фестивалях стали исполняться Симфонии Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова, а в Бельгии дан был ряд русских концертов, составленных из сочинений Бородина, Мусоргского, Кюи и других, а также поставлена на сцену опера Кюи – “Кавказский пленник”. – Все это могло произойти только вследствие упорной пропаганды, идущей от самого Листа, горячо любившего новую русскую музыку».

К пятидесятилетию творческой деятельности Ференца Листа группа русских музыкантов направила в Пешт приветственную телеграмму, подписанную, в частности, А.П. Бородиным, М.А. Балакиревым, Н.А. Римским-Корсаковым, В.В. Стасовым, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргским, где русские композиторы приветствовали Ф. Листа как «гениального композитора и исполнителя, расширившего пределы искусства». В письме от 2 февраля 1874 года, хранящемся в Музее музыки, Лист благодарит за поздравление с юбилеем и выражает чувство глубокой признательности М.А. Балакиреву, А.П. Бородину, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргскому, Н.А. Римскому-Корсакову, Н.В. Щербачеву, В.В. Стасову; просит знакомить его с сочинениями русских композиторов, талант которых он высоко ценит и намерен их пропагандировать.

В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки хранятся три письма из переписки на французском языке. В одном из

них Милий Алексеевич от лица учеников Бесплатной музыкальной школы поздравляет Листа с 70-летьем.

Два других письма датируются 1884 г. и связаны с поездкой начинающего композитора Александра Глазунова в Веймар, где должно было состояться исполнение его Первой симфонии на фестивале Всеобщего немецкого музыкального союза, почетным председателем которого был Ференц Лист. В письме Балакирев не только дает рекомендацию талантливому музыканту, но также сообщает о сделанном Глазуновым переложении для фортепиано симфонической поэмы «Тамара», посвященной Листу.

Лист после этого написал известное письмо, в котором говорил о ценности и значении новой русской музыкальной школы, подчеркивал высокую значимость дела Балакирева и его соратников, благодарил за посвящение ему симфонической поэмы «Тамара».

Понимая значение этого письма, Милий Алексеевич всего через два года после получения передал его через Владимира Васильевича Стасова в Императорскую публичную (ныне Российскую национальную) библиотеку. Ее директор «от имени отечественного книгохранилища» выразил благодарность за письмо, «представляющее немалый интерес для характеристики отношений знаменитого композитора к новой Русской музыке».

Благодаря концертной деятельности Балакирева и Листа в качестве пианистов и дирижеров, публика в России и Европе смогла познакомиться с их композиторским творчеством.

В 1886 г. могла бы состояться личная встреча Балакирева и Листа, так как велись переговоры о его приезде в Россию. Именно Балакирев явился инициатором приглашения Ф. Листа в Петербург в 1886 году. В письме к Софии Ментер – известной немецкой пианистке, любимой ученице Листа – Милий Алексеевич писал:

«Я чрезвычайно рад, что приезд нашего дорогого Листа в Петербург отложен до осени, так как при этом условии мы будем иметь достаточно времени, чтобы подготовить прием, подобающий этому гениальному и высокой души человеку, которого я заочно обожаю».

Однако этой встрече не суждено было состояться. Во время вагнеровского фестиваля в Байрейте Лист скончался. Известие об этой утрате Балакирев получил от Людмилы Ивановны Шестаковой: «Вчера получила Ваше письмо и прочла в газетах, что здоровье Листа ухудшилось, а сегодня уже объявлено о его кончине, прилагаю вырезку. Потеря страшная для всей Европы и для всех нас в особенности, он столько делал пользы русской музыке вообще, начиная с музыки брата. Вот жизнь наша! А мы только толковали с Вами как его чувствовать в Петербурге, а Господь призвал его к себе»

Приведем слова Поликсены Степановны Стасовой, посвященные Балакиреву, которые в равной степени подходят и Листу: «В вас редкое соединение гениального творца-музыканта, вдохновенного исполнителя, тонкого комментатора, замечательного наставника и сердечного человека».

Для Балакирева смерть Листа стала глубоким потрясением. В память о Листе Балакирев организовал концерт, состоявший исключительно из сочинений маэстро.

В материалах личного архива Милия Алексеевича сохранилась фотография Листа на смертном одре, сделанная в Байрейте. На обороте фотографии есть запись.: «Des einzigen, wahren Verkünderin, der unbestrittenen Erbin der Höchsten, Heiligsten». «Единственный истинный Глашатай, бесспорный Наследник Всевышнего, Праведный.»

Роль хора в драматургии оперы М.П. Мусоргского «Борис Годунов» на примере сцены в келье Чудова монастыря (первое действие, первая картина)

Бобрик Анна Александровна,
РАМ имени Гнесиных.

Роль хора в операх композиторов балакиревского кружка не ограничивается только иллюстративной функцией. Впервые хор становится столь же значимым участником действия, как и солисты. Целые народные драмы появились на театральных подмостках.

Хоровая драматургия опер Мусоргского, Римского-Корсакова и Бородина заслуживает отдельных исследований. Каждый из них по-своему определяет роли хора и их значимость в общей драматургии. Например, у Римского-Корсакова хор может или выполнять фоновую функцию, либо выступать как действующее лицо. Бородин вводит еще большее разнообразие: у него хор как коллективный персонаж

чаще выполняет второстепенную роль, комментирует или иллюстрирует действие.

Мусоргский же не определяет однозначную роль хора. Во-первых, его коллективные персонажи часто являются главными и включены в основную сюжетную линию. Во-вторых, часто при, казалось бы, фоновой роли хора, им раскрывается столь значительный замысел, что становится важным драматургическим элементом.

Именно так происходит в сцене в келье Чудова монастыря.

*В келье Чудова монастыря показана сцена с хором. Молитвенные **хоровые реплики** принадлежат насельникам монастыря – монахам. В их основе лежат **строки из псалмов Давида**.*

Начинается эпизод с рассказа Пимена. На фоне основных действий – диалога Григория и Пимена – за сценой звучит хор монахов, а именно три хоровые фразы.

На первый взгляд, роль этих хоровых фраз иллюстративная – для передачи атмосферы монастырской жизни, где за стеной тихой кельи периодически слышно молитвенное пение монахов. Однако если обратить внимание на соответствие реплик хора, поющего *за сценой*, и действия *на сцене*, можно заметить глубокие взаимосвязи. Профессор А.И. Кандинский говорил, что хоры из этой картины «*выполняют двоякую драматургическую функцию: бытовую (отображение особенностей русского церковнославянского обихода) и идейно-*

философскую (в них формируется обвинение царю)» [2, с. 154]. Мы считаем, что идейно-философская функция этих хоров может иметь другой смысл.

Современный исследователь творчества А.С. Пушкина В.С. Непомнящий пишет: *«Драматическая система Пушкина построена не на взаимоотношениях отдельных лиц и даже групп лиц между собою и не на связях одних событий и поступков с другими. Она построена на взаимоотношениях человека с мирозданием, с Абсолютным»* [3, с. 303]. У Мусоргского подобная идея выражена через хоровые эпизоды. Посмотрим на анализируемую сцену с этой точки зрения.

Впервые мы слышим хор монахов во время пробуждения Григория. Строго и аскетично звучит: «Боже крепкий, правый, немли рабам Твоим». Музыкальный язык хора прост и лаконичен. В тексте молитвы – просьба об избавлении от лукавства и лжемудрия. В этот момент Григорий вспоминает свой «неотвязный, проклятый» сон.

Вторая хоровая фраза – «Боже мой, вскую отставил мя» – полностью противоречит основному действию. На сцене в этот момент Пимен благословляет Григория: «Благослови тебя Господь и днесь, и присно, и во веки». Явно не сочетаемые слова звучат одновременно. Как будто Господь Гришку не благословляет.

В третий раз от монахов мы слышим молитву «Помилуй нас, Боже». После своего рассказа о преступлении Бориса Пимен уходит к заутрене, а Григорий остается один. Сразу следом звучит его ариозо Григория: «Борис, Борис! Все пред тобой трепещет». Именно в этом заключительном номере раскрывается смысл всех предыдущих хоро-вых фраз.

Из текста ариозо мы понимаем, что в будущем самозванце начинает зарождаться мысль о неизбежности наказания Бориса за смерть младенца. Именно эта сцена является зачином всей будущей истории, когда Григорий *задумает обмануть* весь русский народ. Здесь раскрывается смысл первой хоровой фразы монахов: «Дух лже-мудрия лукавый отжени».

Через образ монашеского пения Мусоргский показывает борьбу за душу Григория. Всеми силами надеясь сохранить инока на верном пути, Господь будто посылает ему верные мысли. Однако человек волен поступать по собственному разумению, что и делает будущий самозванец.

Текст для второй хоровой фразы – «Боже мой, вскую отставил мя» – взят Мусоргским из 21 псалма¹. Этот псалом царь Давид писал

¹ Бóже, Бóже мой, вонмí ми, вскúю оstäвил мя есí? Далéче от спасéния моего́ сло-веса́ грехопадéний мо́их. Бóже мой, воззовú во дни, и не услы́шиши, и в но́щи, и не в безúмие мне. <...> На Тя упова́ша отцы́ на́ши, упова́ша и избавил есí я. К Тебе́ воз-зва́ша, и спаса́шася, на Тя упова́ша, и не постыде́шася. <...> И се́мя моё порабо́тает

во время бегства от преследователей [6]. Возможно, Гришка в своих мечтах уже сравнивал себя с Давидом, представлял себя помазанником Божиим. Протоиерей Сергей Терновский так толкует² текст псалма: «Изгнанный царь Давид вопиет ко Господу: *“Боже мой, Боже мой, вскую мя оставил еси!”*» и просит позволить ему вернуться из изгнания к своему народу[5].

Это значение псалма открывает новый смысл использованного текста. С одной стороны, это искренний, глубокий вопрос – почему Господь оставил своего сына, это признание необходимости Божией помощи и наставления на жизненном пути. С другой – можно трактовать эту отсылку к полному тексту псалма как пророчество будущих событий с точки зрения Гришки Отрепьева: изгнанный «царь», каким он себя представляет, вопиет ко Господу о возвращении к своему народу, и обещает, что «потомство [мое] будет служить Ему, и будет называться Господним вовек» [4].

И, наконец, третья «попытка» вернуть Григория «на путь истинный» – хор «Помилуй нас, Боже». Ему предшествует разговор Отрепьева с Пименом, где он расспрашивает монаха о жизни в миру, о «буйных пирах» и «схватках боевых». Мы узнаем, что «скитается» Григорий с отроческих лет по кельям, что мечтает узнать другую

Ему, возвестит Господеву род грядущий. И возвестят правду Его людем рождшымся, яже сотвори Господь [4].

² Практически все толкования 21 псалма связаны с будущими крестными страданиями Христа. Эти слова «Боже мой, Боже мой, вскую мя оставил еси!» Христос произносит в Гефсиманском скиту, когда просит избежать «Неминуемой чаши».

жизнь – «тешиться в боях» и «пировать». Пимен сообщает, что убитый царевич Димитрий был бы одного возраста с Григорием «и царствовал».

Тогда у Отрепьева появляется мысль «напомнить о жребии несчастного младенца». Ариозо Григория предваряет мольба хора «Помилуй нас, Боже». Обращение «Помилуй *нас*» можно определять как коллективную, *народную* молитву – о милости, о том, чтобы не посылались на Русь такие беды. Скорбные интонации хора основаны на нисходящем движении в натуральном *fis-moll*. Уход Пимена, хор монахов и ариозо Григория звучат на фоне равномерных ударов колокола.

Все же Отрепьев не внимает Божьему призыву и с третьего раза. Звучит его заключительное ариозо «Борис, Борис!» Здесь мы видим и злобу, затаившуюся в душе Григория, и проявление собственной воли – уже фактически принятое решение предать Бога, т.е. бежать из монастыря и действовать в своих интересах. М.М. Дунаев отмечает, что именно в этот момент Григорий впервые задумывается над возможностью своей авантюры [1, с. 90].

Сцена в келье Чудова монастыря драматургически является завязкой конфликта. Хор в данной сцене выполняет не только роль иллюстрации действия, но и выступает как объективно **действующее лицо**. Благодаря хоровым эпизодам картина раскрывается во всей полноте.

Список используемой литературы:

1. Дунаев, М.М. Вера в горниле сомнений: Православие и русская литература в XVII-XX веках. – М.: Издательский Совет Русской Православной Церкви, 2003. – 1056 с.
2. Кандинский, А.И. История русской музыки : в 3-х т. Т.1. От древнейших времен до сер. XIX века / А.И. Кандинский. – М.: Музыка, 1972. – 553 с.
3. Непомнящий, В.С. Поэзия и судьба. – М.: Советский писатель, 1987. – 446 с.
4. Псалом 21. Православный портал [Электронный ресурс] URL: <https://omolitvah.ru/molitvy/psalom-21> (дата обращения: 19.03.2023)
5. Толкования Священного Писания. [Электронный ресурс] URL: <http://bible.optina.ru/old:ps:021:02>. (дата обращения: 20.03.2023).
6. Фивейский Михаил, прот. Священная история Ветхого и Нового Завета: для детей мл. возраста. [Электронный ресурс] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Mihail_Fivejskij/svjashhennaja-istorija-vethogo-i-novogo-zaveta-dlja-detej-ml-vozrasta/86 (дата обращения: 21.03.2023)

Научная деятельность А.П. Бородина

Новикова Галина Николаевна

ДШИ им. Силина г. Богородицк

Александр Порфирьевич Бородин – великий русский композитор, основоположник русского эпического симфонизма, а

также учёный — химик и медик. Личность Бородина является ярким примером многообразия интересов человека.

Цель работы — показать значимость науки и искусства на примере выдающегося отечественного химика и композитора Бородина, воспитывать чувство патриотизма и гордости за свою отечественную науку и искусство.

Будущий композитор воспитывался в доме матери. Именно благодаря ее заботам, детство ребенка прошло в благополучной обстановке. Бородин получил прекрасное домашнее образование. Мальчик занимался русским языком, историей, географией, математикой, французским, английским и латинским языками, рисованием, черчением, игрой на фортепиано, флейте и виолончели. Рано проявился у Бородина и композиторский дар — в 9 лет он написал «Польку Элен».

Параллельно у Саши проявился интерес к химии. Во всех комнатах квартиры стояли различные приспособления для опытов, специальная посуда, химический банки с растворами. у Саши появился интерес к химии. Практически во всех комнатах их квартиры стояли различные приспособления для проведения опытов, посуда, банки с растворами. Александр самостоятельно экспериментировал, устраивал химические фокусы, изготавливал акварельные краски, в комнате покрывал ветки инеем, мог заставить воду в тепле кипеть от холода, создавал несгораемые нитки. Занимался «добыванием подземного огня», в саду извергая крошечный Везу-

вий. Придавал медным монеткам серебристый вид. Создавал «магический ландшафт» – удивительное зрелище, когда на бумаге то проявляются, то исчезают краски, изображая смену года. Молодой химик умел делать самодельные фейерверки, приводя в ужас население дома: все боялись, как бы не случился пожар.

Бородин начал увлекаться химией в десять лет, и химия позже стала его профессией. Увлечению наукой и получению высшего образования препятствовало «незаконное» происхождение юноши, которое вынудило мать Бородина и её мужа воспользоваться ведомством чиновников Тверской казённой палаты, чтобы записать сына в Новоторжское третьей гильдии купечество. После этого он получил право закончить гимназию и продолжить своё образование.

Летом 1850 года будущий композитор отлично сдал экзамены на аттестат «купец» Александр Бородин поступил вольнослушателем в петербургскую Медико-хирургическую академию (ИМХА). Юноша был примерным и прилежным студентом. Он охотно занимался самостоятельной работой, изучал дополнительный материал. С 1853 года в академии занимался химией под руководством Николая Зинина, который заведовал большой лабораторией. Светило науки могло посещать это место, когда понадобится и ставить там опыты. Студенты любили Николая Николаевича и его опыты всей душой. С Зиминым велись жаркие споры, оспаривались новые идеи и выводились новые формулы. В карьере

Бородин его роль была решающей. Зимин был преданным науке ученым и заботливым наставником своих подопечных. Личность Зинина, преданного науке исследователя и вместе с тем заботливого наставника, наложила глубокий отпечаток на личность Бородина. Зинин считал, что занятия музыкой мешают Бородину серьезно заниматься наукой. Биографы Бородина часто цитируют высказывание Зинина, сделанное им при свидетелях: «Господин Бородин, поменьше занимайтесь романсами; на вас я возлагаю все свои надежды». В марте 1856 года Бородин начал работать врачом-ординатором Второго военно-сухопутного госпиталя, в апреле того же года стал ассистентом на кафедре общей патологии и общей терапии ИМХА, позднее будучи ассистентом Зинина вёл практические семинары у студентов, а с 1859 уже сам читал студентам лекции по химии. По распределению ученый попал на работу в ординаторскую Второго военно-сухопутного госпиталя. но вскоре понял, что врачом работать не сможет: он несколько раз терял сознание при виде тяжелых ран, а однажды даже сломал хирургический инструмент прямо в горле больного. Хорошо, что все обошлось благополучно – молодой доктор сумел взять ситуацию под контроль.

В 1857 году Бородин выдержал экзамен на степень доктора медицины, а в марте 1858 в Санкт-Петербурге защитил диссертацию с темой, связанной с химией и медициной— «Об аналогии мышьяковой кислоты с фосфорною в химическом и токсикологи-

ческом отношении». Лето того же года Бородин провёл в Солигаличе, где изучал состав минеральных вод местной водолечебницы. Результаты работы были опубликованы в газете «Московские ведомости», а работа была издана отдельной брошюрой под названием «Солигаличские солёно-минеральные воды»), послужили открытию лечебного курорта, который существует поныне. В 1857 году Бородин впервые выехал в Европу. Он работал в Бельгии, Франции и Германии, он был переводчиком и секретарем окулиста И. Кабата. В октябре 1859 года Бородин отправился стажироваться за границу, он готовился на должность адъюнкт-профессора химии. На протяжении трех лет он практиковал преимущественно в химических лабораториях Германии и Италии, работал в Швейцарии и Франции. Лаборатория учёного Эрленмейера, куда был направлен Александр, находилась в немецком городе Гейдельберг. В это время в этом городе жили и творили Дмитрий Менделеев, Сергей Боткин и Иван Сеченов. Их дружба с Бородиным началась в России, и они с удовольствием встречались и дискутировали на различные научные темы. В 1860 году Бородин вместе с Н. Н. Зининым и Д. И. Менделеевым был на знаменитом международном съезде химиков в Карлсруэ. На конференции обсуждались многие вопросы в области химии, в том числе молекулярного и атомного строения тел. Именно в это время были разработаны чёткие определения «атом» и «молекула», что означало окончательное торжество атомно-молекулярной теории строения вещества, а также

признаны «новые» атомные веса, установленные трудами французского химика Жерара и его учеников. В Швейцарии Бородиным был разработан способ получения бромзамещённых кислот и открыта реакция, известная ныне как реакция Бородина — Хунсдиккера.

В Пизанском университете Александр Порфирьевич работал в местной лаборатории. Именно там в 1862 году впервые в истории химии Бородин получил фторорганическое соединение — фтористый бензоил и нашёл метод получения фтор ангидридов карбоновых кислот. Кроме того, используя современное по тем временам европейское оборудование, Александр Порфирьевич создал методику получения карбоновых кислот фторангидридов. В Италии Бородин не оставлял занятий музыкой./

Дополнительные обязанности были связаны и с женитьбой. Екатерина Сергеевна плохо переносила петербургский климат. Обычно осенью она уезжала в Москву и долгое время жила у матери, возвращаясь к мужу только зимой, когда в Петербурге устанавливалась сухая морозная погода. Часто Бородин был для жены и врачом, и сиделкой. Екатерина Сергеевна много курила, страдала бессонницей и засыпала только под утро. Со всем этим нежно любящий и добропорядочный супруг должен был мириться.

Увлеченная работа музыканта и химика не мешала Бородину оставаться хоть и несколько рассеянным, но веселым и жизнерадостным человеком. Так Н.А. Римский-Корсаков спрашивал у

Бородин: "Написали?", имея в виду номер для концерта РМО. "Написал" – серьезно отвечал Бородин. Оказывается несколько писем написал за границу. "Переложили" – спрашивал Николай Андреевич, имея в виду переложение с клавира для оркестра отрывка из "Князя Игоря". "Переложил" – отвечал Александр Порфирьевич. Оказывается ноты со стола на рояль переложил. И музыканты быстро брались за работу, расписывая партии для оркестрантов карандашом, ибо это быстрее и покрывая листы специально придуманным Бородиным лаком. Затем сушили партитуру прищепочками на веревочках и быстро разучивали.

Заслугой Бородина перед обществом является активное участие в создании и развитии возможностей для получения женщинами высшего образования в России: он был одним из организаторов Высших женских врачебных курсов, на которых с 1872 по 1885 год преподавал химию. Ведя преподавательскую деятельность, он чутко относился к каждому из своих студентов. Талантливый педагог, известный химик и композитор использовал свой авторитет, когда необходимо было защищать учеников от политических гонений. В 1863 году в альма-матер ученого открылась новая химическая лаборатория, руководителем которой его назначили. Квартира Бородина находилась для удобства прямо над лабораторией, чтобы на дорогу уходило как можно меньше времени. Бородин был обожаемым педагогом и его лекции всегда пользовались успехом. Преподаватель душевно относился к каждому

ученику, но особенно к тем, кто любил его предмет. Студенты, после работы в лаборатории часто приглашались наверх на обед или ужин. Двери его квартиры всегда были открыты для молодых химиков. В 1874 году Бородин стал казначеем Общества пособия слушательницам Медицинских и Педагогических курсов. Александр Порфирьевич является одним из членов-учредителей Русского химического общества и редактором журнала «Знание». Бородин много времени уделял работе со студентами, часто защищая их от политических преследований.

В последние годы Бородин жаловался на боли в сердце. Бородин умер от сердечного приступа вечером 15 февраля 1887 года в казённой «академической» квартире, в разгар общего веселья на организованной им по случаю Масленицы костюмированной вечеринке. Прежде всего Бородин считал себя ученым-химиком.

В химии известный композитор тоже совершил несколько открытий: Изобрел способ получения бромзамещённых углеводов действием брома на серебряные соли кислот (реакция Бородин-Хунсдикера) и получил фтороорганическое сединение (фтористый бензоил).

Несмотря на то, что значительную часть своей жизни деятель посвятил именно химии и был одним из основателей Русского химического общества, наибольшую известность ему все же принесла музыка. Сейчас имя Бородина носит Государственный

квартет, а также несколько музыкальных школ и улиц в разных городах России. Сам ученый и композитор говорил: «Всем, чего мы не имеем, мы обязаны только себе».

Список литературы:

1. Стасов В. В. Александр Порфирьевич Бородин. — СПб.
2. А. П. Бородин в воспоминаниях современников / Сост., текстол. ред., вступ. ст. и коммент. А. Зориной. — М.: Музыка, 1985.
3. А. П. Бородин: к столетию со дня рождения / Ю. А. Кремлев; [отв. ред. А. В. Оссовский]. — Л.: Ленинградская филармония, 1934.
4. Александр Порфирьевич Бородин. Его жизнь, переписка и музыкальные статьи (с предисловием и биографическим очерком В.В.Стасова), СПб., 1889.
5. Хубов Г., А. П. Бородин, М., 1933.
6. Ильин М., Сегал Е., Александр Порфирьевич Бородин, М., 1953.
7. Дианин С.А. Бородин: Жизнеописание, материалы и документы. 2-е изд. М., 1960.
8. Сохор А. Н. Александр Порфирьевич Бородин: Жизнь, деятельность, муз. творчество. М.-Л.: Музыка, 1965. - 826 с.

Многие русские композиторы обращались к созданию произведений духовного содержания, богослужебной музыки, переосмысливая вечные духовные ценности.

Композиторы «Могучей кучки» также в разные периоды своего творческого пути обращались к духовной теме и создавали произведения на библейские тексты и песнопения православной службы. У каждого по своему воплощались в творчестве религиозные и философские воззрения и духовные переживания.

Кучкисты были продолжателями музыкальных традиций основоположника русской музыки М.И. Глинки, творчество которого глубоко национально: оно выросло на почве русской народной музыки, а также церковного хорового пения. К церковной музыке М.И. Глинка обратился, когда после успеха оперы «Жизнь за царя» он был приглашен дирижером в Придворную певческую капеллу, в этот период им созданы несколько духовных произведений в числе которых «Херувимская».

В конце 1855 года произошла первая встреча М. Балакирева с Глинкой. Вместе с нижегородским помещиком А. Д. Улыбышевым, автором книги о Моцарте, они навестили Глинку. Улыбышев представил молодого человека как хорошего пианиста. Балакирев исполнил свое сочинение – «Фантазию на мотивы из оперы Глин-

ки «Иван Сусанин». Несмотря на молодость молодого человека, Глинка почувствовал в нём серьёзного музыканта. Глинка относился к Балакиреву как к младшему товарищу, просматривал его работы, давал указания, заботился о его музыкальном образовании. Вокруг Глинки в то время сложился кружок любителей музыки и почитателей его таланта. Балакирев часто бывал на этих собраниях, общение с композитором благоприятно влияло не только на творческий, но и на духовный облик Балакирева. Общение с М.И. Глинкой, духовным отцом которого был святитель Игнатий Брянчанинов – «столп» православия в России XIX в. не могло не повлиять на духовное формирование композитора. Сам Балакирев был глубоко религиозным человеком, с твердым духовным стержнем и колоссальной творческой энергией. Балакирев воспитывался в православной вере, «маленький архиерей», как звали его родные, с детства воспитывался в строгих правилах благочестия. Христианское отношение к жизни и творчеству подпитывало могучие духовные силы, помогало восприятию жизненного пути, как несение данного Богом креста.

Духовное начало легло в основу системы музыкального образования, а России, которое нашло отражение в уставе Бесплатной музыкальной школы (1862 год). Балакирев стремился к тому, чтобы «исполнение православных церковных песнопений слало неотъемлемой частью каждой семьи».

В разные периоды своей жизни Балакирев обращался к церковной музыке.

Среди духовных его сочинений: «Свыше пророцы», «Да возрадуется душа твоя», «Христос воскресе», переложения различных песнопений – «Херувимской», «Да молчит всякая плоть», «Достойно есть». В музыке этих произведений присутствуют мелодические и гармонические обороты обиходных напевов, а также чувствуется самобытный стиль самого композитора.

Сочинение произведений для православного богослужения связано с назначением Балакирева на должность управляющего Придворной певческой капеллы. Со вступлением на Российский престол в 1883 году Александра III в Придворной певческой капелле меняется руководство. Граф С.Д. Шереметьев становится директором капеллы, М. Балакирев – управляющий капеллой, а Римский–Корсаков назначается на должность помощника управляющего капеллой. К этому времени в русском обществе начинает появляться настроения, направленные против чрезмерных влияний западноевропейской музыки в богослужебном пении, часто наполненных излишней концертностью и светскостью и начинает формироваться интерес к традиционному русскому пению, основанному на старинных напевах.

Начинается новый этап в развитии русской богослужебной музыки. Одним из первых композиторов, который начинают эту работу становится Н.А. Римский – Корсаков и М. Балакирев, кото-

рые остро осознали необходимость научной и систематической исследовательской работы в области русского церковного пения и его истории. Римский – Корсаков и Балакирев, который был управляющим капеллой, взялись за перестройку учреждения, необходимую для улучшения процесса обучения. Николай Андреевич активно участвовал в создании инструментального и регентского классов капеллы, разрабатывал учебные программы. Обобщая свой опыт работы, он написал «Практический учебник гармонии» (1886), сохранивший свое значение до наших дней. А также преподавателям капеллы «...было поручено составить и гармонизовать новый Обиход. Сущность этой деятельности заключалась в «преобразовании церковного пения в России сообразно с нашими древними напевами». Композиторы в своей работе добились хорошего результата по очищению мелодического и гармонического стиля от внешних эффектов.

Эта работа положила начало собственной работе Римского – Корсакова в области духовной музыки. В течение трёх лет им было создано сорок церковных песнопений, среди которых, «Отче наш», «Херувимская», «Да молчит всякая плоть». Наиболее усердно Римский-Корсаков работал над церковной музыкой летом 1883 года. В письмах С. Н. Кругликову он сообщает: «Ничего, конечно, другого музыкального не делаю: совсем дьячком стал», «...светская музыка теперь что-то мне не задалась, а духовная меня занимает». Вероятно, в это время и была создана основная часть

всех духовно-музыкальных произведений Римского-Корсакова. «В песнопениях Н. А. Римского-Корсакова живет дух древнего церковного пения и народной музыки, они являют «настоящий церковный православный стиль», сохраняющий свою силу и красоту до наших дней.»

В 1856 году на одном из музыкальных вечеров Балакирев познакомился с Цезарем Кюи. Молодой офицер, любитель музыки, Кюи также пробовал свои силы в композиции под руководством польского композитора С. Монюшко. Балакирев уже с первых встреч стал не только другом Ц. Кюи, но и опытным наставником, оказавшим большое влияние и на духовно-нравственный облик композитора.

Ц. Кюи – автор большого количества хоровых произведений, в числе которых и произведения духовного содержания, но написанных в несколько иных традициях.

Обратим свое внимание на малоизвестную страницу хорового творчества Ц. Кюи, его обращение к духовной теме по просьбе А. Архангельского, регента Петербургской певческой капеллы, Кюи обращается к созданию произведений духовного содержания - три псалма: «Господи, да не яростию Твоею» (Пс. № 6), «Боже, Боже мой, вонми ми» (Пс. № 21) и «Радуйтесь, праведнии» (Пс. № 32).

Богодухновенные псалмы Давида, одна из книг Ветхого завета – значительная часть богослужения Православной церкви.

Псалтирь является основой духовной жизни народа, по богослужебным книгам обучались грамоте дети в церковно-приходских школах при монастырях, в деревнях и селах, именно эти школы были очагами народного образования и просвещения. В псалмах, как в своеобразном жанре духовной поэзии, затрагиваются вечные вопросы о смысле жизни, о борьбе добра со злом, по словам Достоевского, в сердце каждого человека. Духовная и поэтическая красота псалмов пронзает своей глубиной, неимоверной силой и мощью подачи мысли, эмоциональной напряженностью чувств.

К интересу композитора, обратившегося к духовному жанру отнеслись по-разному. Одни выражали непонимание и удивление, например в газете «Новое время» сообщалось: «До последнего времени этот светский композитор и католик не затрагивал чуждой ему области церковной музыки и в ней является новичком», «Цезарь Кюи, светский композитор и католик, взялся за духовную православную музыку». Другие дали положительную оценку, например в журнале «Хоровое и регентское дело» писали: «Почтенный композитор хотя и не овладел ещё церковным стилем, но дал вещь очень звучную», обратив особое внимание на псалом № 6 Кюи – «Господи, да не яростию Твоею».

Самого композитора терзали сомнения: «С этими псалмами я порядочно повозился, стараясь себя настроить на православную церковную музыку. Не знаю, удалось ли мне это». Позже в письме к Керзиной он напишет: «Слушал в хорошем исполнении колос-

сального соединённого хора (около 500) один из своих 3-х гимнов. Ничего, кажется, я уловил дух православной церковной музыки».

Св. Афанасий Великий, в своей книге «Толкование на псалмы» говорит: «Осмый – не иное что значит, как день воскресения Христова, в который плоды трудов своих, когда враги со стыдом и смятением обратятся вспять. Воспевает же Давид псалом сей, как бы долгое время пребыв в покаянии, какое приносил за грех».

Свои псалмы композитор не создавал для церковного богослужения, поэтому канонический текст Кюи подвергает свободной обработке, сокращает, соединяет строки в подчинении музыкальной задаче, облекая в свободную форму.

Псалом № 6 «Господи, да не яростию Твоею». По содержанию это покаянный псалом, восхваляющий Бога, предвозвещающий вечный и бесконечный восьмой день творения. Начало псалма – тихое молитвенное обращение к Богу: «Господи!». Хоровое tutti звучит вначале, в середине и в конце псалма, выделяя важные смысловые моменты миниатюры: «Господи!», «обличише мене», «накажеши мене». Кюи красочно использует тембры хоровых партий для передачи смысла псалма и воплощения художественного образа, используя традиционные хоровые интонации, не углубляясь в конкретные распевы церковной православной службы.

Псалом № 21 – «Боже, Боже мой, вонми ми» – пророческое сказание о Крестных страданиях Сына Божия. Пронзительно, с по-

трясающей силой звучат стихи псалма: «Боже мой, Боже мой! Внемли мне! Для чего Ты оставил меня? Далеки от спасения моего слова вопля моего. На Тебя уповали отцы наши, и Ты избавлял их; Я же червь, а не человек, поношение от людей, и презрение в народе! Но Ты, Господи, не удаляйся от меня, сила моя, поспеши на помощь мне!» Кюи по-своему интерпретирует жанр духовной музыки, находит свои выразительные приёмы хоровой звучности. Тихо и скорбно звучит возглас – «Боже, Боже мой, вонми ми». Со слов «Далече спасения моего» – создается образ постепенного восхождения к Свету, в кульминации звучит семиголосный аккорд, создающий гнетущее напряжение, фраза «На Тя уповаша», звучит как единый молитвенный вопль. В этом псалме Кюи использует приём «антифона», который позже мы услышим в литургической музыке Рахманинова.

Псалом № 32 – «Радуйтесь, праведнии» – отличается от первых двух псалмов, в нем звучит «призыв восхвалять Бога, как Творца и Законодателя мира, Покровителя всех праведных, а потому и песнь должна быть «новой», торжественной и благодарной»

Интонации торжества, антифонное звучание хора усиливает приподнятость поэтического текста. Светлая мажорная тональность подчеркивает характер всеобщего ликования, погружая в сокровенные тайны божественного исповедания. Идея восхваления,

выражается в мелодическом обрамлении этого псалма и торжественном гармоническом завершении.

Хотя Кюи и не использовал традиционные церковные напевы, композитор создал духовные произведения, которые все же основаны на определённом слуховом опыте. Из писем известно, что композитор иногда посещал православные службы и имел тесное творческое общение с деятелями в области православной духовной музыки. Сохранилась переписка Ц. Кюи с регентом придворной певческой капеллы Х. Гроздовым, в одном из писем Кюи писал Гроздову: «Многоуважаемый Христофор Николаевич. Не знаю, право, как Вас благодарить за Ваше письмо и за Ваши суждения. Они тем более ценны, что исходят от такого авторитета как Вы, а я, с православной духовной музыкой мало знаком, и писал скорее по инстинкту». Три псалма Кюи явились импульсом для создания более крупной формы в области духовной православной музыки.

Конечно, тема духовной музыки в творчестве композиторов «Могучей кучки» более многогранна и обширна. Отдельная страница – творчество М. П. Мусоргского, перу которого принадлежат такие масштабные произведения как «Иисус Навин» для солистов, хора и фортепиано, «Поражение Сеннахериба» для хора с оркестром, романсы «Молитва», «Песнь Саула перед боем». Интонации знаменного распева встречаются у А.П. Бородина («Поддай вам Бог победу над врагами», «Мужайся, княгиня» в опере «Князь

Игорь»), Н.А. Римского-Корсакова (молитва из 1-й картины 3-го действия в опере «Сказание о невидимом граде Китеже»), М.П. Мусоргского (хоры раскольников из оперы «Хованщина»).

Князь В.Ф. Одоевский ещё в середине XIX века писал, что русская духовная музыка – искусство «самобытное, не похожее ни на какое другое, имеющее свои особые законы, свой отличительный характер и высокое как историческое, так и художественное значение».

Список литературы:

1. Н. А. Римский-Корсаков и духовные мотивы его творчества. https://expositions.nlr.ru/ex_manus/rimskii-korsakov_n/motivi.php
2. Духовные произведения Н. А. Римского-Корсакова <http://www.pravgim.ru/images/NPK2017/Raboty/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D0%B8%D0%BD.pdf>
3. Духовная музыка М. А. Балакирева <https://nsportal.ru/ap/library/muzykalnoe-tvorchestvo/2015/03/13/dukhovnaya-muzyka-m-a-balakireva>
4. Ц. Кюи. Три псалма op.80: https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/dissovet/LavrikovaYN_disser.pdf
5. Зайцева Т.А. Страницы творческой биографии М.А. Балакирева. Учебное пособие, СПб, 2006г.
6. Гарднер И.А. Богослужбное пение РПЦ, Сергиев Посад, 1998г.

7. О духовной жизни М. А. Балакирева из газеты «Балакиревское обозрение» 2012г.

8. Зайцева Т. А. Сокровища России: Духовная музыка Балакирева – М.Музыка 2013

9. Зорина А. Могучая кучка – Изд. 3-е Л. «Музыка» 1977г.

Могучий и комичный: пародия Бородина и пародия на Бородина

Бласов Алексей

РАМ имени Гнесиных

Оперная пародия вопреки (а скорее — благодаря) тому, что занимала низшее положение в системе музыкально-театральных жанров, пользовалась огромной популярностью. В европейской культуре ее история насчитывает более 300 лет. В России же оперная пародия достигла своего апогея лишь в начале XX века. Большая заслуга в этом принадлежит культуре кабаре и театру миниатюр, ставших неожиданно востребованными у русской публики. Однако острым стоит вопрос о пародии в творчестве отечественных композиторов XIX столетия, Первое, что приходит на ум — сатирические памфлеты «Классик» и «Раек» М.П. Мусоргского. Но это не оперные пародии, хоть элементы театральности в них, действительно, присутствуют. Вспомнить же образцы пародии конкретно в музыкально-театральном искусстве довольно сложно.

Тем не менее, русская оперная пародия в XIX веке не просто существовала, а даже была широко распространена. Сначала она бытовала в виде литературной традиции, а уже в середине века

появляются музыкальные воплощения. Одно из них связано с именем А.П. Бородина.

Свой путь в оперном жанре композитор начал с работы над оперой «Василиса Микулишна», посвященной истории дочери богатыря Микулы Селяниновича. Установить точно, когда Бородин начал сочинение, не представляется возможным. Единственное можно утверждать, что это произошло до 1867 года.

Как отмечает Е.М. Левашев, эта опера «"с избытком" представила на оперной сцене богатырскую силу Руси». Однако по какой-то причине Бородин прекратил работу. Скорее всего, акцент на сферу богатырского оказался чрезмерным, что сильно отразилось на общей эстетике: опера выглядела грузной и вычурной. Вскоре у композитора появилась возможность посмеяться над самим собой, своим неудавшимся сочинением и увлеченностью богатырскими образами в русском искусстве, поскольку сразу же появилась опера «Богатыри».

Ее премьера состоялась 6 ноября 1867 года в Большом театре Москвы (напомним, что работа ни над «Князем Игорем» ни тем более над «Богатырской» симфонией еще не началась). Автор музыки на афише указан не был (Кюи и Римский-Корсаков узнали правду лишь после смерти Бородина). Однако постановка обернулась скандалом: публика не смогла оценить замысел этой феерии. На следующий день «Богатыри» были заменены «Аскольдовой

могилой» Верстовского (название выбранной для этого оперы символично).

Либреттистом «Богатырей» (и, скорее всего, их идейным вдохновителем) стал драматург Виктор Крылов. В свое время он сделал перевод оперетт Жака Оффенбаха «Орфей в аду» и «Прекрасная Елена». Появление «Богатырей» можно расценивать как попытку создания русской версии новомодного для того времени жанра. И хотя цензура определила это сочинение как «оперу-фарс», на афишах было указано именно «оперетта». К оперетте отсылает и драматургия — пародия на русские сказки и былины о богатырях написана на основе «Прекрасной Елены» Оффенбаха. Это авторы открыто указывают в названии своего сочинения: «Богатыри, или Прекрасная Елена на русские нравы»

Не смогли создатели «Богатырей» обойти стороной и нашуевшую оперу Александра Серова «Рогнеда». Как известно, балакиревцы отрицательно относились к ней, поскольку композитор явно ориентировался на европейские традиции, что шло вразрез с идеями кружка. «Богатыри» Бородин — явно «критический выпад» в сторону Серова. Пародирование происходит не только за счет использования цитат. Между «Богатырями» и «Рогнедой» много сюжетных схожестей.

Действие разворачивается в сказочном «княжестве Куруханском», между богатырем Соловьем Будимировичем сыном князя Задирой заключается спор: чужестранец обещает выкрасть

сестру княжича Забаву «при всем честном народе». Похищение происходит во время сцены жертвоприношения Перуну, пока все присутствующие погружены в сон звуками колыбельной. Для поисков княжны собирается поход богатырей. Но ее пропажа — не единственная проблема. Появившиеся калики-перехожие сообщают, что идет «несметная рать женская» во главе с богатыршею Амелфою, дочерью Змея Горыныча. Трусливый предводитель Фомадолжен вступить в «неравный бой». Но, по закону жанра, он выходит победителем: в разгар сражения Фома сдергивает с головы богатырши волшебный венец, в котором была заключена ее сила. Опера заканчивается свадебным пиром, где славят брак Соловья с Забавой и Фомы с Амелфой

Нетрудно заметить, что в сюжете имеются параллели с оперой М.И. Глинки «Руслан и Людмила», которую, благодаря комическому изображению Фарлафа и Черномора, тоже можно причислить к жанру пародии на уже присутствующий в русском музыкальном искусстве былинно-эпический стиль. Но на этом связь между двумя операми заканчивается.

В «Богатырях» присутствует большое количество цитат из популярных в то время европейских опер. Вообще, Бородин должен был написать весь музыкальный материал сам, но желание Крылова побыстрее поставить оперу на сцене, сподвигли композитора снабдить ее музыкою «из готового старого театрального репертуара», что драматургом было встречено положительно. В ней

можно обнаружить цитаты из «Семирамиды» и «Севильского цирюльника» Россини, «Пророка» и «Роберта-дьявола» Мейербера, «Болтунов», «Синей Бороды» и «Прекрасной Елены» Оффенбаха. Пародирование этих опер связано со звучащей в музыкальных кругах критикой по поводу засилья и привилегий европейских опер в России.

Конечно, простым цитированием пародирование не ограничивается. Самым частым методом является снижение через жанр. Это особенно заметно всцене жертвоприношению Перуну. Она начинается с пародийного заклинания «Мудрость серого осла, храбрость черного козла, и поэтов увлечение — мы кладем на все-сожженье». В момент призыва сил природы звучит такой текст: «Злой океан шумит-ревет, гроза придет, гроза пройдет! И чем глупей все заклинанье, тем и сильней его влиянье». Это, безусловно, пародия на предсказания Скульды из «Рогнеды»: «Беда грозит, беда идет, злой океан шумит-ревет, пройдет гроза, заря блеснет». Момент призыва духа сопровождается музыкой из сцены грозы в опере «Севильский цирюльник» Россини. Еще одно снижение происходит за счет использования танцевальных жанров в нетипичных для них моментах. Так, оживший идол Перуна устраивает дикую пляску под легкую и игривую польку.

Еще один пародийный прием связан с травестированием, а также трансформацией нескольких тем друг в друга. В сцене появления калик-перехожих звучит тема хорала анабаптистов из оперы

«Пророк» Мейербера. Вскоре в их партии на такой же метроритмический остов звучит тема песни «Среди долины ровныя». В конце сцены вновь возвращается тема хорала. Отметим, что калики-перехожие явно отсылают зрителей к опере «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, а их сообщение об угрозе являются прототипом бояр из «Князя Игоря».

Часто Бородин прибегает к смысловому диссонансу между цитируемой музыкой и сюжетом. Так, в сцене битвы Фомы и Амелфы композитор обращается к материалу «Роберта-дьявола» Мейербера, а именно к сцене встречи Алисы и Ромбальда перед их свадьбой. Получается антитеза: борьба изображается через музыку, имеющую любовное содержание.

Таким образом, «Богатырей» можно назвать пародией на оперные штампы и новый жанр оперетты. В ней также высмеивается чрезмерная увлеченность эпическим складом и, как в свое время отметил режиссер А.Я. Таиров, «”лженародность” в искусстве» . В то же время, в «Богатырях» отражена эстетическая и идеологическая ситуация, происходящая в культурной жизни России 1860-годов. Может показаться, что подобная «сотканность» партитуры и либретто из различных элементов, приемов, цитат и прочее выделяет ее с точки зрения художественного и технического воплощения. На деле же, «Богатыри» соответствуют тому образцу пародийного спектакля, который был типичным для европейской культуры XIX века.

Пародийные принципы «Богатырей» нашли свое продолжение в «Классике» Мусоргского, созданного через месяц после премьеры оперы. Однако каких-либо иных влияний они не оказали. Тем не менее, в сезоне 1910/11 театра «Кривое зеркало» была поставлена пародия «Не хвались, идучи на рать». Как отмечает Н.И. Енукидзе, она «синтезирует особенности отечественной оперной традиции: среди узнаваемых образцов «Иван Сусанин» Глинки, «Русалка» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Садко», «Снегурочка» и «Царская невеста» Римского-Корсакова». «Князь Игорь» был главным объектом пародирования. Пародия теперь била по штампам уже русской оперы, также, как это делали раньше «Богатыри», но с европейскими произведениями. Роднит эти две пародии эпическая неторопливость в сюжетной драматургии, использование текстовых цитат, применение характерных музыкально-семантических формул танцев, «былинного» речитатива, интонаций народных песен и так далее. Таким образом, пародия на эпический стиль Бородина нашла опору в пародии Бородина на эпический стиль в русской культуре.

Представленный доклад еще раз показывает, что вопрос о месте пародии в русском музыкальном искусстве все еще остается открытым, важным и актуальным для дальнейших исследований.

Список литературы

1. Бородин А.П. Богатыри: Опера-фарс в пяти картинах. Переложение для пения с фортепиано. М.:Дека-ВС, 2004. 235 с.

2. Дианин С.А. Бородин: Жизнеописание, материалы и документы / Вступ. статья И. Бэлзы. М.: Музгиз, 1960. 404 с.

3. Енукидзе Н.И. Русские вампуки до и после «Вампуки»: некоторые наблюдения над историей оперной пародии // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2012. № 1 (1). С. 37-58.

4. Левашев Е.М. А.П. Бородин // История русской музыки: в 10 т. Т. 7. М.: Музыка, 1994.

5. Мартынова С.С. Опера-фарс А.П. Бородина «Богатыри»: проблемы текстологии. Диссертация ... кандидата искусствоведения. М.: 2003. 345 с.

6. Федоров М.Л. Путешествие в древнюю русь и обратно. «Богатыри» Демьяна Бедного // Studia Litterarum. 2017. №3. С. 236-251.

Художественный след балакиревцев и передвижников в истории искусства России

Голубева Светлана Юрьевна,
Дыкина Екатерина Вячеславовна
ДШИ г. Узловая

Эпоха второй половины XIX века дала искусству два выдающихся явления «Могучую кучку» и «Передвижников», которые появились в бурное время, когда в искусстве зародилось новое движение, реалистическое по стилю и социальное по направленности, отразившее тенденции развития и противоречия менявшегося общества.

Вторая половина XIX века ознаменовалась необычайным ростом национального самосознания, высочайшим расцветом науки и культуры. Это была пора демократического подъема после того, как тяжелое экономическое положение России и поражение в Крымской войне 1856 года остро поставили вопрос о необходимости коренных изменений в устройстве государства. Начало «эпохе великих реформ» положила отмена крепостного права в 1861 году при Александре II. Затем прошли реформы самоуправления и системы судопроизводства народного образования, ослабления цензуры и развития печати. Демократическую пропаганду возглавили Н.Г. Чернышевский, Н.А. Добролюбов, поэт Н.А. Некрасов.

Их эстетические взгляды стали теоретической базой для дальнейшего развития русского реалистического искусства. Происходившие перемены оказали огромное влияние на развитие отечественной литературы, науки и искусства. Преобладание демократических настроений отразилось в пристальном внимании к русской истории, к народному искусству, к народной поэзии.

В музыке в середине XIX века начинается великое новое музыкальное движение, целью которого явилась борьба за передовое, национально-самобытное русское музыкальное искусство, борьба с консервативными критиками и бюрократами-чиновниками, отдавшими предпочтение иностранным исполнителям-гастролерам и модным операм зарубежных авторов, что чинило препятствия для постановки

русских опер. Основной темой творчества композиторов, возглавивших это новое движение и объединившихся в творческий союз единомышленников под названием «Могучая кучка» (или «Новая русская музыкальная школа», или «Балакиревский кружок», или «Группа пяти»), стала тема человека и народа. Человек с его сложным душевным миром, с мечтой о счастье, и народ, угнетенный, страдающий, но несущий в себе огромную и нравственную силу.

Основными тенденциями творчества композиторов Могучей кучки являлись:

1. Цели

Отстаивали новые пути в музыке и боролись с консервативным академическим направлением, представленным Петербургской консерваторией и Русским музыкальным обществом.

2. Темы и образы

- продолжение традиций Глинки и Даргомыжского;
- обращение к национальным, русским традициям, к национальной тематике-истории, быту, народному эпосу и сказке, древним верованиям и обрядам, нравам, проблемам современной России;
- важное драматургическое значение народно-массовых сцен в операх;

- особое место занимает «русский Восток» («Тамара» и «Исламей» Балакирева, «Князь Игорь» Бородина, «Шахерезада» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова, «Хованщина» Мусоргского).

3. Жанры

- оперы, симфонии, симфонические картины, сюиты, фантазии, романсы и песни;

- создание нового типа опер (народная музыкальная драма «Борис Годунов», эпическая «Князь Игорь»);

- рождение первой русской национальной эпической симфонии (Бородин 2-я симфония).

4. Музыкальный язык

Расширение народно-песенной основы русской классической музыки за счет внесения нового круга интонаций с опорой на интонации крестьянской песни.

5. Обращение к фольклору других народов

Украинские, грузинские, татарские, испанские мелодии.

Черты, свойственные всем «кучкистам», проявлялись у каждого по-своему, ибо каждый был талантливейшим композитором со своим особым, неповторимым творческим лицом.

В те же самые годы, когда композиторы Могучей кучки искали источник вдохновения в сокровищнице России, нечто подобное произошло и в живописи.

В 1863 году 14 лучших выпускников Петербургской Академии художеств, претендовавших на Большую золотую медаль, выступили против формализма Академии, отказавшись писать полотна на античную или библейскую тему, отказались сдавать экзамен, покинули Академию. (В историю искусства это событие вошло как «бунт 14-ти»). По предложению «предводителя» этого художественного «восстания» Ивана Крамского была создана Артель независимых художников – предтеча будущего объединения Передвижников, которая через 7 лет в 1870 году преобразовалась в «Товарищество передвижных художественных выставок», просуществовавшее в России более полувека с 1870 по 1923 годы. Первая выставка состоялась 28.11.1871 году из 46 экспонатов. А всего прошло 50 выставок. Учредителем и главным идеологом Товарищества был Иван Крамской, а наставником и другом – Владимир Стасов. Если в «Могучую кучку» входило 5 композиторов, состав передвижников был более многочисленным. Всего за годы существования этой организации в ней насчитывалось 109 активных членов и 440 художников, среди которых И. Крамской, Н. Ге, К. Маковский, Г. Мясоедов, И. Шишкин (одни из первых участников). Позже присоединились И. Репин, А. Куинджи, В. Суриков, А. и В. Васнецовы, А. Саврасов, В. Поленов, И. Левитан, В. Серов, В. Верещагин, К. Айвазовский и другие.

В деятельности, историческом значении и содержании произведений композиторов Могучей кучки и художников-передвижников существовало много общих тенденций:

1. Демократизм, просветительская направленность творчества.
2. Ведущий художественный метод отражения действительности – критический реализм.
3. Идеи народничества.
4. Интерес к личности человека.
5. Обращение к сюжетам из исторического прошлого русского народа, древней литературе, устному народному творчеству, сказочным сюжетам.
6. Преобладание национальной темы.
7. Отражение темы природы.
8. Тема протеста против ужасов войны.

Прошло уже 150 лет со времени существования Могучей кучки и художников-передвижников. Деятельность обоих творческих объединений стала эпохой в развитии русского и мирового искусства и оказала большое воздействие на последующий путь развития русской культуры.

Список литературы:

1. Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. М., 1982. 352 с.
2. Гордеева Е.М. Могучая кучка. М. «Музыка». 1966. 325 с.
3. Дмитриева Н. Краткая история искусств. М.: Аст-Пресс; Гарант, 2006. 624 с., с. 517-581.
4. Зорина А. Могучая кучка. Л. «Музыка». 1977. 94 с., с. 3-4, с. 20-25, с. 88-94.
5. Келдыш Ю.В., Левашев Е.М. История русской музыки Т.6 М. «Музыка» 1989.
6. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. 440 с.
7. Стасов В.В. Избранные статьи о Мусоргском. М., 1952. 236 с., с. 100-130.
8. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. – М. 1999. 285 с.
9. Третьякова Л.С. Русская музыка XIX века. – М.: Просвещение, 1982. 207 с., с. 5-11, с. 65-75.
10. Фрид Э.Л. Русская музыкальная литература Выпуск 2. Издание 7-е. Ленинград. «Музыка», 1984. 296 с., с. 3-11.
11. Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX в. М., 1984. 352 с.

Г.А.Ларош: «Э.Ф.Направник-...один из самых даровитых, из самых симпатичных представителей русского искусства»

Чернышова Наталья Николаевна

ДШИ имени Силина, г. Богородицк

Данное видео пособие предназначено учащимся ДМШ и ДШИ для знакомства с жизнью, деятельностью дирижёра, современника содружества «Могучая кучка» Эдуарда Францевича Направника, в русле предмета Музыкальная литература.

Изучение тем в данном предмете – это изучение истории нашей страны. Поскольку предмет История в школе даёт представление о событиях и их хронологии, то музыкальная литература добавляет представление о людях в разных исторических отрезках, их отношении к событиям, личностям, их взаимодействию сквозь призму искусства. Даёт представление, в первую очередь, о развитии музыки в нашей стране на фоне развития человечества и общества.

Фольклор, как появился театр, создание композиторских школ, возникновение инструментальной музыки, зарождение и развитие концертной деятельности - важнейшие аспекты изучения истории музыки. Предмет Музыкальная литература подвигает учащихся к изучению истории развития человечества и собственной истории. Помогает составить более точное представление об этих важных вопросах.

Данное Видео пособие даёт некоторое представление об эпохе, в которую прожил жизнь дирижёр Э.Ф.Направник. Даёт общее представление об его отношениях с кучкистами, об атмосфере возникновения концертной деятельности в России. Затрагивает вопросы разви-

тия оперного театра в нашей стране. Знакомит с отдельными личностями русской музыкальной культуры, которые повлияли на её создание.

Цель данной работы состоит в том, чтобы побудить юное поколение к более глубокому и детальному изучению вопросов развития и взаимосвязей в искусстве. Создать интерес к самому процессу знакомства и изучения различных вопросов по истории музыки. Научить видеть в малом большое, правильно оценивать роль личности в истории.

На уроках по предмету Музыкальная литература всегда ощущается нехватка времени по созданию представления эпохи, стиля, знакомства с личностями, повлиявшими на формирование музыкальной культуры той или иной страны и как следствие, музыки в целом. Такое пособие поможет преподавателям разгрузить урок и дать учащимся возможность для самостоятельного изучения вопроса. Фамилия Направник встречается во всех учебниках по музыкальной литературе, но о личности и творчестве его не даёт полного представления. Поэтому данное пособие и появилось.

Хочется надеяться, что оно принесёт пользу не только учащимся и преподавателям ДМШ, ДШИ, но и широкому кругу любителям истории и музыки.

Ссылка на Видео пособие на канале Интернет YouTube:

<https://youtu.be/8AAf-twTcO4>

Великий библиотекарь России (о В.В. Стасове)

Дидова Татьяна Владимировна

ДШИ №1» г. Тула

Вторая половина XIX века в России была ознаменована небывалым расцветом культуры, создавались выдающиеся произведения искусства, ставшие шедеврами и увековеченные в мировой истории.

В своем сообщении я хочу рассказать об одном из крупнейших деятелей русской культуры XIX века, повлиявшем на ее становление и формирование. Речь пойдет о Владимире Васильевиче Стасове, выдающемся музыкальном и художественном критике, историке искусства и ученом археологе, великом библиотекаре – искусствоведе, знатке и просветителе, оказавшем огромное влияние на передовых деятелей России.

Именно его великие идеи воплощали русские художники и музыканты. Стасов неотделим от «Могучей кучки» и «передвижников», обогативших мировое искусство выдающимися произведениями. Он был их наставником, другом и пропагандистом их творчества. Своей кипучей деятельностью в борьбе за национальное искусство он способствовал рождению великих произведений России.

Будучи сам уникальной личностью, Стасов был автором трудов по музыке, живописи и скульптуре, по археологии, истории, филологии... Это был большой знаток в различных областях искусства, литературы и истории, имеющий большой опыт работы в Публичной биб-

лиотеке с 1855 по 1906 г., что давало ему возможность оказывать неоценимую помощь многим служителям искусства.

В детстве он мечтал унаследовать профессию отца – архитектора, затем задумался о карьере композитора, но в 12 лет был отдан родителями в Училище правоведения, после окончания которого служил в Сенате, а затем в министерстве юстиции. Служба не привлекала его, юный любитель искусства спешил после работы в Эрмитаж или Академию художеств для изучения произведений архитектуры, скульптуры и живописи, он также занимался музыкой, которую горячо любил.

В 1851 году Стасов окончил свою юридическую деятельность и решил посвятить себя служению искусству и культуре. Он отправился в Европу вместе с уральским промышленником Демидовым, сопровождая его в качестве секретаря. Там он просиживал в знаменитых библиотеках и архивах, изучал шедевры европейского искусства. Будучи деятелем энциклопедического типа, он свободно владел шестью языками, что способствовало свободному освоению материала.

Вернувшись в Петербург, он продолжил свои занятия в области искусства, часто посещая отдел искусств Императорской Публичной библиотеки и, наконец, пришел к выводу: «Я именно рожден быть библиотекарем, я обязан Библиотеке бесконечно много, добрую часть своего образования я вынес из нее, во множестве работ она мне помогла». [1, с. 2].

Владимир Васильевич проповедовал принципы реализма и народности в искусстве. Написал очень много, сделал еще больше, ибо деятельность Стасова – это не только его статьи, но и его письма, идеи, поступки и влияние на творцов в различных областях искусства.

Притягательная сила призывов к Прекрасному привела к нему художников и музыкантов, которые понесли эти идеи дальше, становясь путеводными маяками для последователей. К Стасову тянулось все светлое, талантливое, подлинно национальное. В отличие от критиков-отрицателей Владимир Васильевич стал критиком-созидателем, он считал, что «любить искусство еще не значит быть творцом, надо быть полезным Отечеству и себе, а без знаний на что годимся?»

«Около Владимира Васильевича всегда можно было встретить каких-то юных людей, и он постоянно, с некой таинственностью в голосе, рекомендовал их как великих поэтов, музыкантов, художников и скульпторов – в будущем выдающихся талантов. Известно, что не одного из них он ввел в храм искусства» [2, с. 7]. Благодаря Стасову, из Публичной библиотеки пошел щедрый «культурный поток» в музыку и живопись, он активно поддерживал художников – «передвижников», а также стал идейным вдохновителем «Могучей кучки», куда вошли Балакирев, Кюи, Римский-Корсаков, Бородин и Мусоргский.

В 1860-е годы жизнь свела его вначале с А.С. Даргомыжским, а затем и с М.А. Балакиревым, вместе с которым он объединил музыкантов в кружок почитателей русской музыки. Критик писал: «Сколь-

ко поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов» [3, с. 57]. Цитата получила столь широкое распространение, что послужила поводом к названию кружка — «Могучая кучка».

Критик был идеологом кружка и пропагандистом его идей и достижений, Балакирев — музыкальным руководителем и наставником. Так же, как Стасов, Балакирев ни к чему не относился равнодушно. Он с жаром хвалил одно, высмеивал другое. С ним нельзя было не считаться. Его товарищи относились к нему и как к товарищу и как к учителю.

Непременное переустройство музыкального дела в России для её же пользы — такова была мечта Стасова, которой он зажег Балакирева. Он говорил ему: «Скоро вы окончательно перейдёте к тому делу, для которого вы родились на свет. Музыка русская, новая, великая, неслыханная, невиданная, ещё новее по форме, а главное, по содержанию, чем та, которую затеял к всеобщему скандалу Глинка».

Даже после того, как Балакирев с триумфом поставил в Праге оперу Глинки «Руслан и Людмила», а затем стал во главе Бесплатной музыкальной школы и главой Русского музыкального общества и вынес на широкую публику музыку своих подопечных, даже тогда, столичные снобы и критики продолжали свысока смотреть на Балакиревский кружок. Стасов стал их яростным защитником и преданным другом.

Как бунтари-новаторы, кучкисты были вынуждены противостоять всем и вся. Композиторы «Могучей кучки» хотели сделать элитарное искусство народным. Критик привил им отвращение к банальности, и балакиревцы искали свежее, не тривиальное. И это свежее они нашли в народном творчестве, подошли к фольклору по-своему, глубоко и оригинально, как художники самой высокой пробы. Именно великий библиотекарь Стасов услышал исконно русское, которое звучало во всем, что творили кучкисты, он был первым, кто привлек внимание к Мусоргскому, хотя в то время многие игнорировали его и считали бесполезным.

Владимир Васильевич тщательно выбирал сюжеты из русской истории для воплощения в музыке. Так, например, он предложил написать оперы «Борис Годунов» и «Хованщина» Мусоргскому, «Псковитянку» и «Садко» Римскому-Корсакову, «Князь Игорь» и «Богатырскую» симфонию А.П. Бородину и т.д.... Сам критик отводил себе лишь небольшую роль советчика: «Моя роль – толкать их. Они лучше знают, как и что делать. Ну, а по части нужных материалов я уже по самой должности своей... и хозяйству своему им всем помощь, а в деле защита. Они знают – зубами, клыками воюю, лишь бы трудились» [4, с.125]. Но будя одних и зажигая других, сам этот славный богатырь умел трудиться и зажигаться для всякого крупного и достойного дела.

В 1899 году Стасов отказался от поста директора библиотеки, хотя на деле ни раз выполнял эту функцию, отказывался и от наград. В 1900 году его избрали почетным членом Императорской Санкт-Петербургской Академии в качестве художественного критика. Он отдавал в дар библиотеке ценные рукописи, книги, фотографии, увеличив ее фонды на одну треть, вывел свое учреждение в число лучших в мире!

В день его 70-летия благодарные соотечественники издали три тома его собрания сочинений, включающее монографии, критические статьи по литературе и искусству, ценную переписку с различными творцами современниками. Его работы публиковались как отдельными книгами, так и во множестве русских и иностранных престижных журналов.

А.М. Горький называл его седым ребенком большого роста, с большим и чутким сердцем, который много видел, много знал, горячо верил в творческую энергию людей, любил жизнь и возбуждал любовь к ней, он написал о нем такие слова: «Казалось, этот чудесный старик всегда и везде чувствует юным сердцем тайную работу человеческого духа. Мир для него был мастерской, в которой люди пишут картины, книги, строят музыку, высекают из мрамора прекрасные тела, создают величественные здания... Вот человек, который делал все, что мог, – и все, что мог, сделал!» [5, с.65].

Список литературы

1. Третьякова Вера. Статья о Стасове. // [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://proza.ru/2015/01/27/1990>
2. Горький М. О Стасове. Избранные статьи о русской живописи. - М.: Детская литература, 1984. С. 5-9.
3. Славянский концерт г. Балакирева // В.В.Стасов., Собр. соч., т. III, СПб. 1894 (Статья впервые напечатана в 1867 году "С.-Петербургские ведомости", 13 мая, No 130).
4. Цит. по ст. // Суворова Е.Д. В.В. Стасов и русская передовая общественная мысль. Л., 1956. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.biografia.ru/arhiv/vvstasov05.html>
5. Горький М. Очерк о Стасове В.В. (Впервые напечатано в сборнике воспоминаний: "Незабвенному Владимиру Васильевичу Стасову", СПб. 1910.)

БАЛАКИРЕВСКИЙ КРУЖОК: ОТ РОЖДЕНИЯ ДО РАСПАДА.

Судакова Татьяна Александровна,
ДШИ им. М.П. Мусоргского г. Ясногорск

Возникновение Балакиревского кружка исторически связано с событиями 60-х годов XIX века. По окончании Крымской войны Россию будоражили крестьянские восстания. Огромные изменения в жизнь страны внесла реформа 1861 года, упразднившая крепостное право. В то же время наблюдался расцвет русской науки, искусства и

философии. В живописи, литературе и других областях искусства создавались творческие объединения.

В сфере музыки переживала становление система образования и просветительства – появилось Русское музыкально общество, первые консерватории. Музыкальная культура обогатилась многими яркими именами. В Москве это прежде всего П.И. Чайковский. В Петербурге вокруг М.А. Балакирева сплотилась группа молодых композиторов, отсюда, по имени руководителя, пошло одно из её названий – Балакиревский кружок. В истории русской музыки объединение также называют «Могучей кучкой» – с лёгкой руки В.В. Стасова. Это забавное наименование вошло в обиход после появления его статьи «Славянский концерт г. Балакирева» – как отзыва на концерт, состоявшийся на Всероссийской этнографической выставке в 1867 году. Сами члены кружка, считая себя преемниками корифеев русской музыки Глинки и Даргомыжского, называли его «Новой русской музыкальной школой».

Балакиревский кружок – практически любительское объединение. Выделялся его руководитель. М.А. Балакирев, уроженец Нижнего Новгорода, с юных лет систематически занимался музыкой, его наставниками были пианист А. Дюбюк и дирижер К. Эйзерих. Отправной точкой зарождения кружка можно считать 1855 год. Благодаря нижегородскому музыковеду А.Д. Улыбышеву, Балакирев приехал в Петербург и стал вхож в музыкальные круги столицы. Выступления юного пианиста проходили с большим успехом. Произошло его судь-

боносное знакомство с М.И. Глинкой и историком-искусствоведом В.В. Стасовым, служившим в Публичной библиотеке. Музыкальный и художественный критик Стасов был близок со многими русскими композиторами, писателями и художниками. Разница в возрасте в 12 лет не помешала ему подружиться с Балакиревым на всю жизнь.

Балакирев начал активно сочинять.

В 1856 году на одном музыкальном вечере он встретился с Ц.А. Кюи, который учился в то время в Военно-инженерной академии. Кюи посчастливилось заниматься с польским композитором Монюшко, предпосылкой к этому было увлечение музыкой Ф. Шопена. Творческая эстафета была запущена, и под влиянием Балакирева теперь уже Кюи взялся за сочинительство.

В 1857 году в доме у А.С. Даргомыжского состоялось знакомство Балакирева с ещё одним будущим участником кружка М.П. Мусоргским. К этому моменту тот служил гвардейским офицером в Преображенском полку, ради искусства Мусоргский затем вышел в отставку. Через четыре года к кружку присоединился Н.А. Римский-Корсаков – ученик Морского кадетского корпуса, а в 1862 году - А.П. Бородин, учёный-химик и большой любитель камерной музыки (в этой области он также пробовал себя как композитор).

Члены кружка приобретали мастерство под руководством Балакирева. Он поручал друзьям сочинять как крупные инструментальные произведения – от симфоний до скерцо, так и оперные сцены, а потом тщательно разбирал сделанное. В.В. Стасов был словно добрый

ангел для наших музыкантов. Он содействовал формированию общего и художественного кругозора композиторов. Нередко Стасов предлагал товарищам сюжеты для произведений, помогал в отборе разнообразных материалов, добывал исторические документы. Он первым привлёк внимание профессионалов и любителей музыки к сочинениям «Новой русской музыкальной школы».

Наставничество Балакирева и Стасова начало давать весомые плоды, у каждого из кучкистов появилось много ярких произведений. Возрастающее мастерство позволяло им создавать сочинения самых разных жанров – оперы, симфонии, симфонические картины и поэмы, увертюры и фортепианные фантазии. Особенно хочется выделить здесь творческий подвиг А.П. Бородина, который буквально разрывался между музыкой и деятельностью учёного и преподавателя.

Музыканты «Могучей кучки» были сплочены общими художественными принципами, среди которых основными были народность и национальность. Их интересовали история России и современность, эпос и сказка, языческие верования и древние обряды, жизнь простого народа и выдающиеся личности, власть имущие, тема социального неравенства, лирика и едкая сатира. Композиторы кружка занимались записью и изучением русской народной музыки, создавали обработки образцов музыкального фольклора и включали их в свои крупные сочинения. Композиторы писали о народе и для народа. Вместе с тем, они относились с большой симпатией к культуре других народов, использовали литературные и фольклорные сюжеты, мелодии песен и

танцев. Особенно большое место в творчестве «кучкистов» занимала тема Востока, и в этом они прямые продолжатели «Руслана и Людмилы» Глинки. Как видно, кучкисты тяготели к сочинению программной музыки, желая быть понятыми своими слушателями.

Участников «Могучей кучки» можно назвать смелыми новаторами. Бородин и Балакирев стояли у истоков русского эпического симфонизма. Находки кучкистов в области мелодии, гармонии и инструментовки составили целый пласт в отечественной музыке. Следуя за «учителем музыкальной правды» А.С. Даргомыжским, они очень многого добились в оперном и камерном вокальном творчестве, создавая новые жанры, находя особые выразительные средства. Кучкистов интересовали все процессы, происходившие и происходящие в мире музыки. Восхищаясь Бетховеном, кучкисты, критиковали более раннюю музыку, а также современную им итальянскую оперу и Вагнера - кумира многих музыкантов тех лет.

Являясь объединением передовым, Балакиревский кружок притягивал к себе столь же передовые личности – И.С. Тургенева, И.Е. Репина, П.И. Чайковского. Для кружковцев были радушно открыты многие интеллигентные дома Петербурга. При непосредственном участии М.А. Балакирева в 1862 году состоялось революционное открытие Бесплатной музыкальной школы. В свою очередь, концерты школы способствовали популяризации произведений членов «Могучей кучки».

Важной частью своей работы кучкисты считали музыкальную критику. Нередко они входили в суровую полемику с другими, реакционно настроенными критиками, реагируя на отрицательные оценки своей музыки с их стороны. Беря равнение на Стасова, статьи писали Бородин и Римский-Корсаков, а Кюи стал постоянным рецензентом газеты «Санкт-Петербургские ведомости».

Отстаивая свое место в русской музыкальной жизни, «Могучая кучка» противостояла академическому направлению в лице Русского музыкального общества и Петербургской консерватории. Критикуя «академистов» за излишнюю приверженность устаревшим – как им казалось – традициям, деятели «Могучей кучки» недооценивали значения профессионального музыкального образования. Да, пускай на пути были и ошибки, и заблуждения. Развитие русской музыки шло вперед, и «Могучая кучка» была одним из бесспорных двигателей этого процесса. Со временем острота противоречий сгладилась. Балакирев в течение двух сезонов дирижировал концертами РМО. Римский-Корсаков был утвержден на должность профессора по классам инструментовки и сочинения в Петербургской консерватории. Его преподавательская деятельность дала потрясающие плоды.

К концу 70-х годов творчество композиторов «Могучей кучки» завоевало признание не только в России, но и за рубежом. Ф. Лист способствовал распространению произведений наших музыкантов в Западной Европе. Музыкой Мусоргского восхищались импрессионисты и считали его «своим».

В начале 70-х годов Балакирев, отстраненный от дирижирования в РМО, пережил тяжёлый душевный кризис и даже на некоторое время порвал с музыкой. Для друзей это был существенный удар, но главной причиной распада кружка стали расхождения во взглядах и оценке друг друга. Балакирев и Мусоргский не одобряли преподавание Римского-Корсакова и даже считали его предателем. Неоднозначную оценку среди кучкистов вызвала постановка оперы Мусоргского «Борис Годунов». Бородин в одном из писем размышлял о причинах этих перемен: «...индивидуальность начинает брать перевес над школой... у одного и того же, в различные времена взгляды и вкусы меняются».

«Могучая кучка» оставила яркий след в русской и мировой культуре, оказала влияние на многих композиторов последующих поколений. В 80-90-е годы XIX века выделялся своей передовой направленностью Беляевский кружок, который возглавлял бывший «кучкист» Н.А. Римский-Корсаков.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. - Ленинград: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979
2. Гордеева Е. М. Могучая кучка. – Москва: Музыка, 1966
3. История русской музыки, под ред. М. С. Пекелиса, т. 2, М.-Л., 1940
4. Келдыш Ю., История русской музыки, ч. 2, М.-Л., 1947

5. Келдыш Ю., Композиторы второй половины XIX века, М., 1945, 1960

6. Кремлев Ю., Русская мысль о музыке, т. 2, Л., 1958

«Оперы, которые не состоялись»

Жидков А.В.

ДШИ г. Новомосковск

Н. А. Римский-Корсаков не успел создать музыкальное обрамление всем задуманным им историям. Но то, что сами проекты существовали, очень важно для понимания творческого процесса композитора, его художественного мышления. Кроме того, нередко нереализованный сюжетный и музыкальный материал находит свое воплощение в известных, завершенных произведениях.

Рукописные материалы из архива композитора дают представление о том, что именно было сделано в отношении того или иного сюжета. В основном, это сюжеты для опер: с опорой на литературные произведения, сочинения Гомера, историческое прошлое России. И, конечно, сказки.

К выбору сюжетов для своих оперных творений Римский-Корсаков подходил очень тщательно.

Композитор считал, что новые сюжеты надо некоторое время выносить, что называется, в голову, освоиться с ними, продумать, прочувствовать и тогда уже решать. И действительно, иногда между

зарождением замысла и его реализацией проходили не только годы, но десятилетия.

В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки сохранились либретто и сценарные планы, о которых нет упоминаний не в каких известных источниках. Таков, например, сценарий оперы «Иван-царевич».

В основе сюжета — русская сказка об Иване-царевиче, Сером волке, Жар-птице и Елене Прекрасной. Автор либретто неизвестен, никаких следов работы композитора с текстом нет. Почему же Римский-Корсаков отверг этот сценарий? Ответов на эти вопросы пока нет.

Самый большой интерес представляют сюжеты, которые Римский-Корсаков обсуждал и в той или иной степени разрабатывал.

Так, через несколько лет после написания «Шехеразады» композитор вновь планировал обратиться к арабским сказкам из сборника «Тысяча и одна ночь». В качестве оперного сюжета его привлек рассказ о цирюльнике из Багдада, и в одной из записных книжек появляется название задуманной небольшой комической оперы — «Багдадский брадобрей».

Одни из самых известных опер Римского-Корсакова — оперы на тексты сказок А. С. Пушкина: «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок». «Золотой петушок» стал последним оперным произведением, написанным композитором. Но не последним замыслом. Записные

книжки раскрывают начало работы над оперой на сюжет еще одной сказки Пушкина — «Сказки о рыбаке и рыбке».

Композитор уже продумывал и музыкальный материал, связанный с тремя главными действующими лицами: золотой рыбкой, стариком и старухой. Если бы этот замысел оказался реализованным, то сложилась бы удивительная трилогия на сюжеты пушкинских сказок: о царе Салтане, о Золотом петушке и о Рыбаке и рыбке.

Былинные сюжеты, близкие к сказочной тематике, интересовали композитора с самого начала его творческого пути: симфоническая картина «Садко» создавалась, когда Римскому-Корсакову было только 23 года. А почти через 30 лет он заканчивает оперу на тот же сюжет новгородской былины.

Но в течение целого ряда лет Римский-Корсаков обдумывал сюжеты и по киевскому былинному циклу, с такими героями, как Илья Муромец, Добрыня Никитич, Данила и Василиса Микулишна, Соловей-разбойник и другими.

Впервые эта идея была ему предложена Ильей Тюменевым, который в это время занимался переводом вагнеровских опер, в том числе и «Кольца Нибелунга». Произведение Вагнера было написано на сюжет германского национального эпоса, и Тюменеву пришла в голову оригинальная идея составить такую же трилогию из русских народных былин и сами музыкальные темы взять от того же народа, из созданных им песен.

Конечно, свою идею он изложил Римскому-Корсакову. Но на тот момент композитору более интересным оказался замысел «Царской невесты», и он, вместе с Тюменевым, приступил к созданию оперы на этот сюжет.

Со своими двумя либреттистами — Тюменевым и Бельским — тема оперы на различные былинные сюжеты киевского цикла обсуждается вплоть до смерти Римского-Корсакова.

Сохранились материалы к опере на былинные сюжеты - 2 фрагмента сценария, написанные рукой В. И. Бельского.

Место действия в сценариях — Киев. Илья Муромец, Алеша Попович и Добрыня Никитич, а также Соловей-Разбойник, князь киевский Владимир, Дюк Степанович и другие герои киевских былин — герои сценария оперы.

В этот же период задумывается и опера на конкретный сюжет — о Добрыне Никитиче. Материалы к этой опере можно увидеть в записной книжке перед набросками к «Царской Невесте».

Кроме записной книжки сохранилось и черновое либретто оперы, написанное самим композитором.

После либретто 1-го и начала 2-го действий оперы «Добрыня Никитич» следуют фрагменты текстов из различных народных заговоров. Следует отметить, что тема заговоров будет иметь большое значение в сюжете «Царской невесты».

Несколько позже Тюменев вновь возвращается к идее большой трилогии на былинные сюжеты. В основу трилогии планировалось взять былинку о трех поездках Ильи: Илья подъезжает к камню, указывающему на три дороги. Дороги, по мысли Тюменева, символизируют главные соблазны, окружающие человека: первая - стремление к богатству, вторая — сладострастие, третья — честолюбие, погоня за славой.

В результате обсуждений стало ясно, что за трилогию Римский-Корсаков все же не возьмется, но идея ему так понравилась, что решено было трилогию сократить до оперы в трех действиях. В Отделе рукописей хранится полное либретто оперы под названием «Илья Муромец, богатырь святорусский».

Более того, Тюменев проектировал и музыкальные решения. Чтобы подчеркнуть характер разворачивающейся перед зрителем былины, он предлагал вместо увертюры начать оперу и каждое последующее действие запевкой об Илье Муромце на тему выдающегося сказителя русских былин Ивана Трофимовича Рябинина (общеизвестно, что в 1890-х гг. Рябинина приглашали в Петербург, где он представлял свое искусство). Отправляя либретто Римскому-Корсакову, Тюменев выписывает этот напев.

Об интересе к сюжету свидетельствуют не только письма, не только готовый сценарий, но и нотные записные книжки композитора. Римский-Корсаков начинает продумывать музыкальный материал

оперы. Но записи для «Ильи Муромца» переходят в записи, связанные с оперой «Сказание о невидимом граде Китеже».

Это не окончание «былинной» истории. В архиве Римского-Корсакова мы находим 4 однотипно оформленные краткие программы, написанные рукой В. И. Бельского.

Названия таковы: «Былина об Илье Муромце», «Былина о Соловье Будимировиче», «Плавание Моислава Новгородца» (в этом сюжете былина сочетается с библейской тематикой) и, наконец, «Кончина мира» (это уже литургический, библейский сюжет). Если сопоставить этот материал с перепиской композитора и либреттиста, то становится понятным, что где-то за полгода до смерти Николай Андреевич продолжает думать над былинными сюжетами.

Мы видим, что мир музыкальных сказок Римского-Корсакова чрезвычайно богат. Он богаче, чем мы себе это представляем. И материалы Отдела рукописей Российской Национальной Библиотеки помогают не только по-новому взглянуть на этот мир, но и с иных позиций оценить всё творчество композитора.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1 Королева А.В. Фольклор в операх Н.А.Римского – Корсакова. М.-Л., 1999

2 Юдин, А.П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века: дис. ... д-ра пед. наук. М., 2004

3 Гозенпуд А.А. Н.А. Римский – Корсаков. Темы и идеи оперного творчества /А.А. Гозенпуд – М.: Музгиз, 1957

4 Карнаух Т.В. Музыка и волшебство – М.: Музыка, 1987

5 Казурова А.С. Сказки в творчестве Н.А. Римского – Корсакова – М.: Музыка, 1987

П.И. Чайковский и «Могучая кучка»

Захарова Алёна Сергеевна

ДШИ им. Г.Г. Галынина г. Тула

Отношения П.И. Чайковского с композиторами Могучей кучки складывались неоднозначно. И это связано в первую очередь с тем, что 60-е годы 19 века оказались непростыми для страны в целом и для искусства в частности. Среди разнообразных музыкальных течений того времени особенно выделялись два – Русское музыкальное общество и первая русская консерватория в России, а также новаторская школа, названная «Могучей кучкой». Во главе этих течений стояли Антон Григорьевич Рубинштейн и Милий Алексеевич Балакирев. Часто их называют оппонентами, но при более пристальном рассмотрении их деятельности становится понятно, что она строилась по принципу дополнительности. «Если же говорить о противоборстве, то оно разворачивалось между старым и новым в укладе российской действительности. В этой трудной схватке Рубинштейн и Балакирев выступили единым фронтом, вместе слагая «жизнеоткрывающее» русло в отечественной культуре, сулившее невиданный взлет русского искусства, неслучайно названный потомками золотым веком». [4. с. 594]

В этот период Балакирев был заинтересован в увеличении числа соратников Могучей кучки. Ради этой цели он и поспешил в Москву, чтобы «поближе познакомиться с московским музыкальным кружком и привлечь Николая Рубинштейна к участию в концертах Музыкального общества в Петербурге» [3. с. 119], а также лично познакомиться с П. И. Чайковским – молодым музыкантом, особенно заинтересовавшим Балакирева.

«Мы собрались человек пять-шесть из консерваторского кружка у Н. Г. Рубинштейна. Явился также Балакирев, с которым мы здесь впервые познакомились, - вспоминает Кашкин. - Беседа перешла сейчас же на музыкальные вопросы, в которых у нас оказалось чуть ли не полнейшее единение с петербургским гостем... Балакирев в разговоре с Чайковским упомянул о том, что слышал его увертюру два года назад, отозвался о ней с большой похвалой и попросил автора сыграть ее, но автор успел уже совсем забыть свое произведение. Тогда Балакирев сам уселся за фортепьяно, и оказалось, что он запомнил чуть не всю увертюру, слышав ее всего один раз, и притом запомнил не поверхностно, а весьма детально. Позже, когда мы познакомились ближе с изумительной музыкальной памятью Балакирева, нас подобные вещи не изумляли, но на первый раз очень поразило. Вообще в этот вечер разговоры постоянно сопровождались музыкой и за фортепьяно садились то Рубинштейн, то Балакирев... Вечер прошел очень оживленно, и мы сразу почувствовали себя как будто давно знакомыми с Балакиревым. На этом свидании было порешено, что Николай Григо-

рьевич в будущем сезоне продирижирует одним из петербургских концертов и примет в нем участие в качестве пианиста, а Балакирев, в свою очередь, должен был продирижировать одним из концертов Общества в Москве». [3. с. 119]

Задуманное Балакиревым осуществилось и на этом вечере завязались дружеские отношения с Чайковским. «Вскоре молодой композитор посылает Балакиреву, «согласно уговору», партитуру «Танцев сенных девушек» из оперы «Воевода»: «...Если можно исполнить их в каком-нибудь концерте под Вашим управлением, то буду Вам крайне обязан». [4. с. 608]

В ближайшее время Н. Г. Рубинштейн включил в программу общедоступного концерта русской музыки в Большом театре «Танцы» Чайковского, а также «Сербскую фантазию» любимого ученика Милия Алексеевича – юного Н. Римского-Корсакова. Этот концерт принес успех Чайковскому и решительную неудачу Римскому-Корсакову. И последующая рецензия на концерт это подтвердила – лестные отзывы о большом даровании автора «Танцев сенных девушек» сочетались с насмешками над пьесой молодого Н. Римского-Корсакова. Все это заставило Чайковского написать заметку, в которой он посылал слова сочувствия автору «Сербской фантазии». Закончил Чайковский свою статью словами: «Вспомним, что г. Римский-Корсаков еще юноша, что пред ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замеча-

тельно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства». [З. с. 121]

Статья Чайковского повлияла на отношения между композитором и балакиревцами. После появления заметки в газете Балакирев в письме Чайковскому пишет: «Все наши вам кланяются», «Сейчас пришел Римский-Корсаков и просит написать вам от него особый, сугубый поклон». [З. с. 119]

Участники могучей кучки во главе с Балакиревым, резко разделявшие музыкальный мир на своих и чужих, теперь были готовы видеть в Чайковском союзника и друга.

Спустя год Чайковский вновь выступил в печати и теперь в защиту самого М.А. Балакирева после того, как в апреле 1869 года он был отстранен от руководства концертами Императорского русского музыкального общества. В своей статье «Голос из московского музыкального мира» Чайковский писал: «Не знаем, как ответит петербургская публика на столь бесцеремонное с нею обхождение, но было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов... Чем менее этот артист найдет поощрения в тех сферах, откуда обрушился на него декрет об остракизме, тем с большим сочувствием отнесется к нему публика, а эта деспотка стоит того, чтобы справляться с ее мнением, ибо в борьбе с враждебными облюбленному художнику силами она останется победительницей. Г.

Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук. «Академию можно отставить от Ломоносова, - сказал гениальный труженик, - но Ломоносова от Академии отставить нельзя». [3. с. 124]

На такой отклик Чайковского немедленно отреагировали участники кружка. «Заметка ваша о выходе Милия Алексеевича из Музыкального общества произвела на всех здесь самое приятное впечатление своею теплотою и сильным тоном», – писал Чайковскому Римский-Корсаков. «Статейку вашу в «Современной летописи» я прочел, – сообщал сам Балакирев, - вся компания наша (как вы называете, «Якобинский клуб») шлет вам большое спасибо ...» [3. с. 125]

Все произошедшее окрасило отношения Балакирева и Чайковского в сердечные тона. Многое сближало музыкантов – от схожести музыкальных симпатий и антипатий до отношения к коренным вопросам русской жизни. Возможно, поэтому Балакирев доверил Чайковскому свои значимые и сокровенные замыслы. «В результате подсказанные Балакиревым увертюра «Ромео и Джульетта» по Шекспиру и симфония «Манфред» по Байрону стали вехами на творческом пути Чайковского». [7. с. 17]

В этот период для Чайковского «словно распахнулись огромные окна в мир. В привычный круг профессиональных забот и повседневных, хотя и важных, консерваторских дел ворвался свежий ветер широких идей, неукротимый дух борьбы». [3. с. 126]

Милий Алексеевич направлял Чайковского на путь программной и изобразительной музыки. И однажды, во время прогулки, он предложил Чайковскому написать увертюру «Ромео и Джульетта» – по трагедии Шекспира, в чьих пьесах Балакирев находил «ту могучую лепку характеров, ту стремительность и потрясающий драматизм сюжета, тот поэтический, разнообразный и живописный колорит, которые, казалось, сами просятся в музыку и только в музыке могут найти свое окончательное выражение». [3. с. 127]

Чайковский начинает работать над увертюрой и в этот период Балакирев со всем пылом и страстью «пытается в короткий срок обратить молодого музыканта в «свою веру». А потому, жалуется Чайковский, «требуется, чтобы я целый день проводил с ним». «Захваченный железной рукавицей» Балакирева, Чайковский сетует и на исключительность балакиревских мнений, и на упорство, с каким тот отстаивает их, но тем не менее терпит все — ради творчества». [4. с. 611]

После критики старшего товарища Чайковский несколько раз переделывает увертюру и в итоге создает «произведение, отмеченное чертами гениальности». [3. с. 130] Блестящее воплощение сюжета, предложенного Балакиревым, на многие годы определило путь композитора, его художественные позиции. Лирика, тяготеющая к трагедийным тонам – вот та сфера, которая соответствует дарованию Петра Ильича. «С помощью Балакирева Чайковский находит свою концепцию, которая будет по-разному представлена в целом ряде его лучших

оперных, симфонических, балетных произведений: человек с его стремлением к счастью и препятствующий тому неумолимый рок. Все развитие движется к кульминации, которая оборачивается катастрофой». [4. с. 613]

Композиторы «Могучей кучки» приняли увертюру Чайковского с восторгом.

Она вошла в число любимых музыкальных произведений, исполняющихся на музыкальных встречах кружка. «Тема любви» была единодушно признана одним из счастливейших вдохновений во всей музыке. Всех решительнее выразил общее настроение Стасов. Обращаясь к Балакиреву и его товарищам, он провозгласил: «Вас было пятеро, а стало шесть!» [3. с. 130]

Но Стасов ошибался. Чайковскому не суждено было стать шестым кучкистом, ведь в творчестве композитора всегда ясно выражалась особенная художественная направленность его личности.

Итогом дружбы Чайковского с композиторами «Могучей кучки» и их предводителем Балакиревым стало обретение первым «своего индивидуального творческого пути, ознаменованного созданием последних симфоний, «Манфреда», балета «Лебединое озеро», оперы «Пиковая дама». [4. с. 614] Без Балакирева, по словам Сергея Михайловича Слонимского, «не было бы оригинального, русского Чайковского, наследника Глинки, а не лейпцигской школы, в традициях ко-

торой он начинал свой путь в период консерваторского учения (разумеется, крайне полезного и необходимого Чайковскому)». [5. с. 29]

Балакирев, как педагог и композитор, мог по праву гордиться творческими результатами Чайковского. Да, он не стал «шестым» в «Могучей кучке», но «зато он пополнил ряд композиторов-гениев Русской школы второй половины XIX века, где можно выделить два полюса, связанные с именами кучкистов и Чайковского. Направление это своим истоком обязано Глинке, а пышным расцветом — Балакиреву». [4. с. 615]

Список литературы

1. Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 2 / ред.-сост. ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор, 2014.
2. И.Ф. Кунин. Милий Алексеевич Балакирев. Жизнь и творчество в письмах и документах / Кунин И.Ф. М.: Советский композитор, 1967.
3. И.Ф. Кунин. Петр Ильич Чайковский. Жизнь замечательных людей. Серия биографий; Выпуск 17 / Кунин И.Ф. Москва: Молодая гвардия, 1958.
4. М. А. Балакирев: Путь в будущее / Татьяна Зайцева. — СПб.: Композитор, 2017.
5. Слонимский С. М. Балакирев-педагог // Балакиреву посвящается: сб. статей и материалов. Вып. 3 / ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор, 2014. С. 29

6. Т. А. Зайцева. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки / Зайцева Т. А. СПб.: «СУДАРЫНЯ», 2000.

Т. А. Зайцева. СПб.: Композитор, 2004

7. Т. Зайцева. О Балакиреве и Чайковском (по материалам архива и библиотеки главы Новой русской школы) / Зайцева Т. / Musicus. – 2020 – № 3. – С. 15–23.

8. Т. Зайцева. Творческие уроки М.А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика / Зайцева Т. СПб.: Композитор, 2012.

19 век в истории развития русской музыки

Звекова Ирина Николаевна

ДМШ №1 г. Новомосковск

Россия – страна древней и высокой художественной культуры: неповторимо самобытна ее архитектура, прекрасна живопись, бессмертны образы литературы. А что же музыка?

«Музыку создает народ, ...» – говорил великий М.И. Глинка. Да, музыка России началась с народных песен. Они сохранились, переходя из уст в уста, и в них ученые находят следы далеких времен. Так же до нас дошли рукописные книги церковных песнопений. Но свободнее и разнообразнее развивалась музыка вне церкви.

Решительным переломом стало 18 столетие. «Россия вошла в Европу, как спущенный корабль, – при стуке топора и при громе пушек», – писал А.С. Пушкин о времени Петра 1. Действительно, широ-

кое общение с культурой Западной Европы – самая яркая примета 18 века. Весь быт России изменился.

Большие перемены произошли и в музыке. Так, вместо боярских пиров с роскошными угощениями в моду вошли ассамблеи с танцами, а значит, и с музыкой; появились музыкальные классы при различных учебных заведениях, из которых вышли видные композиторы; в Петербурге открылся «оперный дом», где ставились оперы иностранных, а позже и русских композиторов; некоторые жанры, например, хоровая музыка, получали новое общественное значение и т.д.

Подъем русской музыки в 19 веке

Высокий профессионализм русских композиторов 18 века, успешная работа в новых для России жанрах подготовили почву для удивительно быстрого и высокого подъема русской музыки в 19 веке, который мы с полным правом называем веком музыкальной классики. Достаточно вспомнить известные не только у нас в стране, но и во всем мире имена Глинки, Чайковского, Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского. И дело не только в природной одаренности или в уровне мастерства. Главное в том, что русские композиторы были людьми широких, передовых взглядов. Вспомним основные вехи истории России 19 века: патриотический подъем 1812 года, восстание декабристов, годы глухой реакции, волны революционного движения – все это питало русскую общественную мысль, науку и искусство.

19 век – это время, когда музыка впервые, наравне с литературой, прониклась передовыми идеями своего времени, и прежде всего идеей народности. Это сказалось и в правдивом отражении жизни народа, и в стремлении говорить с народом на близком и понятном ему языке. «Мысли живые подайте, живую беседу с людьми ведите», - требовал М.П.Мусоргский от музыкантов.

Какой бы жанр мы ни взяли – романс, оперу, балет, симфонию, камерную музыку, – везде русские композиторы сказали свое новое слово. Никто другой тогда еще не достигал такого естественного слияния музыки с поэзией Пушкина, Жуковского, Баратынского, как Глинка. Продолжает радовать слушателей и скромная, искренняя лирика современников Глинки: А.Алябьева, А. Варламова, А. Гурилева.

Двумя операми «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила» М.И.Глинка надолго определил дальнейший путь русской оперы. В сущности, вся вторая половина 19 века – это развитие художественных заветов Глинки в операх Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова.

Большое значение для русской музыки имело творчество младшего современника Глинки – А.С. Даргомыжского. В его музыке передан не только общий облик того или иного персонажа, но и все его самые тонкие душевные движения. Эта традиция психологического реализма подхвачена Чайковским, Мусоргским и другими композиторами. И очень важно, что русские композиторы писали не только

для посетителей партера и дорогих театральных лож, а, прежде всего, для верхних ярусов и галерки, где теснилась совсем другая публика: студенты, учителя..., тратившие последние деньги на то, чтобы послушать хорошую музыку.

К такой же доходчивости стремились русские композиторы 19 века и в других жанрах: симфонической и камерной музыке. Новое слово в балетной музыке, впервые ставшей не простым сопровождением танца, а выражением драматического сюжета, принадлежит тоже П.И.Чайковскому.

Музыкальное образование и концертная деятельность

Единство общего направления русской музыки не означает, что развитие ее всегда шло ровно и безмятежно. Было много творческих споров о музыкальном просвещении и о том, должно ли оно происходить в форме профессионального обучения или в форме приобщения к музыке возможно большего числа любителей.

Отсутствие специальных музыкальных учебных заведений становилось нетерпимо и неестественно на фоне успехов композиторской школы, оперного исполнительства, неуклонного роста концертной жизни и музыкально-теоретической мысли в России. Громадная тормозящая сила этой ситуации была осознана передовыми деятелями культуры, а затем и широким кругом интеллигенции. Говорили о дороговизне платных уроков музыки и недоступности их для многих

любителей, и на отсутствие русских педагогов, т.к. человек, не знающий по-французски или по-немецки, не может брать уроки музыки.

Организация музыкального образования, наряду с концертной деятельностью, началась с открытия Русского Музыкального Общества в 1959 году. А 8 сентября 1862 года состоялось открытие Петербургской консерватории, которую возглавил к этому времени уже известный русский композитор, пианист, дирижер А.Г.Рубинштейн. Поступило 179 учащихся из разных слоев общества и из самых отдаленных уголков России. Наряду с Рубинштейном нужно назвать Ф.О. Лешетицкого, давшего много крупных педагогов нашим консерваториям и может быть назван «отцом» нашей русской высшей фортепианной педагогики. Профессором по классу скрипка работал чрезвычайно популярный в России скрипач и композитор, один из самых выдающихся артистов своего времени Г. Венявский. Еще одним выдающимся инструменталистом явился виолончелист К.Ю. Давыдов, – основатель виолончельной школы европейского масштаба. В число профессоров вокальных классов вошла прославленная певица Г. Ниссен-Саломан.

Всего 4 года разделяют открытие консерваторий в Петербурге и Москве. Торжественное открытие Московской консерватории состоялось 1 сентября 1866 года, возглавил которую Н. Г. Рубинштейн. Учащихся в первом же году насчитывалось 150 человек разных по возрасту, социальному статусу и уровню подготовки. Вторая русская

консерватория тоже собрала великолепные педагогические силы: П.И.Чайковский, Ю. Веньявский, А.Доор, А.И.Дюбюк, Ф.Лаубе, Б. Косман и другие.

Во многих городах России открывались музыкальные классы, постепенно выраставшие в музыкальные училища.

Качественные, радикальные сдвиги, как следствие развития музыкального образования, происходили и в концертной жизни России: от сборного концерта – к концерту композитора, где главный интерес составляют исполняемые произведения; от сочинений второстепенных авторов – к шедеврам; от преобладания зарубежных музыкантов – к регулярным выступлениям русских исполнителей. Явно ощущалась потребность в концертной музыкальной жизни, носящей общенациональный характер.

В 1862 году была организована Бесплатная музыкальная школа. Ее основали русский композитор, пианист, музыкально-общественный деятель М. А. Балакирев и замечательный русский хоровой дирижер, автор методических рекомендаций по обучению пению Г. Я. Ломакин. Своей целью эта школа ставила распространение музыкального образования среди широких кругов населения. Ее концерты были центром пропаганды только что написанных произведений молодых русских композиторов. Роль Балакирева заключалась в управлении оркестром, а Ломакина – хором.

К их мысли об открытии школы примкнули многие любители музыки, профессиональные музыканты, певцы. Обозревая всю историю Бесплатной музыкальной школы, нельзя не вспомнить, что делали для нее в самые трудные минуты ее существования отдельные лица из среды публики, всякий раз на выручку являлись личности, горячо сочувствующие школе: И.Ф.Громов, Е.П.Глазунова, В.Ф.Пургольд и другие. И всегда неизменно во главе их была сестра М.И.Глинки, Л.И.Шестакова. Благодаря их участию, материальные средства школы быстро пополнялись, и концерты становились возможны. А в 1863 году наследник цесаревич Николай Александрович изъявил свое согласие быть покровителем школы.

Милий Алексеевич Балакирев и его «Могучая кучка»

Всего 19 лет было Балакиреву, когда он, переехав в Петербург, лично познакомился с Глинкой, его друзьями, особенно с братьями Стасовыми, старший из которых Владимир, вскоре стал ближайшим другом Балакирева. Будучи на 12 лет старше, В. Стасов обладал и более широким кругозором, выступал в печати как критик и публицист, увлекался новыми идеями. И в Балакиреве он нашел отзывчивого собеседника, тянущегося к передовым явлениям жизни и искусства.

Постепенно вокруг них группируется кружок молодых любителей музыки. Ядром кружка Милия Алексеевича Балакирева были, кроме него самого, четверо друзей, впоследствии ставших известными композиторами. Тогда, в конце 50-х годов, никто из них еще не был

музыкантом-профессионалом. Модест Петрович Мусоргский служил в Преображенском гвардейском полку, Цезарь Кюи был военным инженером, Николай Андреевич Римский-Корсаков – офицером флота, и позже к ним присоединился Александр Порфирьевич Бородин – молодой профессор на кафедре химии.

В 1862 году кружок окончательно сложился. Его можно назвать «кружком двадцатилетних»: самому старшему, Бородину, было 29 лет, младшему, Римскому-Корсакову, всего 18! 38-летний Стасов мог бы казаться здесь представителем поколения отцов, если бы не его юношеский темперамент и задор. Балакирев, уже имевший опыт концертных выступлений, великолепно знавший музыкальную классику, естественно, становится главой кружка, учителем и советчиком талантливых, но менее опытных музыкантов. На собраниях кружка друзья показывали новые произведения, обсуждали, спорили, шумели. Слово Балакирева являлось самым веским.

Участников кружка сближала не только любовь к музыке, но и общность художественных идеалов. Вслед за Глинкой, перед которым они преклонялись, молодые композиторы стремились утвердить национальный стиль в музыке, развить принципы народного музыкального творчества. И вслед за Глинкой они широко, свободно, талантливо вводили в русскую музыку образы Востока.

Так из группы любителей сформировалось под руководством Балакирева столь яркое творческое направление, что дало повод В.

Стасову в одной из статей сказать: «...Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов». Выражение «Могучая кучка» утвердилось в истории музыки для обозначения пяти основных представителей балакиревского кружка.

Кроме композиторов к кружку примыкали и музыканты-исполнители, например, сестры Надежда и Александра Пургольд – пианистка и певица, и многие другие музыканты.

Подводя итог сказанному, хочется подчеркнуть, какое огромное значение для русской музыкальной культуры имело развитие музыкального образования, концертной жизни России 19 века, и, конечно же, творческая деятельность М.А. Балакирева и его «балакиревичев», и всех их современников, кто вложил хотя бы часть своего труда в общее дело – развитие музыкальной культуры России.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1.Васина-Гроссман В.А. Книга о музыке и великих музыкантах: Маленькая энциклопедия. - М.: Дет.лит., 1986. – 192 с.

2.Монография.История русской музыки в десяти томах. Том шестой – 50-60 годы 19 века. М.: «Музыка», 1989. – 383с.

3.Русская музыкальная литература. Выпуск 2. изд.3-е.Общая редакция Э.Л.Фрид. – Ленинград: «Музыка», 1970. – 285 с.

4.Русская музыкальная литература. Выпуск 1. Изд.3-е. Общая редакция Э.Л.Фрид. – Ленинград: «Музыка», 1970. – 270 с.

5.Стасов В.В. Статьи о музыке. В пяти выпусках. Вып.4 /Состав. и ред. В. Протопопов. – М.: «Музыка», 1978. – 399 с.

6.Энциклопедический музыкальный словарь. Ответств.ред. Г.В. Келдыш, составители Б.С.Штейнпресс и И.М.Ямпольский. Госуд.научное изд-во «Большая Советская энциклопедия». – М. 1959. – 324 с.

В. В. Стасов и «Могучая кучка»

Карпухина Любовь Владимировна

Первомайская ДШИ

Владимир Васильевич Стасов – общественный деятель, художественный критик, историк русского искусства, учитель, помощник и воспитатель молодых художников и музыкантов. Деятельность Стасова охватывает важнейший период истории русской культуры, который ознаменовался подъемом и блестящим расцветом творчества «Могучей кучки». Он был их первым наставником и другом, и защитником, и советчиком, и вдохновителем, и пропагандистом их творчества. Стасов очень требовательно относился к молодым композиторам, он глубоко верил в творческие силы молодых людей. Своей энергией и энтузиазмом, чутким и ободряющим сочувствием Стасов влиял на «кучкистов». Из многочисленных писем к нему — Балакирева, Мусоргского и других, видно, как в самые тяжелые минуты отчаяния,

упадка сил, неверия в свои возможности критик поддерживал их, побуждал к творчеству.

С участниками этого музыкального товарищества Стасов познакомился через Балакирева. В 1867 году Стасов написал статью «О славянском концерте Балакирева», в которой назвал кружок композитора «маленькой, но уже могучей кучкой русских музыкантов». Это меткое выражение впоследствии вошло во всеобщее употребление. Верность заветам М.И. Глинки и А.С. Даргомыжского, Стасов считал великой ценностью этого сообщества молодых композиторов. Но по словам критика, кучкисты «стремились сказать свое собственное слово в музыке». Народность и реализм – считали кучкисты основой русской национальной школы. Эти идеи композиторов «Могучей кучки» перекликались с передовыми идеями литераторов – критиков 60-х годов XIX века и стали направляющими в их творческой деятельности.

60-е года XIX века стали периодом расцвета творчества балакиревского кружка. Появлялись новые произведения: романсы, оперы, фортепианные пьесы. Весьма многообразны были формы помощи и поддержки, которую получали композиторы от Стасова. Он находил новые темы опер кучкистам, изучая литературу в библиотеках, а также современные общественно – политические издания «Полярная звезда» и «Колокол» А. Герцена.

Стасов – видный музыкальный критик для кучкистов был не только наставником и творческим помощником, но и посредником в печати, рьяным защитником их взглядов. Так, кучкисты со Стасовым

негативно отнеслись к открытию в 1862 году по инициативе братьев Рубинштейнов Петербургской консерватории, видя в этом серьезную угрозу новому направлению в русской музыке. В противовес в этом же году Балакиревым, Стасовым и дирижером Г. Ломакиным была создана Бесплатная музыкальная школа, которая сыграла большую роль в пропаганде лучших образцов русской и мировой музыкальной классики. Но решительные высказывания кучкистов в лице Стасова против консерватории и противопоставление ей Бесплатной музыкальной школы оказались не правомерны. Среди почитателей музыки Глинки, Даргомыжского и их талантливых продолжателей были организатор Русского музыкального общества Антон Рубинштейн и его виднейший участник П. И. Чайковский. Традиции Глинки распространялись и в Петербургской, и впоследствии в Московской консерватории.

Главным вопросом в статьях Стасова 60-х годов была борьба за сохранения заветов Глинки, творчества композиторов «Могучей кучки» и новой русской музыкальной школы. Для передовой русской культуры того времени эта деятельность Стасова была очень важна.

В 1867 году Балакирев был назначен музыкальным руководителем и дирижером Русского музыкального общества. Это было признание его как композитора и дирижера, и нового направления в русской музыке, которое он представлял. Балакирев, руководя концертной деятельностью Русского музыкального общества, популяризировал произведения молодых русских композиторов, что вызывало гнев

знатных господ. В результате весной 1869 года Балакирев был отстранен от дирижирования концертами Общества. Это вызвало недовольство в передовых музыкальных кругах.

Стасов нашел единомышленника, в лице Ц.А. Кюи, который под его влиянием стал музыкальным критиком — защитником и поборником новой школы. Начиная с 1864 года, Кюи много писал о великом будущем русской музыки. Эти статьи принесли большую пользу новой музыкальной школе.

Важнейшее место во всей деятельности Стасова, связанной с «Могучей кучкой», занимала его неутомимая борьба за признание творчества М. П. Мусоргского, которого он считал самым талантливым и оригинальным из всей пятерки, самым своеобразным и смелым в своем новаторстве. Стасов сравнивал творчество Мусоргского с творчеством Даргомыжского, называя его новой ступенью в развитии реалистического искусства.

Мусоргский, в свою очередь, очень высоко ценил Стасова за его правдивую натуру, горячую любовь к искусству и неиссякаемую энергию. Он часто обращался к нему за советами, и критик никогда не отказывал Мусоргскому в помощи. В Стасове композитор нашел большую поддержку, чтобы перенести непонимание, насмешки и осуждение со стороны консервативной критики и высшего общества.

В.В. Стасов открыл талант не только М.П. Мусоргского, но и многих других людей искусства того времени, в том числе А.П. Бородин. В своих статьях он описывал талант молодого композитора как

«...великая эпичность, сила, красота, правдивость, национальность...». Именно он нашел сюжет для оперы «Князь Игорь» Бородин, написал ее подробный сценарий, разыскивая различные источники и тексты старинных поэтических произведений. По словам Стасова, «Князь Игорь» есть, наряду с «Русланом и Людмилой» Глинки, высшая эпическая опера XIX века. Она и посвящена была памяти М. И. Глинки.

Много трудился Стасов над популяризацией творчества Н. А. Римского-Корсакова, восхищался над его творческим трудолюбием, способностью создавать такие «высочайшие произведения», как оперы «Псковитянка», «Садко», «Снегурочка». В своей работе «Николай Андреевич Римский-Корсаков», опубликованной в 1890 году в связи с 25-летием деятельности композитора, и в итоговой работе «Искусство XIX века» (1901 г.) Стасов подчеркивал, что только после «глубокого изучения всего лучшего, что произвело в последнее время европейское музыкальное творчество» могли появиться замечательные творения А.Н. Римского – Корсакого. Не раз Стасов отмечал многостороннюю деятельность Римского-Корсакова: собирание и издание русских народных песен, работу над неоконченными произведениями своих товарищей по музыкальному кружку, преподавание в Бесплатной музыкальной школе и в Петербургской консерватории. Стасов высоко ценил педагогическую деятельность Римского – Корсакого.

Велико значение Стасова для русской музыки. Огромна та роль, которую он сыграл в создании великих творений новой русской

музыкальной школы, творений, созданных композиторами «Могучей кучки».

Список литературы:

1. Суворова Е.И. "В. В. Стасов и русская передовая общественная мысль."

Лениздат, 1956 г.

Хубов Г. «Жизнь А. Серова». Госмузгиз, М.—Л., 1950, стр. 65.

Новаторство Балакирева М.А. –лидера и наставника композиторов “Могучей кучки”.

Костянникова Лилия Александровна

ДШИ г. Новомосковск

«Безмерно талантливый, ненасытный в знаниях и неутомимый в работе, он многое знал, многое умел и многое хотел совершить.».

Е.М. Гордеева

«Могучая кучка» – творческое объединение русских композиторов, сложившееся в северной столице в конце 1850-х — начале 1860-х годов. В него вошли: Милий Алексеевич Балакирев (1837—1910), ставший неоспоримым руководителем, благодаря яркому таланту и бурному развитию творческой личности. Модест Петрович Мусоргский (1839—1881), Александр Порфирьевич Бородин (1833—1887), Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844—1908) и Цезарь Антонович Кюи (1835—1918).

Приехавший в столицу из Казани, Милий Балакирев выступает в качестве успешного пианиста, яркого и многогранного деятеля музыкальной культуры. При участии известного литератора и архивиста,

Владимира Стасова, собирает великолепную музыкальную пятерку единомышленников. Первым, откликнувшимся на призыв Балакирева, можно считать Цезаря Кюи. В начале существования Балакиревского кружка в него также входил химик-почвовед и композитор-любитель А. С. Гуссаковский. Собрания кружка устраивались еженедельно. Каждую субботу зимой 1861-62 года на квартире у Балакирева сходились для общения, самообразования и музицирования М.П.Мусоргский, Ц.А.Кюи, Н.А.Римский-Корсаков, художники, певцы, бывали и иные представители творческой интеллигенции. «Не будь Балакирева, судьбы русской музыки были бы совершенно другие» – говорил о нем известный музыкальный критик В.В.Стасов. Вся творческая деятельность М.А. Балакирева была посвящена музыкальному искусству и его пропаганде. Именно он в свое время ощутил острую необходимость в развитии русской национальной музыки.

Это удивительное время осталось незабываемым для всех участников музыкальных собраний. Кюи, например, на склоне лет вспоминал:

«Под руководством Балакирева началось наше самообразование. Мы переиграли в четыре руки все, что было написано до нас. Все подвергалось строгой критике, а Балакирев разбирал техническую и творческую стороны произведений. Все мы были молоды, увлекались, критиковали резко...» Но сквозь призму их взглядов просвечивала горячая юношеская пылкость и страстное, настойчивое желание найти собственные, еще неведомые в искусстве пути. Следуя важ-

нейшему принципу русской композиторской школы, принципу народности, кучкисты свято верили в и претворяли русские национальные идеи в своих музыкальных сочинениях. «Новая русская музыкальная школа» – так провозгласили участники кружка свое содружество единомышленников. Поиски национальных корней и тяга к родной культуре обратили деятелей искусства к народным темам.

Изучение народной песни в Могучей кучке велось с неподражаемым вниманием и любовью. Сам Балакирев еще в 1860 году совместно с поэтом Н. Ф. Щербиной совершил поездку по Волге и, записав много песен, готовил к изданию сборник. Особенно сложной задачей было создание фортепианного сопровождения к народным мелодиям. Стоявшую перед ним задачу Балакирев решил блестяще, сохранив характерные особенности народных рукописей, обогатив их сопровождением, подчеркивающим и раскрывающим их мелодическое и ладовое своеобразие. В своих обработках композитор впервые в истории собирания русских песен выявил и развил заложенные в одноголосной народной мелодии возможности обогащения индивидуального композиторского стиля национально своеобразными чертами.

М.А. Балакирев родился 21 декабря 1836 года в Нижнем Новгороде, где окончил гимназию и Нижегородский дворянский институт (1849-1853). Первым учителем музыки была мать, в дальнейшем брал кратковременные уроки у Александра Дюбюка, Карла Эйзериха и черпал знания главным образом из практики. Отвергая принятые в то время учебники и методы преподавания гармонии и контрапункта,

Милий Балакирев восполнял их широким знакомством с шедеврами мировой музыки и подробным их анализом. Друзья увлекались коллективными литературными чтениями, но в большей мере и степени музицировали, анализируя форму музыкальных сочинений Л.В.Бетховена, Р.Шумана, Ф.Шуберта, М. Глинки, Балакирев и Мусоргский, оба прекрасные пианисты, играли вместе и порознь, изучая все новые произведения. Ведь Балакирев обладал великолепным нотным собранием, доставшимся по завещанию умершего своего духовного наставника и земляка А.Д. Улыбышева.

Балакирев сложился как музыкант-профессионал. Продолжатель традиций Ф.Листа, поклонник Ф.Шопена, обладал виртуозной техникой, безупречным пианизмом. «... и во всем был головою выше нас». 12 февраля 1856 года дебютировал в столичном университете в качестве композитора и пианиста. «Всегда уверен в себе, смело смотрел вперед и готов был вести за собой всех, кто хотел с ним идти. Все наши произведения прошли его строгую цензуру.»

Присоединившийся к кружку Римский–Корсаков был захвачен и поражен удивительной атмосферой общения, царившей внутри сообщества «Познакомившись с Балакиревым, я впервые услышал от него, что следует читать, заботится о развитии кругозора знаний, знакомиться с историей, литературой и критикой», – писал он.

Попутно нужно заметить, что Балакирев с момента приезда в Петербург неустанно занимался самообразованием. В течение четырех лет он стремительно развивался не только как музыкант, заядлый

читатель и поклонник театра, но и как серьезный композитор. К тому времени, когда возле него сложился музыкальный коллектив, Балакирев стал уже автором двух десятков романсов, почти половины всех созданных им в этом жанре сочинений, среди которых были подлинные шедевры («Приди ко мне», «Песня Селима», «Песня золотой рыбки»)

Следует отметить огромную роль М.А. Балакирева в становлении национальной музыкальной школы, принимая во внимание тот факт, что созданных им сочинений было относительно немного. В симфонических жанрах им создано две симфонии, несколько увертюр, музыка к шекспировскому Королю Лиру (1858–1861), симфонические поэмы Тамара (ок. 1882), Русь (1887, 2-я редакция 1907) и... В Чехии (1867, 2-я редакция 1905). Для фортепиано он написал сонату си-бемоль минор (1905), блистательную фантазию “Исламей” (1869) и ряд пьес в разных жанрах. Высокую ценность имеют романсы и обработки народных песен. Музыкальный стиль Балакирева опирается с одной стороны на народные истоки и традиции церковной музыки, с другой – на опыт нового западноевропейского искусства, в особенности Листа, Шопена, Берлиоза.

Балакиреву довелось творить в эпоху больших исторических перемен и великих открытий, эпоху смелых дерзаний и великих свершений. Это было знаменательное время в общественной и культурной жизни России 1861 года. Реформа царского правительства фактически усложнив социальное положение крестьян, вызвала волну рево-

люционно-демократического движения в обществе. Лучшие умы были заняты вопросом о судьбе родного народа, и это определяло направление передовой русской науки, литературы и искусства. Не осталось в стороне от народно-освободительных идей и музыкальное искусство.

В 1863 Балакирев основал Бесплатную музыкальную школу – в противовес Петербургской консерватории для ликвидации музыкальной безграмотности, ставшую очагом русской национальной музыки в самых широких массах. Объявление об открытии школы привлекло огромное количество желающих. Занятия начались 18 марта 1862 года. Изначально пришло около двухсот человек. Это были студенты медицинских академий, фельдшера и их ученики, а также уличные мальчишки. Программа, разработанная для учащихся Бесплатной школы, включала знакомство с элементарной теорией музыки, а также занятия сольфеджио, сольным пением. Желающих стать учителями хорового пения в сельской школе, учили игре на скрипке.

Концертные программы школы, в первое время состоявшие исключительно из хоровых сочинений, обогатились произведениями оркестровой музыки, которая исполнялась силами приглашенных инструменталистов. Уровень концертов оказался настолько высоким, что в них охотно принимали участие солисты русской оперы, пианисты из профессорского состава консерватории.

Сам Балакирев регулярно знакомил публику с ранними произведениями композиторов Могучей кучки, часто выступая в роли ди-

рижера, занимая этот пост с 1867 года в Императорском Русском музыкальном обществе. Но, к всеобщему сожалению в 1869 был вынужден оставить занимаемую должность. Отставка была не более капризом начальства. Ничто так тяжело и болезненно не действует на творческую индивидуальность, как несправедливость. Перенести осуждение, отстранение, в случае отсутствия сомнений в правильности своей деятельности, успех которой был признанным общественным мнением, очень трудно, а порой и невозможно.

В 1870 Балакирев пережил сильнейший духовный кризис, после которого он в течение пяти лет не занимался музыкой. Он вернулся к композиции в 1876, но к тому времени уже утратил в глазах музыкальной общественности репутацию главы национальной школы. В 1882 Балакирев снова стал руководителем концертов Бесплатной музыкальной школы, а в 1883 – управляющим Придворной певческой капеллы (в этот период им создан ряд церковных композиций и переложений древних распевов).

М.А. Балакирев был ключевой фигурой музыкального Петербурга в 1860-70-е годы. С прекращением регулярных встреч пяти русских композиторов, развитие и живая история Русской пятёрки отнюдь не завершилась. Центр кучкистской идеологии, благодаря педагогической деятельности Римского-Корсакова был перенесен в классы Петербургской консерватории, а также начиная с середины 1880-х годов и в «беляевский кружок», где Н.А. Римский-Корсаков на протяжении почти 20 лет был истинным руководителем и лидером.

Дело, созданное талантливым организатором, не угасло, труды были продолжены преемником и учеником, а балакиревские идеи живы и поныне.

Список литературы:

1. Балакирев М.А: Исследования. Статьи. Л., 1961
2. Балакирев М.А. Воспоминания и письма. Л., 1962
3. Балакирев М.А.: Летопись жизни и творчества. Л., 1967
4. Гордеева Е.М. Композиторы “Могучей кучки”. - 4-е изд., - М.: Музыка, 1986
5. Осипов Ю.С. - М.: Большая российская энциклопедия, 2004-2017
6. Петровская И.Ф. Бесплатная музыкальная школа. Энциклопедия Спб.,1999

«М.А.Балакирев и А.С.Хомяков – единство мироощущения»

Крещенко С.П.

ДШИ г. Новомосковск

*«Служение народности есть в высшей степени служение делу
общечеловеческому».*

А.С. Хомяков

Милий Алексеевич Балакирев и Алексей Степанович Хомяков – незаурядные личности, жизнь и деятельность которых оказали огромное влияние на развитие русской культуры.

М.А.Балакирев был истинным подвижником своего времени. Ратуя за обновление музыкальной культуры, он отдавал всю свою

неутомимую энергию и творчество композитора, дирижёра, пианиста, педагога и общественного деятеля становлению и развитию русской музыки в русле претворения глинкинских традиций. При этом к музыке других народов он относился с огромной любовью, интересом и вниманием. Он мыслил глубже и шире с позиций народности в музыке, глубоко ценя в ней национальные проявления духа и красоты. Балакирев горел идеей взаимовлияния и взаимообогащения культур, что в дальнейшем во многом осуществилось в музыке советского периода, объединившей различные национальные композиторские школы страны.

Эти взгляды во многом перекликаются с мировоззрениями выдающегося богослова, философа, социолога, историка, экономиста, поэта, врача, живописца XIX века А.С. Хомякова, который оказал большое влияние на М.А. Балакирева.

Наш великий земляк Алексей Степанович Хомяков, подолгу любивший находиться в своем тульском имении Богучарово, возглавил плеяду первых славянофилов XIX века, тех, кто обратился к поиску изначальных истоков исконно русской жизни. При огромной разносторонности его интересов главной чертой его личности была глубокая религиозность.

Хомяков ожидал, что Православие через Россию может привести к перестройке всей системы мировой культуры. Он считал, что история наделила Россию всемирной просветительской миссией. В

центре воззрений Хомякова — учение о «соборности» как принципе объединения людей силой всеобъемлющей любви. «Соборность» не просто так идеализировалась философом — он видел в ней высшее единение народа, его мощную силу преобразования мира, влияющую на процессы познания, творчества, устройства общества и понимание роли человека в нем.

Балакирев проявлял чрезвычайный интерес к работам Хомякова и рекомендовал их своим ученикам. Мы находим подтверждение этому, в частности, в мемуарах ученицы Балакирева — княгини М.В. Волконской. Из них мы узнаем об интересе композитора к полемическим письмам Хомякова, и, следовательно, вопросам русской философии, христианской этики, литературоведению. Балакирев и Хомяков — два замечательных деятеля русской культуры оказались внутренне близки друг другу: оба — знающие и разбирающиеся в сложных вопросах русского православия и отличающиеся воспитанным с детства глубоким религиозным чувством, оба поражают универсальностью и разносторонностью своих знаний, оба искренне радуют за будущее России.

Сам А.С. Пушкин дал высокую оценку лирико-поэтического дара Хомякова, в котором своеобразно сплелись религиозные, философские, политические и личные мотивы, создав то неповторимое по силе искреннего высказывания и яркой индивидуальности поэтическое творчество, которое мы называем «поэзией Хомякова». Она пол-

на зримых образов и настоящей музыкальности. Музыка его стихов напоминает звон русских православных колоколов, которые могут то переливаться пасхальной радостью, то рыдать в скорбной печали или гудеть в густом призывном набате.

К стихотворениям Хомякова в своем вокальном творчестве обращались Хомякова выдающиеся композиторы, такие как А.С. Аренский, А.Е. Варламов, С.В. Рахманинов, С.И. Танеев, П.И. Чайковский. В их числе и М.А. Балакирев, которого поэзия Хомякова привлекла своим высоким духовным стилем и особым философским воплощением «целостности духа».

М.А. Балакирев создал несколько романсов на стихи Хомякова: «Nachtstuck», «Заря», «Беззвездная ночь», «7 ноября», «Спи!», а также переложение для хора под названием «Мазурки». В них отражены характерные для позднего периода творчества Балакирева религиозно-философские мотивы.

Восторженным чувством и преклонением перед величием и красотой мироздания полна поэтичная музыка романса «Nachtstuck» с ее длительными постепенными нарастаниями звучности и яркими патетическими кульминациями.

«Беззвездная ночь» – музыкально-поэтическая фантазия, переносящая слушателя в столицу Прагу, столицу Чехии в начале пасхальной ночи. Издалека уже слышны звуки начинающегося празд-

ничного богослужения: величественный древнославянский церковный напев сопровождается торжественным колокольным звоном, в кульминации достигающим необыкновенной мощи звучания. Эпически развернутое музыкальное полотно навевает мысль о том, что Балакирев хотел воплотить в нем не конкретный исторический момент, а светлую идеалистическую мечту о единении всех славянских народов в Православии.

В духе эпической баллады написан романс «7 ноября» на слова одного из стихотворений Хомякова, посвященных Наполеону. Вопреки большинству своих поэтов-современников, Хомяков не романтизирует образ великого полководца. В основе его стихотворения – неприятие людской гордыни, раздумья о преходящей природе человеческой славы и могущества. Музыка романса блещет широко развернутыми живописными изобразительными красками. На фоне размеренного движения крайних разделов, напоминающего траурное шествие, возникает картина бушующей бури и отзвуки кровавой битвы. Неожиданным контрастом звучит средняя часть с прозрачными аккордовыми фигурациями в высоком регистре. Это как бы далеко разливающийся нежный трепетный звон: извечный мир и тишина, гармонично существующие в природе, противопоставляются страстям человеческой жизни.

Особое внимание уделял Балакирев последнему романсу «Спи!» на слова одноименного стихотворения Хомякова, которое он

описал как «очень глубокое по содержанию». В романсе сопоставлены три контрастных раздела, отражающих разные моменты человеческой жизни: безмятежный сон наигравшегося за день дитя, сон взрослого труженика, уставшего от дневных забот, и сон старца, напоенный предчувствием другого, вечного сна. Это как бы эпилог ко всей предыдущей серии романсов, который косвенно передает раздумья композитора об эпилоге собственной жизни. Возможно, именно поэтому стихотворение Хомякова приобрело для него такой глубокий и сакральный смысл.

В романсах Балакирева на стихи Хомякова нашел лирико-философское выражение внутренний душевный мир композитора, круг его личных переживаний, размышлений, особенно, последнего периода жизни, такой яркой и непростой.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что М.А.Балакирев и А.С.Хомяков обладали несомненным сходством мироощущения, взглядов на ход развития русского общества, русской философской мысли, общностью духовно-нравственных идеалов. Они оба были великими патриотами России, много размышляли над вопросами её культуры, истории, о православии, о будущем страны и её великой миссии.

Список литературы

1. Балакиреву посвящается. Сб. статей и материалов. Вып. 3. / Ред.-сост. Т.А. Зайцева. С-П., 2014.
2. Бердяев Н. Алексей Степанович Хомяков. 1912.
3. Зайцева, Т.А. Милий Алексеевич Балакирев: истоки / Т.А. Зайцева. – СПб: Канон, 2000. - 434 с.
4. Зеньковский В. Начало «славянофильства». А. С. Хомяков. 1948.
5. Киселев, Г. М. А. Балакирев: краткий очерк жизни и деятельности / Г. Киселев. - М.; Л.: Искусство, 1938. - 119 с.
6. Милий Алексеевич Балакирев. Воспоминания и письма. Л., 1962.
7. Музалевский В., М.А. Балакирев: критико-биографический очерк / В. Музалевский. – Л.: Лениздат, 1938.

Балакиревский кружок и его современники

Матряшина И.В.

ДМШ № 1 г. Новомосковск

Вторая половина 50-х годов 19 века – время больших и значительных перемен. Экономическое состояние России все настойчивей выдвигало перед русским обществом вопрос о ликвидации крепостного права, которое сковывало, тормозило развитие всех сторон жизни страны. Всем стало ясно, что дальше по-старому жить нельзя. Ожидание близких перемен наложило отпечаток на все стороны жизни русского общества. Оно переживает небывалый подъем. В России начи-

нают бурно развиваться естественные науки. Один за другим вступают в строй молодые талантливые люди, которые двигают русскую науку не виданные ранее темпами. Огромное значение приобретает отечественная литература- выразительница живой мысли общества. Развитие науки, литературы увлекает за собой русское искусство. Веяние времени захватывают и музыку. Расширяются рамки ее воздействия. Передовые деятели русской культуры и искусства понимают, что нужно найти новые формы музыкальной жизни, чтобы вывести музыку из узкого мира аристократических салонов и дать возможность слушать широким массам городского населения.

Большую роль в отечественной культуре сыграл строитель музыкальной культуры глава композиторской школы, композитор, дирижер, пианист, фольклорист – Милий Балакирев. Рука об руку с его молодыми единомышленниками, новые пути в русском искусстве прокладывал музыкальный и художественный критик Владимир Васильевич Стасов.

“Быть полезным другим, если сам не рожден творцом” – так определили свою цель в жизни деятель русского искусства Владимир Васильевич Стасов – русский музыкальный и художественный критик, историк искусств.

Владимир Васильевич родился 14 января 1824 года в Санкт-Петербурге в семье известного архитектора. Его отец, Василий Петрович – происходил из небогатого старинного дворянского рода. Се-

мья Стасова была большой и дружной. Всех детей учили музыке и языкам. Стасов с детства полюбил искусство и не мыслил себе жизни вне его. Хорошо знал музыку, живопись, архитектуру, скульптуру, театр, изучал художественные ремесла, увлекался историей, народной поэзией. Такие обширные познания в области искусства он приобрел путем самообразования. Беззаветно любя искусство, он верил в необходимость национальных путей его развития в России и всю свою жизнь неуклонно боролся за осуществление этого.

Знакомство Стасова с Балакиревым состоялось у М.И.Глинки, но особенно близко сошелся с ним в 1857 году, после кончины великого композитора. Он проницательно угадал в Балакиреве большой музыкальный талант. В свою очередь Стасов привлек Балакирева зрелостью мысли и обширными знаниями в области искусства. По словам Балакирева, Стасов знал “музыкальную литературу как пять своих пальцев” Не смотря на разность в годах (Стасов был старше на 13 лет), они так подружились, что дня не могли прожить друг без друга.

Годы близкой дружбы со Стасовым сыграли огромную роль в становлении мировоззрения молодого Балакирева. Общение с передовыми музыкальными деятелями привело Балакирева к убеждению, что настоящему художнику, борцу за развитие отечественного искусства, недостаточно только музыкального образования и он серьезно работает над тем, чтобы пополнить свои знания, расширить свой кругозор. разобраться в окружающей жизни.

Особенно глубоко друзья изучают историю и все что касается музыкальных дел на Западе и в России. Совместное чтение, изучение, музицирование, обсуждение рассматривается ими как необходимая составная часть художественной жизни. Никакие политические и общественные интересы не могли вытравить в них сознания, что искусство выше и важнее всего. Не изменять своему признанию, не забрасывать работы — вот о чем думали они даже в самые тяжелые жизненные моменты. Стасов писал, что другого нет счастья, как делать то, к чему всякий из нас способен.

Необычайно сближало друзей и общее преклонение перед М.И. Глинкой. Стасов один из первых высоко оценил его, утверждая, что М. Глинка имеет в русской музыке то же значение, что и Пушкин в русской литературе. В своих статьях он не устал рассказывать о произведениях Глинки, раскрывая их народность, национализм и реализм. Стасов был первым, кто после смерти композитора собрал его письма, воспоминания родных, друзей и написал о нем книжку. Кроме того, он посвятил 48 статей творчеству композитора, в которых горячо прославлял Глинку и неустанно пропагандировал его произведения. По выражению Стасова, Глинка — великий человек, который словно “экстракт сил народных, встал и пошел творить чудеса” Вместе с Балакиревым они деятельно заботились о том, чтобы все его сочинения были найдены и изданы. Помогали Л.И. Шестаковой (сестре Глинки) вести переговоры с издателями, активно содействовали ис-

полнению музыки Глинки, добиваясь чтобы ее узнали и полюбили самые широкие массы слушателей.

Самым дорогим детищем Стасова, которое наиболее полно осуществило его самые заветные принципы в искусстве, стало замечательное в истории русской музыки объединение композиторов “Могучая кучка”. Это был небольшой кружок необыкновенно талантливых молодых людей, горячо любивших отечественную музыку и рассматривавших ее судьбу как кровное дело. Стасов всегда с радостью и сердечностью приветствовал каждого нового питомца в кружке Балакирева. С большой заинтересованностью и симпатией он наблюдал их быстрый творческий рост и не жалел времени и сил, чтоб помочь им в этом.” Он радовался каждой божьей искре , восторгался каждым еле-еле пробивавшимся ростком , ухаживал за ним с любовью , следил за его ростом , дрожал над ним и вкладывал в него все то ,что ему было дорого”- так писал один из современников Стасова. Вместе с тем отношения Стасова к молодым композиторам были пронизаны требовательностью, основанной на глубокой вере в творческие силы человека. “Мы все рождены только на то, чтобы рожать из себя новые создания, новые мысли, новую жизнь. – писал он Балакиреву. Стасов был убежден в том, что решающее значение в деятельности художника имеет не просто талант сам по себе, а его прогрессивная направленность и очень заботился о том, чтобы все балакиревцы понимали это.

Разумеется Стасов был неперменным участником всех музыкальных собраний кружка; он часто являлся свидетелем рождения новых замыслов, первых проб их осуществления, первым слушателем и первым критиком. Стасов искренне восторгался каждой новой находкой или интересной деталью, каждым смелым решением, творческой удачей. Однако это не мешало принципиальности его оценок, и если он с чем – нибудь не был согласен, то говорил об этом в полный голос.

Весьма многообразны были формы помощи и поддержки, которую получали композиторы от Стасова. Он наталкивал их на новые темы, подбирал материалы, давал ценные указания. Это он посоветовал Балакиреву написать музыку к трагедии Шекспира “Король Лир”, предложил Мусоргскому сюжет “Хованщины”, Римскому Корсакову “Садко” и “Сказку о царе Салтане”, Бородину “Князя Игоря”. Он неустанно подыскивал для своих друзей композиторов исторические источники, изучал специальную литературу и снабжал их различными материалами.

Но особенно много труда положил Стасов на то, чтобы дело Новой русской музыкальной школы стало достоянием передовой русской общественности. Всеми силами своего писательского таланта он поддерживает в печати новаторские поиски балакиревцев, пропагандирует достижения молодых композиторов, и грудью защищает их от яростных нападков противников. Утверждая, что деятельность новой

русской музыкальной школы будет иметь большое значение для развития русского музыкального искусства.

Много времени Стасов уделял и общественным начинаниям Балакиревского кружка, в которых видел средство к распространению музыкальной культуры среди самых широких демократических масс населения страны. Одним из таких начинаний была Бесплатная музыкальная школа. В ее задачу, помимо первоначального музыкального образования и просвещение народа, входило также всемерное содействие развитию отечественной музыкальной культуры. Только за шесть лет существования в ее стенах, по свидетельству Стасова, перебывала не одна тысяча учащихся. Владимир Васильевич писал небольшие пояснения к программам школы, чтоб слушателям было легче разбираться в новом или малоизвестном сочинении, доставал нужные ноты и инструменты необходимые к концерту. Жил делами школы и поддерживал ее во всем.

Несомненно, что кроме музыкальных интересов Балакирева и Стасова соединяла и горячая личная дружба. Они часто встречались, писали друг другу письма, даже когда оба находились в Петербурге. Советы и напоминания Стасова были очень нужны Балакиреву, они были для него бесценной поддержкой. Хотя он и сам был предан музыке, но некоторая медлительность, свойственная ему, нередко тормозила его работу.

Владимир Васильевич был одним из главных вдохновителей и историком художников -передвижников, принимал активное участие в подготовке первой и ряда последующих выставок. Среди его подопечных художники И. Крамской, В. Верещагин, И Репин, В Суриков, которым он помогал, опекал, продвигал.

Из статьи Стасова: Настоящее искусство смотрит во все глаза на то, что совершается вокруг нас. А вокруг нас живет, трудится, бедствует народ. Значит героями картин должны быть не шестикрылые ангелы, не цари древние и нынешние, не графы маркизы, а мужики, рабочие, чиновники, художники, ученые. Искусство – это воспроизведение совершающегося в истории, в жизни, в природе. Судьбы человеческие – его оригинал и вечный сюжет.

За свою жизнь Владимир Васильевич сделал немало: был исследователем и пропагандистом творчества М.И. Глинки, составил монографии о композиторах М.П. Мусоргском, А.П. Бородине, художниках К.П. Брюллове, В. Верещагина, И.Н. Крамском. В.Г Перове. Поддерживал творчество А.К Глазунова, А.К. Лядова Ф.И Шаляпина. Он вел огромную исследовательскую и собирательную работу, изучал памятники Древней Руси, народов Кавказа, Северного Причерноморья. Оставил труды по археологии, истории и филологии. Стасовым был написан ряд трудов для личной библиотеки императора Александра II. За время его работы в Императорской публичной библиотеке

ке фонды художественного отдела увеличились на одну треть, и оно стало одним из богатейших в мире.

Незадолго до смерти, в 1900 году, одновременно со своим другом Л.Н.Толстым был избран почетным членом Императорской Санкт-Петербургской Академии Наук.

Умер Владимир Васильевич Стасов в возрасте 82 лет в Петербурге.

Список литературы

1. А. Зорина “ Могучая кучка” изд .” Музыка “ Ленинград 1968 г. стр.38
2. Русская музыкальная литература вып.2 ред. Э.Л.Фрида.
3. Переписка М.Балакирева и Стасова
studme.org/290508/literatura...balakireva_stasova

БАЛАКИРИЕВСКИЙ КРУЖОК: ПРОФЕССИОНАЛЫ ИЛИ ДИЛЕ- ТАНТЫ

Михота Владимир Михайлович,
преподаватель МКУ ДО «Заокская ДШИ»

Феномен русской культуры XIX в. «Могучая кучка» настолько значим, что вошёл в многочисленные образовательные программы, начиная со средней школы и заканчивая консерваторией! Многочисленные научные диссертации, исследования, дают исчерпывающую картину этого культурного явления. Возникает вопрос, можно ли ещё что-то добавить к портрету выдающегося коллектива творческих еди-

номышленников, не повторяя общеизвестные факты рождения, функционирования, критики и его места в мировой художественной культуре? На первый взгляд задача непосильная. Но если учесть тот факт, что время превращает какое-либо выдающееся явление в знаковый символ, формулу, абстрагируясь от эмоциональных составляющих, «человеческого фактора», а лишаясь атрибутики – сути символа, на который накладываются слои нового времени, времени новой эпохи массовой культуры, можно сделать попытку мысленно вернуться в XIX столетие, окунуться в бурлящие потоки тех новых концепций, эстетических пристрастий, споров, интеллектуальных противоборств, заново, с позиций нашего времени дать свою оценку событиям прошлого. Почувствовать аромат и дыхание эпохи Прошлого, которое во многом так отлично от нашего сегодняшнего менталитета. Коснуться ещё раз неисчерпаемого наследия, оставленного нам великими мастерами духа.

Нам кажется, что некоторые реалии XIX в. могли бы заинтересовать современных молодых людей, например как общество распалось на сословия: дворянство, духовенство, купечество (с его ролью в поддержке представителей культуры, т.е. «меценатство»), мещанство, казачество, и т.д., или что такое «стол» в иерархии чиновников, особенности межличностной коммуникации в форме эпистолярного жанра. (Только вообразить отсутствие социальных сетей со смайликами и прочими эмодзи!), как сочеталось любительство (дилетантизм) с профессионализмом. Мы попытались сделать выборку наибо-

лее интересных, на наш взгляд фактов, реалий эпохи, которые могли бы вернуть актуальность для нас определённым явлениям 19 столетия и помогли бы сохранить неразрывность цепи традиций отечественной культуры.

Очевидно, что начать следует с упоминания характерных особенностей эпохи.

Итак, XIX в. часто называют веком науки. Под влиянием ее бурного и стремительного развития менялись представления человека о строении материи, пространстве и времени, о путях развития растительного и животного мира, о происхождении человека и жизни на Земле. В культуре романтизм и реализм получили особо бурное развитие. В изобразительном искусстве появились художники, определившие стилевые особенности живописи и графики на долгие годы. Франциск Гойя, Эжен Делакруа, Густав Курбе, и т.д. Во Франции появляется новое направление – импрессионизм.

XIX век стал «золотым веком» русской классической литературы. Во второй четверти XIX в. в русской словесности утверждается реализм - стремление изображать жизнь в ее типических проявлениях. Основоположниками реализма в русской литературе были гениальный поэт, прозаик, драматург и публицист - А.С. Пушкин, перу которого принадлежат такие шедевры русской литературы, как «Евгений Онегин», «Борис Годунов», «Капитанская дочка», «Пиковая дама» и многие другие, и талантливый писатель и драматург – Н.В. Гоголь,

создатель произведений, беспощадно изобличавших крепостнические и самодержавные порядки России 30-40-х гг. – «Ревизор» и «Мертвые души». Крупнейшими литераторами первой половины XIX в. были А.С. Грибоедов, И.А. Крылов, М.Ю. Лермонтов, И.А. Гончаров и др. Центральными темами произведений крупнейших писателей середины - второй половины XIX в. - И.С. Тургенева, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого - стали вопросы человеческой природы, смысла жизни, сущности бытия.

«Товарищество передвижных художественных выставок», в состав которого входили такие мастера, как И. Крамской, Н. Ге, В. Суриков, В. Перов, А. Саврасов, И. Шишкин и др. Позднее к ним примкнули И. Репин, И. Левитан, В. Маковский. Сюжетная линия, в основе которой стоял русский народ, его жизнь, быт, традиции; история России, проблемы современной действительности; манера изображения, глубокий драматизм и психологизм картин, делают работы этих мастеров шедеврами мировой культуры.

Главная особенность музыкального развития этого времени - создание крупных музыкальных форм, проникнутых высоким патриотическим духом. Величайшие достижения русской культуры XIX века были вызваны ростом национального самосознания российского общества, просвещения, научно-технического прогресса и т.д. В сферу культуры и искусства вовлекаются все большие слои общества. Национальный элемент в русской культуре данной эпохи становится пре-

обладающим, что приводит к ее неповторимости и мировой значимости.

Вот, представленная достаточно условно обстановка появления творческого объединения, известного как «Могучая кучка»

На исторической сцене кружок Балакирева появляется главным его представителем – Милием Алексеевичем Балакиревым.

Мать будущего композитора – Елизавета Ивановна Яшера – определила его жизненное предназначение. Именно Елизавета Ивановна настояла на музыкальном образовании сына. Его отправили в Москву, где ему хватило десяти уроков фортепиано (проф А. Дебюк). Вернувшись в родной город, овладел тонкостями дирижёрской практики с помощью выдающегося дирижёра К. Эйзериха. Здесь, в Нижнем Новгороде он сблизился с уникальной личностью – А.Д. Улыбышевым. Знаток истории музыки, практикующий скрипач, теоретик (исследователь творчества Бетховена, Моцарта). Именно в доме Александра Дмитриевича сложилось устойчивое мнение о Балакиреве как феноменальном виртуозе.

В 18 лет Балакирев заменил К. Эйзериха, и начал дирижировать симфоническим оркестром, выступая в Дворянском собрании и в театре на Нижегородской ярмарке. Перед этим, как отмечал Улыбышев «С удивительной быстротой извлекал из партитур все нужное для

исполнения». Он дирижировал и сложными симфониями Бетховена, и родными по духу произведениями Михаила Глинки.

В декабре 1855г. в Петербурге состоялось судьбоносное для Балакирева знакомство с его кумиром – Михаилом Ивановичем Глинкой. Судьбоносное – потому, что Глинка в своём письме к сестре писал: «В нервном Балакиреве я нашел взгляды, так близко подходящие к моим во всем, что касается музыки.» И указал на него как на своего преемника. М.И. Глинка, широко образованный интеллектuala, со знанием нескольких европейских языков, предтеча русской отечественной оперной школы.

Балакирев перенёс разочарование в человеческих отношениях. Главное детище композитора – Бесплатная музыкальная школа. Из-за трудностей финансирования, а главными поступлениями были гонорары от концертной деятельности Балакирева, она была на грани закрытия. Переступив чрез гордость, Балакирев попросил финансовой поддержки у известного предпринимателя Митрофана Беляева, который покровительствовал многим ныне известным музыкантам: Чайковскому, Танееву, Скрябину, Рахманинову, и т.п. На что тот ответил категорическим отказом, что чувствительный Балакирев воспринял как унижение.

Зимой 1856 г. на вечере у Даргомыжского Балакирев знакомится со Стасовым. История отводит Владимиру Васильевичу Стасову особенную роль - он явился для «Могучей кучки» тем духовным и ма-

териальным покровителем, каким в XX в. был Теодор Адорно для Битлз.

В историю мировой культуры он вошёл как русский музыкальный и художественный критик, историк искусств, архивист, общественный деятель. Его поистине энциклопедические труды – источник творчества современных учёных.

Социальные контакты Стасова просто завораживают: художники, купцы, музыканты, практически люди всех социальных слоёв были собеседниками, адресатами переписки. Стасов был на 12 лет старше Балакирева, но никогда не демонстрировал своего превосходства, наоборот, общаясь на равных деликатно помогал Милию в разных жизненных ситуациях. Идеино, мировоззренчески состоявшийся Стасов ненавязчиво передавал Милию свой жизненный опыт, свою идеологическую позицию – моральное кредо: "Я убедился, что другого нет счастья, как делать то, к чему всякий из нас способен, все равно, будет ли это большое дело или самое крошечное. Мы все рождены только на то, чтобы рожать из себя новые создания, новые мысли, новую жизнь..."» (из переписки Стасова с Балакиревым)

Психологический склад Балакирева характеризует его как интроверта, глубоко погружённой в себя личности. И только в переписке со Стасовым он полностью открывает свой внутренний мир, душу. «Вы – единственный человек, – пишет Балакирев Стасову, – с которым я говорю наголо; если мне не переписываться с вами, то при-

дется окончательно сделаться молчальником». В письмах Балакирева к Стасову только и выступает во всей обнаженности его ужасная нервная болезнь, мучительная, коверкающая всю жизнь, тормозящая его творчество. Ко времени знакомства Балакирева со Стасовым творческий союз музыкантов-единомышленников, включавший Кюи и А. Гуссаковского, Мусоргского, Римского Корсакова, Бородина, Лядова, Глазунова, оформился в «группу», которая с лёгкой руки Стасова стала именоваться «Могучей кучкой» или как называли её французы «Le cinq». Каждый из участников союза представлял неповторимую личность. Например, Кюи, обрусевший француз – инженер по фортификационным сооружениям, известность получил как композитор. Своё первое произведение мазурку он сочинил в 14-летнем возрасте! Или Бородин, вошедший в историю науки как крупный химик, в музыкальной культуре прославился симфоническими произведениями и оперой «Князь Игорь». Римский-Корсаков, морской офицер, в год открытия первой консерватории в Петербурге был приглашён преподавателем, профессором композиции и оркестровки! Никому не могло прийти в голову тот факт, что Николай Андреевич стал композитором, фактически не имея музыкальной подготовки! Модест Петрович Мусоргский, профессиональный военный в историю музыкальной культуры вошёл выдающимся композитором.

Конец 50-х - начало 60-х годов - время удивительных открытий для каждого из членов балакиревского кружка. Сколько нового узнавали они в общении друг с другом, обогащая себя новыми музыкаль-

ными впечатлениями и идеями! Кюи писал впоследствии, что «так как негде тогда было учиться (консерватории не существовало), то началось наше самообразование. Оно заключалось в том, что мы переигрывали все, написанное самыми крупными композиторами, и всякое произведение подвергали всесторонней критике и разбору его технической и творческой стороны. Мы были юны, а наши суждения резки. Весьма непочтительно мы относились к Моцарту и Мендельсону, противопоставляя последнему Шумана, всеми тогда игнорируемого. Сильно увлекались Листом и Берлиозом. Боготворили Шопена и Глинку. Шли горячие дебаты (во время которых мы выпивали по 4, по 5 стаканов чаю с вареньем), толковали о музыкальных формах, о программной музыке, о вокальной музыке и особенно об оперных формах».

Такой своеобразный универсализм, характерный для членов Могучей кучки, наталкивает на интересный социальный феномен – дилетантство, или дилетантизм, феномен, насчитывающий не одну тысячу лет. В наше время слово дилетант до некоторого времени воспринималось как презрительная оценка любителя, претендующего на профессионализм, однако незаметно отношение к этому феномену меняется по мере исследования истоков этого явления, авторитетными личностями (Гёте, Кант), современными учёными, которые признают за дилетантами такое творческое, креативное начало как дивергентность.

Мы склоняемся к точке зрения Б.В.Асафьева, апологета дилетантизма. Он утверждает, что дилетант — это любитель и знаток искусства, который вполне может обладать как глубокими специальными знаниями, так и развитым художественным вкусом, хотя он и редко достигает полного овладения техникой и формами выражения. Основным же критерием, по которому можно судить о том, является данный художник профессионалом или дилетантом, Б.В. Асафьев считал реальное отношение к искусству как к источнику заработка. Профессионал всецело посвящает себя искусству, а дилетант — это тот, для кого, во-первых, искусство не служит исключительно источником заработка и, во-вторых, не составляет главного дела всей жизни.

XIX в. остался в истории веком бурных преобразований в науке и культуре, в России — блистательной эпохой формирования национальной композиторской и исполнительской школ, появлением новых жанров вокальной и симфонической музыки, национальной оперы. Лучшие проявления отечественных музыкальных традиций были разработаны музыкантами, известными в истории мировой культуры как Могучая кучка. Организатором и духовным вдохновителем творческого союза, созданного в конце 1850-х гг., стал М.А. Балакирев — великолепный пианист и композитор, близкий друг В.В. Стасова сумел оставить незабываемый след в истории отечественной культуры. Его единомышленники, каждый из которых также остался в истории музыкальной культуры столетия неповторимой личностью,

также заслужили отдельных исследований потомков. Педагоги смело могут рекомендовать материалы, в изобилии хранящиеся на просторах мировой паутины и предназначенные для всех уровней познания и интеллекта.

С формальным распадом «Вольного содружества пяти композиторов» развитие творческих тенденций, основополагающих идей не остановилось. Более того, пример творческого союза нашёл отклик во Франции. Там появилась «Шестёрка», (Le six) В группу входили Луи Дюрей (самый старший), Дариус Мийо, Артюр Онеггер, Жорж Орик (самый молодой), Франсис Пуленк и Жермен Тайфер. Название группе Колле дал по аналогии с «пятёркой» (фр. Les cinq), как во Франции было принято называть композиторов Могучей кучки: статья Колле называлась «Русская пятёрка, французская шестёрка и господин Сати» (фр. Les cinq russes, les six français et M. Satie).

Смысл аналогии был в том, что композиторы Шестёрки, как и русские композиторы полувеком раньше, заявляли о своём намерении отстаивать национальную специфику музыкального языка против иностранных влияний — в данном случае, против позднего вагнерианства и шёнберговской атональности. Разных по творческим установкам композиторов объединяли стремление к новизне и одновременно к простоте, а также воинствующее неприятие музыкального импрессионизма.

Список литературы:

1. Мировая художественная культура. М., Дрофа, 2014
2. <http://knowhistory.ru>
3. <http://dshi-tatishevo.srt.muzkult.ru>
4. <http://ale07.ru>
5. <http://musicschool2.ru>
6. В.П. Россихина. Рассказы о русских композиторах. Детская литература. М., 1971 г.
7. <http://ru.wikipedia.org>

Жанр камерно – инструментального ансамбля в творчестве П.И. Чайковского и М.П. Бородина

Наумова Татьяна Алексеевна,
Первомайская ДШИ

Декабрь 1876 года. В Московской консерватории идет концерт из камерных вокальных и инструментальных произведений П.И. Чайковского в честь великого Л.Н. Толстого; концерт был организован основателем консерватории Н.Г. Рубинштейном. Звучит *Andante cantabile* из Первого квартета. Внимательно слушающий эту чарующую музыку Толстой вдруг разрыдался... Растроганный до глубины души, обратился он к Чайковскому: «Я никогда не получал такой дорогой для меня награды за мои литературные труды». Можно себе представить, как счастлив был композитор! Много лет спустя Чайковский записал в дневнике: «Может быть, ни разу в жизни, однако ж, я не был так польщен и тронут в своем авторском самолюбии, как ко-

гда Л.Н.Толстой, слушая Andante моего 1-го квартета и сидя рядом со мной, залился слезами».

70-е годы 19 столетия явились периодом наивысшего расцвета русского камерно-инструментального ансамбля. Именно в это время был достигнут в развитии жанра ансамбля классический уровень, отмеченный сочетанием национальной характерности с высоким профессионализмом, глубокой идейности - с доступностью для широкой аудитории. В письме А.П.Бородина к Кармалиной от 19 января 1877 года читаем: «Для пения теперь пишется мало в нашем кружке; ветер повеял неожиданно поветрием на камерную музыку: Корсаков написал, кроме прежнего квартета, квинтет для фортепиано с духовыми и струнный секстет; Кюи затеял было квартет, но, кажется, бросил; я почти окончил струнный секстет. Модест один упорно действует по оперной части».

Чем было вызвано это «поветрие» в сторону камерно – инструментальных жанров? Причин было несколько. Первая из них – идейно-общественного характера. Если в 60-е годы уделялось внимание в искусстве в основном темам общенародным, общегосударственным, то в 70-е годы с усилением интереса к внутреннему миру и судьбе отдельной человеческой личности писателей, художников, музыкантов наряду с социально-общественными проблемами начинает все больше привлекать лирическая сфера. Именно в эти годы расцветает в русской живописи лирический пейзаж, именно в это время Чайковский пишет свои «лирические сцены» - «Евгений Онегин». И если монументальность

ментальный оперный жанр успешно справлялся с личными, лирическими темами, то тем более это было под силу камерно-инструментальным ансамблям.

Другой причиной расцвета камерно-инструментальной музыки в 70-е годы была активная деятельность музыкально-просветительских организаций. Русское музыкальное общество, имевшее свои квартеты в Петербурге и Москве, с первых же лет своего существования, стало проводить конкурсы на лучшие камерно-инструментальные сочинения. Уделяли внимание этому жанру и Санкт-Петербургское общество камерной музыки, и организованное в Москве Общество камерной музыки, и некоторые другие.

В 70-е годы камерно-инструментальный ансамбль привлекает к себе пристальное внимание выдающихся русских композиторов — Чайковского и Бородина, создавших подлинные шедевры в этом жанре. Их камерные ансамбли наделены глубоким содержанием, проникнуты идеями народности и реализма. Для этих композиторов характерна тенденция к демократизации жанра, стремление сделать свои инструментальные ансамбли доступными для широкого круга слушателей. Продолжая традиции композиторов первой половины 19-го века - А.А. Алябьева, М.И. Глинки, Чайковский и Бородин выступили, по существу, основоположниками русского классического камерно-инструментального ансамбля.

П.И. Чайковский выступил подлинным новатором в этом жанре. Он насытил камерно-инструментальные сочинения столь же зна-

чительными темами и идеями, что и свои симфонии, нередко используя при этом выразительные средства и композиционные приемы, характерные для симфонической музыки. В его замечательных инструментальных ансамблях тонкий лиризм сочетается с ярким драматизмом и углубленным психологизмом.

Другая важная особенность камерных ансамблей Чайковского – их демократизация. Чайковский уже в 70-е годы проявлял заботу о расширении слушательской аудитории камерных концертов. Он служил этой благородной цели и словом, и делом. Его камерно-инструментальные сочинения с их народно-национальной основой, яркой конкретностью образов стали доступными для восприятия широкой аудитории.

И, наконец, – симфонизация камерных ансамблей. Глубокие и значительные идеи, выразительный драматический конфликт в камерно-инструментальных сочинениях Чайковского определили необычный для камерных произведений характер музыкальной драматургии, потребовали от композитора симфонизированного развития тем-образов.

Новаторские черты стиля Чайковского проявились со всей полнотой в его квартетах. Написанные в сравнительно короткий период времени (с 1871 по 1876 год), три струнных квартета позволяют тем не менее проследить эволюцию камерного стиля композитора.

Первый квартет (Ре мажор, 1871) содержит круг образов, близких ранним сочинениям Чайковского. Присутствие в квартете светлых

лирических и жанровых образов роднит его с симфонией «Зимние грезы». Наибольшую популярность снискала вторая часть квартета - *Andante cantabile*. Она пленяет слушателей красотой и пластичностью мелодий, совершенством музыкальной формы.

Если в *Andante cantabile* наиболее полно выражена лирическая сфера квартетного цикла, то в ликующе – праздничном финале ярко представлено народно-жанровое начало. При этом ощущается некоторое родство отдельных образов финала с образами Скерцо из Четвертой симфонии Чайковского.

Второй квартет (Фа мажор, 1874) – новый этап на пути развития камерно-инструментального ансамбля Чайковского. Это произведение значительно более сложное. Благодаря своему образному содержанию, а также характеру развития музыкального тематизма, оно словно перебрасывает мост к поздним симфониям Чайковского.

Второй квартет воспринимается слушателями как психологическая драма. В нем происходит заострение психологического конфликта.

Новое содержание потребовало от композитора и новых средств музыкальной драматургии. Теперь уже невозможно ограничиться замкнутостью, завершенностью отдельных частей. Напряженный драматизм образов требовал непрерывного, сквозного развития музыкальной ткани. И действительно, все четыре части квартета пронизаны единой, сквозной линией развития от первой части к финалу.

Третий квартет (ми-бемоль минор, 1876) был написан Чайковским по случаю кончины его большого друга скрипача Ф. Лауба. Памяти Ф. Лауба и посвящен квартет. Постоянно восхищаясь талантом этого превосходного музыканта, Чайковский говорил: «Москва должна гордиться, что обладает этим скрипачом – титаном».

Музыка квартета имеет скорбно-элегический характер. Третий квартет в еще большей степени, чем Второй, предвосхищает тематику и стиль поздних симфоний Чайковского. В рамках камерного жанра поставлена в Третьем квартете проблема жизни и смерти, столь типичная для позднего Чайковского.

11 марта 1881 года скончался Николай Григорьевич Рубинштейн. Смерть близкого друга сильно потрясла Чайковского. Свою тоску, свою душевную боль в связи с понесенной утратой композитор выразил в трио «Памяти великого артиста».

Фортепианное трио (ля минор, 1882) принадлежит к значительнейшим камерно-инструментальным сочинениям Чайковского. По своему содержанию, по элегической окраске трио приближается к Третьему квартету.

Трио отличает большая напряженность симфонического развития, что даже несколько смущало самого автора. Он делился своими опасениями с Н.Ф. фон Мекк: «...боюсь, не есть ли это симфоническая музыка, только прилаженная к трио, а не прямо на него рассчитанная. Я очень хлопотал, чтобы этого не было, - но не знаю, что вышло». Однако опасения Чайковского были напрасными. Он создал ве-

ликолепное новаторское камерное произведение. В трио привлекают симфоническая масштабность, глубокая экспрессия, яркая образная конкретность музыки.

Первое исполнение трио «Памяти великого артиста» состоялось в Московской консерватории 11 марта 1882 года в день годовщины со дня смерти Н.Г. Рубинштейна.

Последнее камерно-инструментальное сочинение Чайковского – струнный секстет «Воспоминание о Флоренции» (ре минор, 1890). Автор посвятил его Обществу камерной музыки в Петербурге.

Чайковский работал над секстетом с большим увлечением. 2 июля 1890 года он писал Н.Ф. фон Мекк: «Милый друг мой, я теперь совершенно поглощен своим секстетом, доволен собой и чувствую, что он всем, питающим к моей музыке сочувствие, будет очень нравиться». Секстет, равно как и опера «Иоланта», заметно выделяется среди углубленно драматических произведений Чайковского последнего периода творчества своей светлой, жизнерадостной музыкой. В нем нашли отражение мысли и чувства, яркие впечатления композитора, навеянные красотами итальянского города Флоренции, которую Чайковский очень любил и неоднократно посещал.

Рядом с камерно-инструментальными ансамблями Чайковского стоят великолепные квартеты А.П. Бородина.

Характеризуя творчество А.П.Бородина, В.В.Стасов писал: «Талант Бородина равно могуч и поразителен как в симфонии, так и в

опере, и в романсе». Справедливости ради следует добавить – и в квартете.

Два струнных квартета Бородина, отмеченные глубиной идейно-художественного содержания, оригинальностью стиля, удивительным совершенством формы, принадлежат к числу его наиболее выдающихся сочинений; они по праву занимают место рядом с «Князем Игорем» и «Богатырской» симфонией. Правда у квартетов есть свои особенности, обусловленные спецификой жанра. В отличие от сочинений Бородина крупной формы им присуща большая интимность содержания, лиризм, индивидуализация партий отдельных инструментов, подчеркнутая детализация фактуры.

К созданию этих изумительных образцов камерно-инструментальной музыки композитор пришел не сразу. Немало разнообразных камерных ансамблей было создано им в ранние годы творчества. Среди других выделяется струнное трио (1855) на тему городской лирической песни «Чем тебя я огорчила». Более художественно яркое и национально самобытное произведение раннего периода Фортепианный квинтет (1862). Завершая период творческих исканий композитора, квинтет вместе с тем прокладывает путь к его зрелым сочинениям.

Качественный скачок в области камерно-инструментальной музыки Бородина представляют его два струнных квартета; они на редкость самобытны и неповторимы.

Первый квартет (Ля мажор, 1879), посвященный Н.Н.Римской-Корсаковой, отделяют от предшествовавшего ему квинтета семнадцать лет. К моменту работы над квартетом Бородиным были написаны обе его великолепные симфонии, многие фрагменты из «Князя Игоря». Композитор находился в зените творческого мастерства.

Четырехчастный цикл квартета впечатляет многообразием музыкально-художественных образов. Богата образным содержанием уже первая часть квартета: здесь и тема-образ в характере лирического раздумья-рассказа (тема вступления), и широко льющаяся мелодия главной партии, и страстно-патетическая тема побочной партии. Прекрасна тема второй части квартета, написанная в характере протяжной русской песни.

В стремительном потоке музыкальных звуков скерцо (третья часть) мелькают образы то шутивно-юмористические с оттенком сказочной фантастики, то мечтательно-нежные, проникнутые тончайшей поэтичностью. И, наконец, яркий динамичный финал – своеобразный итог развития контрастных музыкально-художественных образов.

Премьера Первого квартета Бородина состоялась 30 декабря 1880 года в квартетном собрании Петербургского отделения Русского музыкального общества. С первых же дней своей концертной жизни квартет покорила не только соотечественников композитора, но и любителей музыки в Западной Европе и Америке.

Второй квартет (Ре мажор, 1882) – одно из самых лиричных поэтически-задушевных сочинений Бородина.

Композитор крайне редко раскрывает в музыке свой собственный внутренний мир; его лирика с ее высоким гуманизмом имеет, как правило, объективный характер. Во Втором квартете, пожалуй, в наибольшей степени, нежели в каком-либо другом произведении, выражено интимно-личное начало.

Второй квартет посвящен жене композитора – Екатерине Сергеевне Протопоповой. Он волнует предельной искренностью чувств. Какое богатство красивейших мелодий заключено в его четырехчастном цикле! Однако верх совершенства – третья часть квартета - Ноктюрн! Это не только наиболее вдохновенное творение Бородина. Это редкостное украшение всей русской музыкальной лирики. По своей популярности Ноктюрн может сравниться лишь с *Andante cantabile* из Первого квартета Чайковского.

Дивная музыка Ноктюрна привлекает к себе внимание слушателей с первых же звуков. Как зачарованные следят они за развитием патетически-страстной мелодии, исполненной невыразимого поэтического очарования. Еще более экспрессивно, страстно-взволнованно звучит средний раздел Ноктюрна.

Финал квартета переносит слушателей в иной мир образов. Вдохновенной лирике предыдущих частей противопоставляются картины праздничного народного веселья. Мощные торжественные аккорды завершают светлый, жизнеутверждающий финал.

80-90-е годы 19 столетия – новый этап на пути развития инструментального ансамбля. Крупнейшие авторы камерно-

инструментальной музыки этого периода – Глазунов, Танеев, Рахманинов – выступили верными продолжателями традиций своих замечательных предшественников Чайковского и Бородина.

Список литературы:

1. Комиссарская М.А., Русская музыка 19 века. М.,1974.
2. Альшванг А., Чайковский. М.,1967.
3. Туманина М., Чайковский. Путь к мастерству (1840-1877). М.,1962.
4. Туманина М., Чайковский. Великий мастер (1878-1893). М.,1968.
5. Сохор А.Н. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество. М.-Л., 1965.

Н.А. Римский-Корсаков и Н. Н. Пургольд – страницы истории семейного и творческого союза

Никитина Ирина Леонидовна

ДШИ г. Плавск

Николай Андреевич Римский-Корсаков и Надежда Николаевна Пургольд являют собой образец идеальных семейных отношений. Их супружеская жизнь сложилась на редкость счастливо. И во многом это было заслугой Надежды Николаевны, жены, друга и помощника великого композитора. Она посвятила себя воспитанию детей и уходу за мужем, старалась оберегать его покой, помогала ему в работе, сопереживала с ним все перипетии его творческой судьбы. Надежда Николаевна высоко ценила одаренность своего мужа и отказалась от собственной, вероятно, блестящей музыкальной карьеры ради служе-

ния человеку гениальному и беспредельно любимому. Этот редкий пример счастливого семейного и творческого союза уникален и интересен для изучения.

Знакомство Н.А. Римского-Корсакова с сестрами Александрой и Надеждой Пургольд состоялось 5 марта 1868 году. Вот как описывает это событие композитор в «Летописи моей музыкальной жизни»: «В первый раз я посетил Пургольдов на даче в Лесном в сопровождении Даргомыжского и супругов Кюи. После этого я ездил к ним неоднократно один или в компании Мусоргского. Написанные в это лето два романса – «Ночь» и «Тайна» - были посвящены сестрам Пургольд, первый Надежде, второй Александре». (4, с.81) Николай Андреевич не сразу определил «объект» своих чувств. Музыкальные барышни были очень разные по темпераменту, но их объединяла беззаветная любовь к музыке. Александра - вся движение, трепет, непоседливость, грациозность. Она стала первоклассной вокалисткой. Надежда – сдержаннее, строже сестры, но все же являлась натурой весьма романтической, тонко чувствующей и влюбчивой. Она была талантливой пианисткой, аккомпаниатором, за что получила у музыкантов «Могучей кучки» прозвище «наш милый оркестр». Петербургский салон Пургольдов сыграл для русской музыки не меньшую роль, чем главные столичные сцены. Это было знаковое место для композиторов «Могучей кучки». Они представляли здесь свои новые сочинения, играли в четыре руки, спорили, веселились. Атмосфера этого дома была простой и теплой. Сестры Пургольд были неизменными участниками мо-

лодного композиторского кружка, который они в шутку называли «разбойничьей бандой». Надя особенно дружила с Корсинькой, так она нежно называла Николая Андреевича. Они ценили друг в друге правдивость и честность, свойственные им обоим. В письмах этого периода Надежда называет Николая Андреевича Искренностью, восторгаясь громадным талантом своего друга. Римский-Корсаков же с восхищением величает Надю Золотой рыбкой, такой же ласковой, волшебной-непостижимой, как «Золотая рыбка» Лермонтова и Балакирева. На раннем этапе дружбы и творчества Николай Андреевич и Надежда Николаевна стали в некотором роде соавторами. Когда в 1868 г. композитор работал над оперой «Псковитянка», то каждый новый отрывок он показывал Наде. Она же по его просьбе занималась оркестровкой некоторых частей оперы и переложением их для голосов с фортепиано, а также переписывала начисто отдельные номера. Для Надежды Николаевны «Псковитянка» навсегда осталась оперой, овеянной поэзией любовных, романтических чувств, расцветавших одновременно с созданием произведения. Поэтому она не одобряла некоторые изменения, которые композитор вносил во вторую и третью редакции этой оперы. В декабре 1871 года в доме Пургольдов состоялось первое исполнение «Псковитянки» и знакомство Надежды Николаевны с матерью Николая Андреевича Софьей Васильевной. Весной 1872г. Николай Андреевич сделал предложение Надежде. Впрочем, и это событие не могло нарушить рабочего ритма. Даже в день решительного объяснения Николай Андреевич нашел время, чтобы почитать вслух

гоголевскую «Майскую ночь». Быть может, уже тогда перед ним возникали контуры будущего оперного сюжета. А через полгода они обвенчались. В «Летописи» Римский-Корсаков пишет: «30 июня была моя свадьба. Венчание происходило в церкви святых Петра и Павла в Шуваловском парке. Мусоргский был у меня шафером. Свадьба была днем; после обеда мы поехали в Петербург, прямо на Варшавский вокзал, провожаемые всеми своими, и отправились за границу». (4, с.101) Молодые путешествовали по Швейцарии, Италии. В одном итальянском городке уличный художник вырезал из бумаги силуэт Нади, с которым Николай Андреевич не расставался всю дальнейшую жизнь. Вернувшись из свадебного путешествия в Россию, в семье Римских-Корсаковых начались трудовые будни. Рождались дети, создавались новые произведения – вот главные вехи их совместного жизненного пути. Надежда Николаевна продолжала музицировать, деятельно участвовала во всех собраниях кружка. Композиторские же пробы ее не увенчались успехом. Сочиненная ею в 1872 году симфоническая картина «Заколдованное место» (по Гоголю) так и осталось неисполненным и неизданным. Другое произведение – оркестровое Скерцо, тоже никогда не исполнялось и сохранилось лишь в фортепианном четырехручном варианте. Известно, что Надежда Николаевна была ближайшей помощницей мужа, давала ему конструктивные советы. Именно она предложила Николаю Андреевичу написать оперу по повести Гоголя «Майская ночь», которую композитор посвящает ей. А рассказывая о своей работе над оперой «Снегурочка», Римский-

Корсаков указывает, что «во вступлении петуший крик подлинный, сообщенный мне моею женой». (4, с. 179) И таких примеров много. Надежда Николаевна обычно сопровождала мужа в гастрольных поездках, бывала на премьерах и репетициях. И композитор очень расстраивался, если жена отсутствовала из-за болезни. В семье все шло по порядку, заведенному Надеждой Николаевной. Зимой – работа, общение с друзьями, а летом – дача. Николаю Андреевичу очень нравилась эта размеренная жизнь. Семья росла, и ее нужно было достойно содержать. О пианистической карьере Надежде Николаевне также пришлось забыть, хотя с годами она не утратила ни техники исполнения, ни тонкости игры на фортепиано. Специально для Николая Андреевича она выучила все произведения любимого им Шопена, играла многие произведения Глазунова, Лядова, делала переложения оркестровых пьес и опер Даргомыжского, Бородина. В семье все любили музыку и занимались ею. Один из сыновей играл на скрипке, другой – на виолончели, дочери пели. Это радовало и вдохновляло композитора. Тем более что, дети проявляли живой интерес к музыке отца. В образцовой семье Римских-Корсаковых царило полное единодушие. По средам еженедельно в маленькой квартире в центре Петербурга устраивались музыкальные вечера, продолжавшиеся до поздней ночи. Однажды их посетил приехавший из Москвы П.И. Чайковский. Вскоре он сочиняет Колыбельную «Спи, дитя, спи, усни» и посвящает ее Надежде Николаевне.

Но не обошли семью Римских-Корсаковых и невзгоды. Из семерых детей двое умерли. Надежда Николаевна опасно болела. Да и взгляды на музыку у супругов со временем не всегда совпадали. Надежда, отличаясь прямоотой суждений, решительно отстаивала всегда свое мнение, в том числе и о произведениях мужа. Например, из двух опер композитора – «Сказка о царе Салтане» и «Царская невеста», предпочтение она отдавала первой. Когда в Москве состоялась премьера «Царской невесты», Надежда Николаевна сразу же после первого спектакля уехала в Петербург. Николай Андреевич огорчился таким отношением к опере, которую сам очень ценил. В этот момент он чувствовал себя одиноким, начиналась депрессия. Но у композитора было одно удивительное качество: в трудные моменты жизни открывалось второе дыхание. Ведь воля у бывшего морского офицера была железной.

После смерти Н.А. Римского-Корсакова, по воспоминаниям внучки композитора, «с лица Надежды Николаевны не сходил отпечаток грусти и страдания». Она пережила мужа более чем на десять лет. И все эти годы Надежда Николаевна посвятила себя наследию великого композитора: занималась разбором его архива, изданием автобиографической книги «Летопись моей музыкальной жизни» и теоретического труда «Основы оркестровки», созданием музея. На страницах «Летописи» Надежда Николаевна появляется чрезвычайно редко, вероятно из-за сдержанного характера Николая Андреевича. Эта черта мастера помешала полно раскрыть всю жизненную ценность их 37-

летнего семейного и творческого союза. Между тем роль Надежды Николаевны была не только определяющей в отношении внешне бытовых условий жизни композитора, но очень заметной и в творческой его судьбе. Н.А. Римский – Корсаков написал столько чудесной музыки, что современники удивлялись, как такое под силу одному человеку. Под силу, если бог одарит волшебной наградой – любящей и преданной женой. Надежда Николаевна Римская – Корсакова создала такие условия, которые позволили великому композитору плодотворно и вдохновенно творить.

Список Литературы:

1. Гордеева Е.М. Композиторы «Могучей кучки». М., 1986г.
2. Кунин И.Ф. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М., 1983 г.
3. Соловцов А.А. Н.А. Римский-Корсаков. М., 1984 г.
4. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни. М., 1980г.
5. Шорникова М.И. Семь страниц из истории русской музыки. Р-на-Д., 2012г.

Братья Васнецовы – художники русской оперы

Николаева Ю.Н.

ДШИ г. Узловая

Братья Васнецовы – Виктор и Аполлинарий внесли неоценимый вклад в развитие не только изобразительного, но и театрально-декоративного русского искусства 2 пол. XIX-начала XX в.

Родились будущие художники в селе Рябово Вятской губернии. Отец – сельский священник и приобщил детей к рисованию. Он также развивал в них наблюдательность, любознательность, интерес к обучению и прививал любовь к богатой природе русского Севера. В будущем пейзажи Аполлинария назовут поэмами о русской природе.

Старший брат Виктор в 1867г. поступил в Петербургскую Академию художеств, где познакомился с И. Крамским, И. Репиным. Он часто бывал на занятиях Артели свободных художников и разделял взгляды передовых, демократически настроенных товарищей. Васнецов соглашался с тем, что рисовать нужно дерзко, смело, ярко, и видеть и понимать обыкновенную жизнь простых людей. Об этом говорят и его первые картины: "Нищие-певцы", "С квартиры на квартиру", "Книжная лавочка". Позже оба брата будут участниками многих передвижных выставок.

Через 10 лет Васнецовы переезжают в Москву и очаровываются её красотой. Совершая прогулки по улицам и площадям, непременно делают наброски увиденного. Восхищаясь Кремлём, Василием Блаженным, они погружаются в исследования русской истории. Интерес к древнему прошлому, правда, возник не только у них – достаточ-

но вспомнить оперы "Князь Игорь", "Борис Годунов", "Псковитянка", "Хованщина" и деятельность В. Стасова на литературном поприще и в Публичной библиотеке.

И вскоре происходит знаменательная встреча с человеком, бескорыстно влюблённым в искусство – С.И. Мамонтовым. Братья близко знакомятся с семьёй, часто бывают в Абрамцево. Первый заказ Мамонтова В. Васнецову – картины для украшения правления Московского вокзала (Мамонтов тогда занимался строительством Донецкой железной дороги). Так появляются 4 картины: "Битва славян с кочевниками", "Три царевны подземного царства", "Ковёр-самолёт" и "Витязь на распутье".

Однажды зимой 1881г. в доме Мамонтовых во время домашних чтений решено было поставить спектакль "Снегурочка" – все присутствующие были очарованы этой весенней, светлой сказкой. Эскизы декораций и костюмов было поручено создать В. Васнецову. За короткий срок он подготовил 4 декорации – "Пролог", "Берендеев Посад", "Берендеева палата", "Ярилина долина" и рисунки костюмов для всех действующих лиц. В работе Васнецову помогали детские воспоминания о родной природе, деревенском быте. При изготовлении декораций художник использовал, пожалуй, все известные ему формы древнерусской архитектуры, зодчества, резьбы и росписи по дереву; в костюмах – мотивы русских народных вышивок, целые узоры и орнаменты из растений, цветов, птиц, животных. Конечно, Васнецов переосмыслил и переработал свои изыскания в области народного искус-

ства. Он стал одним из тех, кто создал новое направление в русском театрально-декоративном искусстве. Потом это направление назовут неорусским стилем (он был актуален и в живописи, и в архитектуре, и в декоративно-прикладном искусстве).

Ещё до "Снегурочки" в Частном театре Мамонтова была поставлена опера "Русалка". Сохранилось несколько эскизов Васнецова к ней - волшебное "Подводное царство" (зрители впервые аплодировали открывшимся декорациям), Мельник, Наташа. Все образы, герои в рисунках художника – будь то Мельник, робкая Снегурочка, горделивая Купава – наделены не только правдивым костюмом, они оживлены определённой позой, эмоциональным состоянием. Эти акварельные рисунки имеют неоспоримую ценность и хранятся в музеях Москвы и Петербурга.

Театральные работы Аполлинария Васнецова – это прежде всего эскизы декораций к опере "Хованщина". Эта работа повлияла на дальнейшее изучение художником русской истории, литературы. Он будет участвовать даже в археологических раскопках, напишет много картин о старой Москве, и уже после революции будет ответственен за обследования и реставрацию памятников истории. А создавая рисунки к "Хованщине", А. Васнецов изучал старинные гравюры, зарисовки, исторические сочинения. Был скрупулёзен и точен в деталях. Домашние называли его одновременно и художником, и мыслителем, и историком. В 1900г. по поручению Мариинского театра А. Васнецов напишет эскизы декораций оперы "Садко". И тоже для более правди-

вого воплощения своих замыслов совершит поездки в Новгородскую, Архангельскую, Псковскую губернии. В 1906г. А. Васнецов вместе с К. Коровиным оформлял театральные декорации к опере "Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии".

В каждой из работ Виктора и Аполлинария Васнецовых можно найти понимание русской истории, русской природы и русского человека.

Список литературы:

1. Шер Н.С. Рассказы о русских художниках. – М.: Детская литература. - 1996.-293-340с.
2. Тарасов Л. Волшебство оперы. – Л.: Детская литература. - 1979.-117-120с.
3. Казиева М. Сказка в русской живописи. – М.: Белый город. - 2002.-38-39с.

История одного проекта

Осипова Маргарита Николаевна

НМК имени М.И. Глинки

Каждая эпоха, каждый художественный стиль привносят в искусство новые тенденции, тематику, образы. Но было бы ошибочным ценить новаторство современности, отвергая достижения художников прошлого. Для каждого нового периода в искусстве характерны преемственность художественных связей, продолжение традиций. Пожалуй, каждая эпоха в искусстве – это воплощение общих культурных ценностей на новом витке.

В одной из песен короля поп-музыки Майкла Джексона цитируется музыка М. Мусоргского из фортепианной сюиты «Картинки с выставки» «Богатырские ворота». Удивительно! Но попробуем провести небольшое исследование. Российский император Александр II, выдающийся реформатор, царь – Освободитель, из династии Романовых. Он много раз подвергался покушениям. Одно из них было 4 апреля 1866 года. В этот день царю удалось избежать смерти. И в честь избавления от гибели принимается решение строительства грандиозных ворот в Киеве. Автором эскиза этих ворот стал архитектор и художник Виктор Гартман.

Виктор Александрович Гартман (1834 – 1873) – русский архитектор, художник, автор театральных декораций, книжных иллюстраций.

Гартман родился в Петербурге, в семье чиновника, француза по происхождению. Он рано осиротел и был взят на воспитание в дом к тётке, Л. Гемилиан, в прошлом камер-фрау при императрице Александре Федоровне, и жене архитектора А.П. Гемилиан. Опекуны заметили художественные способности мальчика и определили его в Академию художеств.

С самых первых лет обучения Гартман проявил себя как архитектор со смелой художественной фантазией. Успешные проекты следует один за другим:

1856 г. – малая серебряная медаль за проект «Биржи»;

1858 г. – большая серебряная медаль за проект «Памятник архитектора»;

1860 г. – малая золотая медаль за проект биржи на Гутуевском острове в Петербурге;

1861 г. – большая золотая медаль за проект публичной библиотеки, что дало право на заграничную поездку и возможность познакомиться с европейскими современными архитектурными стилями. Однако, путешествие по Италии, Франции, Германии, Швейцарии станет позже, с 1864 по 1864 годы. А пока Виктор Александрович занялся практикой при поддержке и сотрудничестве с собственным дядей, талантливым архитектором Александром Петровичем Гемилиане, академиком архитектуры Императорской Академии художеств. Например, в качестве старшего помощника при дяде на улице Знаменской в Санкт-Петербурге, в доме Мясниковых, Гартман оформил комнату в помпейском стиле. Также заметными работами 60-х годов стали выполнение части памятника «Тысячелетие России» скульптора М. О. Микешина в Новгороде, а также иконостас для Владимирского собора в Киеве.

В 1870-е годы проявилась еще одна сторона дарования художника – он стал автором большого ряда рисунков Всероссийской мануфактурной выставки. Критика с воодушевлением писала об этой работе художника, отметив оригинальность, утонченность и изящество рисунков, что и стало поводом присвоения звания академика Академии искусств Гартману.

В начале 70-х годов Гартман увлечённо работает над декорациями и костюмами для балета «Трильби» Ю. Г. Гербера в постановке М. Петипа в Большом театре, а затем было сотрудничество с Мариинским театром – оперы «Руслан и Людмила М. И. Глинки и «Вражья сила» А. Н. Серова.

В Москве творческая жизнь Гартмана была связана не только с Большим театром. На протяжении второй половины 70-х годов он работал с абрамцевским кружком и журналом «Мотивы русской архитектуры», над проектами Народного театра на Лубянской площади (почётная золотая медаль), Зоологического сада и музея, мастерской в Абрамцево, типографии А. И. Мамонтова.

Творческие идеи Гартмана значительно обогатили русскую художественную культуру второй половины 19-го века. Он стал одним из основоположников русского стиля, впитавшего в себя элементы фольклора.

Одним из первых архитекторов, заинтересовавшимся историей древнерусского стиля стал архитектор Ф. Г. Солнцев. Древняя архитектура узнаваема украшением фасадов зданий прихотливым орнаментом. Именно орнамент, внимание к деталям отделки, любование элементами русской старины дали название художественному направлению в 19-м веке как «русский стиль». Декор напоминает мотивы русских вышивок; резные ажурные терема; лёгкая, устремленная ввысь перспектива домов, сошедших словно со сказочных полотен В.

Васнецова. В. А. Гартман именно в этом стиле украсил усадьбу в Абрамцеве.

Но не только. Гартман работал над проектами выставочных павильонов. Они узнаваемы своим вниманием к деталям: прихотливые резные узоры, орнамент, яркие краски, народные мотивы, декоративная лепнина, рождающая ассоциации с древним русским зодчеством.

Именно с работы над павильонами Гартман и определяют типичные черты «русского стиля», освоение национального наследия, но на новом демократическом уровне. Постройки выполнены из дерева, что придавало композициям пластичность и выразительность. Равновеликие деревянные срубы соединялись в единую композицию, напоминая хоромы Руси (например, дача Ф. И. Мамонтова). Павильон 1872 года на Политехнической выставке в Москве передает впечатления Гартмана от древнего русского оборонного зодчества: массивный бревенчатый сруб главного входа, шатровая ярусная башня.

В проекте Народного театра на Варваринской площади в Москве проявилась ещё одна черта стиля Гартмана – разработка театра нового типа, с характерными деревянными сборными конструкциями, которые перекрывают большие пространства театральных залов.

Создавая проект Типографии Мамонтова, проявился еще один новый прием «русского стиля» – рельефный полихромный кирпичный орнамент как самый узнаваемый акцент. Единство строительного и декоративного было заимствовано из древнерусского зодчества. Прекрасное знание тенденций современной архитектуры делало здания

Гартмана актуальными. Благодаря своей уникальной фантазии у художника получилось соединить прошлое с настоящим.

При работе над проектом городских ворот в Киеве автор сделал акцент на сказочных, театрализованных элементах. Композиция асимметрична: монументальный купол в форме шлема, массивные каменные стены. Ну подобная архитектура, напротив, придала воротам пластику и экспрессию. Возможно, своей оригинальностью ворота и вдохновили Мусоргского. Композитор почувствовал в архитектуре Гартмана героический волевой образ, который воплотил в заключительном номере «Картинки с выставки».

Поиски в области архитектуры Гартманом, определение характерных черт так называемого «русского стиля» формировались в творчестве художника под влиянием общественной жизни России, а также под влиянием деятельности композиторов «Могучей кучки» с их утверждением национального характера русского искусства. Кроме непосредственно личного дружеского общения Гартмана с кучкистами, их можно назвать единомышленниками в творчестве: интерес к русской истории, национальным традициям, изучение образцов русского художественно-прикладного искусства.

Ярким подтверждением творческого союза музыканта и архитектора стали «Картинки с выставки» М. П. Мусоргского, созданные на темы рисунков Гартмана, виденных композитором на посмертной выставке художника в 1874-м году. Гартмана не стала совершенно внезапно, в самом расцвете сил и творческих идей. Спустя год, в 1874-

м году В. Стасов приступил к организации посмертной выставки работ мастера: живописные полотна, выполненные акварелью и маслом, зарисовки натуры, эскизы театральных декораций и костюмов, архитектурные проекты, а также художественные предметы быта: щипцы для раскалывания орехов, часы в виде избушки на курьих ножках. Эту выставку посетил Мусоргский и, под впечатлением увиденного, появилась уникальная фортепианная сюита. Программой её пьес стали работы художника.

Финальная пьеса сюиты – «Богатырские ворота». Её первая тема напоминает тему Прогулки – рефрена всего сочинения. Но теперь, в финале она звучит подобно величавому былинному распеву. В процессе её звучания, достигшего мощного полнозвучного гимнического образа, к ней присоединяется старинный церковный знаменный распев «Елицы во Христа креститесь». Торжественный колокольный звон завершает все произведение. Сюита Мусоргского была написана для фортепиано. Французский композитор Морис Равель сделал гениальную оркестровку цикла. В 20-м веке в искусстве появилось множество вариантов инструментовки цикла, в том числе и Богатырских ворот: в Москве балет Ф. Лопухова, в Париже мультфильм А. Алексеева, джазовые и рок-обработки.

Русская музыка с ярко выраженным национальным колоритом нашла мировой творческий отклик. А началось всё с проекта, который так и не был реализован....

Список литературы:

1. Борисова А. Е. «Русский стиль». Новые тенденции в русской архитектуре конца XIX века. <https://www.arx.novosibdom.ru> [режим доступа 21.02.2023]
2. Гартман Виктор <https://www.krugosvet.ru> [режим доступа 18.02.2023]
3. Гартман Виктор Александрович <https://www.ru.m.wikipedia.org> [режим доступа 18.02.2023]
4. Константинова Г. Картинки с выставки. Почему так и не построенные ворота в Киеве остались в веках? <https://www.amp.shkolazhizni.ru> [режим доступа 11.02.2023]
5. Мартынов И. Мусоргский. «Картинки с выставки». <https://www.belcanto.ru> [режим доступа 18.02.2023]
6. Охлябинин С. Гартман, Монигетти - возрождение русской старины. <https://www.history.wikireading.ru> [режим доступа 01.03.2023]

Балакиревский кружок и его современники

Петрова Татьяна Николаевна
ДШИ им. Г.Г. Галынина г. Тула

Среди многих творческих школ и эстетических направлений в музыкальной культуре второй половины XIX века одно из ведущих положений занимает «Могучая кучка». Этот музыкальный коллектив составили 5 русских композиторов – М.А. Балакирев, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков и Ц. А. Кюи. Их связы-

вали не только совместные занятия и не просто большая дружба, их объединяли общие взгляды на музыкальное искусство, общие цели и задачи. Положение каждого из этих композиторов в истории русской музыки различно. Балакирев известен прежде всего как глава музыкального кружка. Мусоргский, Бородин и Римский-Корсаков своими произведениями открыли новый период в русской музыкальной классике; значение Кюи несколько скромнее.

Блестящее творческое содружество начало свое существование в 60-е гг., отмеченные подъемом демократического общественного движения, рассветом русскою литературы, театра, живописи, гуманитарных и точных наук.

Молодые композиторы прокладывали свои пути в искусстве, опираясь на традиции М.И. Глинки, и за их первыми творческими опытами внимательно следил А.С. Даргомыжский. В России в эти годы А.Г. и Н.Г. Рубинштейны возводили фундамент профессионального музыкального образования. А Н. Серов создавал историко-героические оперы, а на западе продолжался творческий путь романтиков-новаторов, в музыке которых особое значение приобретает программность, – француза Г. Берлиоза и венгра Ф. Листа, творил гениальный мастер итальянской оперы Дж. Верди, в рассвете сил находился создатель немецкой музыкальной драмы, реформатор Р. Вагнер, вступила в жизнь французская лирическая опера в лице Ш. Гуно и А. Тома.

Творческим итогом первого десятилетия существования «Могучей кучки» были произведения самобытные и смелые, сразу же заявившие о новаторском характере этого музыкального направления: оперы, живописующий народ в переломные эпохи русской истории и в то же время отмеченные большой психологической углубленностью («Борис Годунов» Мусоргского и «Псковитянка» Римского-Корсакова), сочинения для оркестра, представляющие главные русла русского классического симфонизма – эпическое, национально-жанровое и программное (Первая симфония Бородина, Увертюра на темы трех русских песен Балакирева, «Садко» и «Антар» Римского-Корсакова); разнообразные вокальные жанры – от тонких лирических зарисовок (романсы Кюи и Балакирева) до характеристических социально-направленных сценок («Семинарист», «Светик Савишна», «Сиротка» Мусоргского) и монументальной миниатюры («Спящая княжна» Бородина).

В 70-80 гг. искусство композиторов «Могучей кучки» развивалось далее, не проигрывая в сопоставлении с творчеством своего гениального современника П.И. Чайковского, и, выдерживая все сравнения, будь то воплощающая классические традиции инструментальная музыка немецкого композитора И. Брамса, монументальные оркестровые и хоровые композиции австрийца А. Брукнера, отмеченные неповторимым национальным своеобразием опусы французского музыкального драматурга Ж. Бизе или творения крупнейшего чешского мастера А. Дворжака.

Завоевав признание и выйдя за пределы России, творчество композиторов «Могучей кучки» продолжает существовать и в пору Р. Штрауса и в поздних симфониях Г. Малера, – и рассвет итальянского веризма, представленного именами П. Масканьи, Р. Леонкавалло и Дж. Пуччини, в пору, когда выступили глава новой испанской школы И. Альбенис и тонкий художник звуковой палитры французский композитор-импрессионист К. Дебюсси.

Сила композиторов «Могучей кучки» – в почвенности их музыки, в органической связи с современностью – с передовыми идеями и лучшими достижениями эпохи, значение творчества – в том принципиально новом, что они внесли в оперное, симфонические и камерные жанры.

Связи с современностью прослеживаются в разных направлениях. Широко представлена в операх жизнь народа, – не что иное, как художественное воплощение тех освободительных тенденций, на которых основывался общественный подъем 60-х гг.

Глубокий историзм, поставивший русскую классическую оперу на недостижимую высоту, находится в одном русле с развитием во второй половине XIX века в русской исторической науке, выдвинувшей таких ученых, как Н.И. Костомаров, С.М. Соловьев, В.О. Ключевский, которые строили исследования на тщательном собирании и изучении подлинных исторических документов. Эту документальную тщательность, особенно в темах исторических, и воспринимала от науки русская музыка в лице композиторов «Могучей кучки».

В раскрытии внутренней жизни человека во всей ее сложности как в оперных образах Князя Игоря, Ярославны, Бориса Годунова, Марфы – раскольницы, Ивана Грозного, нашел проявление тот же интерес к личности, которым рождены и романы Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского и лучшие живописные портреты русских художников XIX века.

В оперных и симфонических произведениях композиторы «Могучей кучки» шли от образцов, созданных Глинкой, – народной, исторической трагедии «Иван Сусанин» и принципиально новой по жанру его второй – эпической оперы «Руслан и Людмила». Симфонические произведения Глинки указывали направления отличные от путей классической цикличной симфонии, и стали примером внимательного и любовного отношения к народной песне.

В центре творческого внимания композиторов «Могучей кучки», естественно, была опера – самый демократический жанр музыкального искусства, доступный широким слушательским кругам, при том принципиально важной они считали разработку ее реалистических основ. Сблизить оперное искусство с жизнью, воссоздать образ народа, раскрыть внутренний мир человеческих чувств – вот задачи, которые ставили перед собой Мусоргский, Римский-Корсаков, Бородин. Отсюда вытекали вопросы как общеэстетические, так и специфические, музыкальные: вопросы выбора темы, сюжета, образ героя, вопросы драматического содержания и его музыкального воплощения, соотношения музыки и сценического действия, взаимосвязи слова и

вокальной мелодии. Результатами творческих исканий явились сочинения в столь разнообразных жанрах, как опера, камерная речитативная («Женитьба», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы») и монументальная эпическая («Князь Игорь», «Садко»), народная музыкальная драма и опера-сказка или опера-легенда («Хованщина», «Снегурочка», «Сказания о невидимом граде Китеже»). Эти произведения отмечены мастерством драматургии и высоким совершенством музыкального выражения, яркостью характеристик и многоплановостью сцен, тонкостью мотивной работы и богатством вокального стиля, сочетающего гибкий речитатив, ариозно-декламационное пение и завершенные арией - портреты.

Не менее значительно и симфоническое творчество композиторов «Новая русская школа», которая развивалась в основном как программная: особняком стоят симфонии А. Бородина.

Большое место, которое занимает программность в творчестве композиторов «Могучей кучки» обусловлена реалистической и демократической основой их эстетики. Программные произведения позволяли наиболее «наглядно» показать слушателям, что музыкальные темы инструментального сочинения могут воплощать образы литературы и живописи, а последовательность этих тем, характер их развития, сама музыкальная форма – передавать последовательность тех или иных жизненных событий.

Именно программная музыка давала основания утверждать, во-первых, наличие объективного содержания в музыке и, во-вторых,

общее для нее с другими искусствами – литературой, живописью – возможности воспроизводить явления действительности. Отсюда – большая близость между программной музыкой и оперой – через общие сюжеты, общий круг образов и характерные приемы выразительности: былина о «Садко» послужила сюжетной основой и для оперы, и для симфонической картины Римского-Корсакова; многие симфонические эпизоды в операх по существу близки программным произведениям; таковы вступления к «Хованщине» («Рассвет на Москвереке»), к третьему действию «Псковитянки» («Лес, Царская невеста, Гроза»), антракт «Три чуда» и сказка «О царе Салтане», «Сеча при керженце» в «Сказании о невидимом граде Китеже».

Большое внимание композиторы уделяли народной песне. С русской народной песней связаны многие особенности сюжетов и музыкальной драматургии опер. Народным творчеством навеяны образы отдельных оперных персонажей: Леля в «Снегурочке», Нежаты и самого героя в «Садко», скоморохов – Скулы и Ерошки в «Князе Игоре», народ обрисован через различные стороны народного быта, в том числе и через обряды, что вызвало к жизни особые типы арии-песен и целых оперных сцен – колыбельные песни в «Псковитянке» и «Садко», причитания в «Борисе Годунове» и «Князе Игоре», свадебный обряд в «Снегурочке» и «Сказании о невидимом граде Китеже»; наконец, даже отдельные виды оперного речитатива сложились в результате влияния исполнительской манеры народных сказителей.

Не меньшее значение имеет народная песня и в музыке симфонической. Опираясь на традиции Глинки, композиторы открыли новый этап в претворении народной музыки в искусстве профессиональном, музыкальной фольклористике. Все они изучали различные собрания народных песен. Почти все наиболее значительные из вышедших в то время сборников получили оценку в рецензиях Кюи, а Балакирев и Римский-Корсаков сами выступали как составители сборников.

В подходе к народно-песенным образцам композиторы «Могучей кучки» выработали собственные эстетические критерии: песня живая и цельная, естественная в своем развитии и вместе с тем несущая в себе самой стройные своеобразно строгие законы гармонизации полифонической и симфонической разработки, - такой понимали ее композиторы, и такой она вошла в их искусство. Независимо от того, звучала ли русская народная песня цитатно в том или ином произведении, значение ее было огромно и – без преувеличения – решающим в формировании музыкального языка композиторов. Это ясно ощущается в мелодиях богатых народно-песенными оборотами, характерными попевами и интонациями; истоки колоритной и у каждого из кучкистов по своему оригинальной гармонии в значительной степени восходят к русской народной музыке; народное многоголосие дало жизнь самобытному полифоническому складу, получившему широкое развитие в русской классической музыке; метроритмическая непринужденность и свобода – результат постижения особенностей русской

народной песни; столь обширно представленная в оперной и симфонической музыке вариационная форма так же возникла, как результат народной исполнительской манеры. Композиторы «Могучей кучки» широко разрабатывали музыкально творчество не только русского народа; в их произведениях звучат украинские, польские, чешские, испанские, английские песни, широко представлены напевы народного Востока, так все это обогатило музыкальный язык каждого из них новыми мелодико-ритмическими особенностями, ладогармоническими находками, темброво-инструментальными эффектами. Некоторые сочинения написаны в духе национальных образцов, например: «польский» акт в «Борисе Годунове», начало финала во Второй симфонии Балакирева или широко распространенный в русской музыке жанр мазурки.

Каждое произведение композиторов отмечено творческой индивидуальностью и в то же время можно назвать общие черты – черты единого стиля и единой эстетики.

«Могучая кучка»! Стоит нам услышать или произнести эти слова, тотчас в памяти возникают славные имена Балакирева, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Кюи. И рядом с ними, несомненно, нужно поставить еще одно имя – имя их верного советника, помощника, защитника, друга и чуткого слушателя – В.В. Стасова.

Список литературы:

1. А. Зорина «Могучая кучка». Издательство «Музыка». Ленинградское отделение. 1977 г.

2. Е.М. Гордеева Композиторы «Могучей кучки». Москва, «Музыка». 1985 г.

3. А. Крюков «Могучая кучка». Лениздат. 1977 г.

4. Избранные статьи. Композиторы «Могучей кучки» о народной музыке. МУЗГИЗ. 1957 г.

5. Избранные статьи. Композиторы «Могучей кучки» об опере. Избранные отрывки из писем, воспоминаний и критических статей. МУЗГИЗ. 1955 г.

«Парафразы» – образец коллективного творчества русских композиторов и его место в музыкально-педагогической практике.

О.В. Рагулина

ДШИ №6 г. Тула

В 18 веке в Италии приобретает популярность опера пастиччо (итал. *pasticcio*, буквально — паштет; переносное значение — смесь, мешанина) – опера, музыка которой заимствована из различных популярных опер (арии, дуэты и другие номера, но с новым текстом) или специально написана несколькими композиторами (обычно каждый пишет один акт). Термин «пастиччио» стал применим и к другим музыкальным произведениям (особенно вариациям), создаваемым несколькими авторами. Именно в этом жанре и был написан уникальный опус, единственное, не имеющее аналогов в истории музыки, собрание фортепианных пьес, состоящее из двадцати четырех вариаций и пятнадцати разножанровых номеров на неизменяемую детскую тему. Это коллективное сочинение было совместной работой четырех

выдающихся русских музыкантов Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова.

В книге «Летопись моей музыкальной жизни» Н. А. Римский-Корсаков излагает историю появления сочинения так: «Несколько лет тому назад Бородин, шутки ради, сочинил премилую польку на мотив. Помнится, что мне пришла мысль написать совместно с Бородиным ряд вариаций на эту постоянно неизменяемую тему. Я привлек к этой работе Кюи и Лядова. Мы принялись писать сначала ряд вариаций, а затем и отдельные пьесы. Ко времени разъезда на лето у нас накопилось много пьес на этот мотив. Кое-какие пьесы из этого собрания, названного «Парафразами», были написаны летом 1878, а некоторые в течение следующего сезона...». Сочинение было издано в 1879 году. Тот самый мотив, постоянно неизменяемая тема — это наипростейшая мелодия, которую без усилий могут сыграть те, кто никогда не учился фортепианной игре, детская тема, шутливо названная «Тати-Тати».

Тати-тати



Парафразы написаны для совместного музицирования с ребёнком: детская рука повторяет «Тати-тати», а две взрослые руки аккомпанируют. В этом смысле произведение является образцом детской

музыки. На титульном листе цикла обозначен адресат: «Посвящается маленьким пианистам, способным сыграть тему одним пальцем каждой руки». Бородин шутя играл пьесы из цикла «с людьми, не умеющими играть на фортепиано».

Простую и незатейливую мелодию, композиторы представили в своей музыке совершенно по-разному. От вариации к вариации, от пьесы к пьесе меняются характеры, темпы, тональности, гармоническое сопровождение, фактура, жанровая и стилистическая трактовка. Авторы, искрометно обращаясь с главной темой, заставили ее каждый раз переливаться новыми красками и удивлять слушателя. «Россыпь» композиторских идей, которая здесь реализована, позволяет рассматривать «Парафразы» как школу мастерства и техники композиции, место органического взаимодействия многочисленных приемов гармонического, полифонического, метроритмического развития.

В соответствии с первоначальной идеей – повторением неизменной темы, все пьесы представляют собой вариации на сопрано-остинато, выполненные с различными формообразующими решениями. Помимо самих вариаций, в «Парафразах» присутствуют восемь танцев, два медленных марша, две фуги и три пьесы. Первым номером цикла являются XXIV вариации и финал, созданный тремя композиторами: Ц.А. Кюи, А.К. Лядовым и Н.А. Римским-Корсаковым. Этот номер занимает важное место в драматургии цикла и является экспозицией темы, а также демонстрацией возможностей ее переосмысления без жанровой трансформации. При всей сложности, свя-

занной с применением остигатности, в вариациях преобладают методы фактурного варьирования, а также разнообразные аккордовые, метроритмические и темповые средства. Интересным является и то, что хотя неизменяемая тема даёт вполне конкретную до-мажорную ориентацию, композиторы находят множество возможностей для её тонального переосмысления. Здесь присутствуют вариации в ля миноре, соль миноре, фа мажоре, ре миноре, фа миноре и даже в ре-бемоль мажоре. Также встречается вариация, решенная в гармонизации целотонной гаммы ми (VI), и вариации, в которых возникают политональные сочетания (II и XVI). Общая композиция вариаций отличается достаточной выстроенностью, хотя написаны они тремя авторами и стиль каждого из них ощущается в тексте (перу Кюи принадлежат пять вариаций и финал, Лядову – одиннадцать вариаций, а Римскому-Корсакову – восемь вариаций).

За вариациями следуют пятнадцать номеров, которые развивают ту же идею, но теперь на жанровой основе и в больших масштабах. Композиторы здесь по-разному понимают свою задачу. Бородин (4 пьесы), расцвечивая тему, интерпретирует её последовательно в шутовском ключе: брызжущая весельем «Полька», ироничная «Мазурка», пародийные «Похоронный марш» и «Реквием». Кюи в своем «Вальсе», напротив, серьезно занят организацией полиритмической фактуры. Римский-Корсаков (шесть пьес) экспериментирует в различных жанрах и образных сферах – «Колыбельная», «Тарантелла», «Менуэт», «Трезвон». В «Колыбельной» композитор отталкивается от мело-

дической «раскачки» в теме, добавляя контрапунктически мелодию народной песни «Идет коза рогатая» и баркарольное сопровождение. «Трезвон» написан для трех исполнителей, каждый из которых играет неизменяемую тему в разных длительностях: первая партия – восьмыми, вторая – четвертями, третья – половинными. Особенно Римского-Корсакова интересуют возможности создания фуг на основе простейшего наигрыша. Он дает два разнохарактерных образца, подчеркивая их смысловое различие в названии: «Маленькая fuga В-А-С-Н» и «Комическая fuga». В «Маленькой fugе» композитор трактует неизменяемую тему как противосложение к крупноизложенной теме В-А-С-Н. В «Комической fugе», напротив, неизменяемая мелодия служит собственно темой. У Лядова (четыре пьесы) три различных танца – «Вальс», «Галоп», «Жига» и заключительный номер – «Шествие». Если «Галоп», в некотором смысле, близок «Польке» Бородина, хотя имеет более изощренное технологическое решение, то в «Вальсе» и «Жиге» композитор предстает тонким лириком, чувствительным и поэтичным. Показательно, что неизменяемая тема здесь отходит на второй план. Трактуются как хрустальные «капельки», расцвечивающие основной музыкальный материал.

В целом содержание цикла соответствует названию. Музыкальный парафраз — это произведение свободной формы, написанное на музыкальную тему из произведения другого автора, а также на народные мелодии. В классических и академических парафразах оригинальную тему помещают в новые жанровые или стилистические

условия. Именно в таком ключе воспринял произведение Ф. Лист, который был восхищен этой работой русских коллег и написал собственную миниатюру на эту же тему. Пьеса Листа также украшает этот коллективный опус. «Парафразы» произвели большое впечатление и на композитора Н. Черепнина (ученика Римского-Корсакова), он впоследствии сделал оркестровый вариант этого сочинения, который и сегодня с успехом исполняется. Несмотря на кажущуюся пестроту фрагментов, «Парафразы» объединены единой линией динамического оркестрово-фактурного развития, что придает цельность композиции, сочетающей в себе черты вариационного цикла и оркестровой сюиты.

Без сомнения, «Парафразы» являются одной из блестящих фантазий русских композиторов и заслуживают самого внимательного отношения со стороны исполнителей и исследователей. Весьма эффективно это сочинение может использоваться в музыкально-педагогическом процессе, в практическом музицировании и для развития слушательских навыков. Причём, это не только игра учениками мелодии «тати-тати» в ансамбле с преподавателем. Учащиеся начальных классов, знакомясь с этим произведением, получают возможность закрепить знания об отличительных особенностях различных музыкальных жанров. В дальнейшем профессиональном обучении, исследуя пьесы и вариации цикла, можно погрузиться в стилистические особенности каждого из четырёх композиторов, их тональные, гармонические и ритмические находки. На занятиях могут быть предложены, например, следующие задания: сравнить образы «Вальсов» Кюи и

Лядова, проанализировать полифонические приёмы в фугах Римского-Корсакова, охарактеризовать соответствие между финалом вариационного цикла и «Шествием» Лядова, сделать жанровый анализ пьес Бородина, Римского-Корсакова, Лядова, раскрыть педагогическое значение художественной идеи цикла, проследить тембровую драматургию в инструментовке Черепнина. Всё вышеперечисленное может быть эффективно использовано в музыкально-педагогической практике.

Список литературы:

1. Большая Советская энциклопедия [Электронный ресурс] <https://dic.academic.ru/contents.nsf/bse/>
2. Лесовиченко А. М. «Детская музыка» как феномен культуры и её освоение в условиях педагогического вуза и колледжа // Вестн. каф. ЮНЕСКО. «Музыкальное искусство и образование». – 2013. – № 3. – С. 100–105.
3. Парафразы для фортепиано А. Бородина, Ц. Кюи, А. Лядов, Н. Римский-Корсаков. – Л.: Беляев, 1893. – 52 с.
4. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. – Л., 1982. – 454 с.
5. Синельникова О. В. Практика коллективного творчества в музыкальном искусстве постмодерна // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2. – С. 47–51.

“Прошедшее в настоящем”
 (“Борис Годунов” А.С. Пушкина и М. Мусорского)

Романова Татьяна Викторовна

ДШИ №1 г. Тула

Никакое другое сочинение Пушкина не снабжено таким обширным авторским комментарием, как “Борис Годунов”. Поначалу, работая в Михайловском над трагедией, он дал ей заглавие, выдержанное в старинном духе: “Комедия о настоящей беде Московскому государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве писал раб Божий Александр сын Сергеев Пушкин в лето 7333, на городище Воронице”.

Опираясь на тома “Истории государства Российского” Карамзина, Пушкин в художественном методе ориентировался на Шекспира. Об этом в июле 1825 года он пишет Раевскому – сыну: “Покамест я живу в полном одиночестве: кроме старушки - няни и моей трагедии, буквально не другого общества. Трагедия подвигается, я доволен этим и размышляю над трагедией вообще... До чего изумителен Шекспир! Не могу прийти в себя. Он никогда не боится скомпрометировать своего героя, заставляя говорить, как в жизни, но в надлежащую минуту найдёт для него нужный язык. Вы спросите: а ваша трагедия – трагедия характеров или нравов? Я попытался соединить и то, и другое.”

Вдали от суетной столичной молвы работа, как всегда у Пушкина, шла очень быстро. Уже в начале ноября этого же года (т.е. за 4 месяца) Пушкин сообщает Вяземскому: “Поздравляю тебя, моя ра-

дось, с романтическую трагедию, в ней же первая персона Б. Годунов! Я перечёл её вслух, один, и бил в ладоши, кричал, ай-да Пушкин, ай-да сукин сын! Юродивый мой малый презабавный, Марина (полька) собой преизрядна. Прочие также очень милы. Жуковский говорит, что царь меня простит за трагедию - навряд, хоть и в хорошем духе написана, да никак не мог упрятать всех “моих ушей” под колпак юродивого. Торчат!”

А вот строки из набросков предисловия к трагедии: “По примеру Шекспира я ограничился развёрнутым изображением эпохи и исторических лиц, не стремясь к сценическим эффектам, к романтическому пафосу. Меня прельщала мысль о трагедии без любовной интриги, но любовь весьма подходит к романтическому и страстному характеру моего авантюриста, я заставил Дмитрия влюбиться в Марину...” И наконец, ещё одно настойчивое и уже серьёзное признание поэта: “Изучение Шекспира, Карамзина и старых наших летописей дало мне мысль облечь в драматические формы одну из самых драматических эпох новейшей истории. Шекспиру я подражал в его вольном и широком изображении характеров, Карамзину следовал в светлом развитии происшествий, в летописях старался угадать образ мыслей и язык тогдашних времён. Источники богатые. Труды мои были ревностны и добросовестны.”

Личный цензор поэта, царь Николай I не оценил труды Пушкина, вынеся такую резолюцию: “Я считаю, что цель г. Пушкина была

бы выполнена, если бы с нужным очищением переделал комедию свою в исторический роман наподобие Вальтер Скотта.”

Пушкин не последовал этому совету, и поэтому 5 лет ему пришлось ждать публикации своего детища.

Ещё тернистее оказался маршрут трагедии на сценические подмостки. Любопытно, что пьеса Пушкина и опера Мусоргского почти одновременно (!) пришли в театр, и обе в Мариинский. Здесь пушкинский “Борис Годунов”, со значительными сокращениями, впервые был показан 17 сентября 1870 г., а через 2 с половиной года зрители познакомились с тремя сценами из оперы, а в начале 1874 г. шедевр Мусоргского прозвучал в Петербурге полностью.

Как и у Пушкина сценическая судьба оперы складывалась не без сложностей, хотя к ней регулярно обращались русские и зарубежные театры, хотя тут родились такие вокально - сценические эталоны, как Фёдор Шаляпин (Борис Годунов) и Иван Козловский (Юродивый). В интерпретации оперы таились подводные камни другого рода.

Весь архив композитора после его смерти попал к Римскому-Корсакову. Он закончил “Хованщину”, осуществил новую редакцию “Бориса Годунова” и добился их постановки на императорской оперной сцене. “Мне кажется, что меня даже зовут Модестом Петровичем, а не Николаем Андреевичем” - писал Римский - Корсаков своему другу.

И долго время именно эта редакция доминировала на оперных сценах. Спустя более полувека Мариинский театр (тогда он назывался Кировским) предложил ещё одну инструментовку, сделанную Дмитрием Шостаковичем. Безусловно, обе редакции имеют свои достоинства. Однако за последнее время всё больший интерес привлекает оригинальная авторская партитура.

Именно на такой версии настаивал известный музыковед, академик Борис Асафьев ещё в 1928 году. И вот некоторые отрывки из его полемической статьи “Почему надо исполнять “Бориса Годунова” Мусоргского в подменном виде?”

Вопрос поставленный в заглавии этой статьи, имеет определённый ответ – опыт Мусоргского оказался настолько впереди своего времени, что через приблизительно 20 лет после его осуществления понадобилось редакторское вмешательство Римского – Корсакова, чтобы приспособить партитуру Мусоргского к вкусам театральной публики и пышному стилю барокко “последней империи”. Для этого вся музыка “Бориса” подверглась суровому педагогическому просмотру и была “приглашена и отлакирована” соответственно музыкально - теоретическим воззрениям и техническим приёмам Римского – Корсакова – композитора с яркой и сильной индивидуальностью. Получилось блестящее историческое театральное представление с фигурой кающегося злодея Бориса на первом плане, с его пышным коронаванием и не менее пышной кончиной. Народная драма отошла на

2ой план, смягчённой и облагороженной. Изменились характеры хоров, а благодаря перестановке сцены под Кромами сместились и акценты в опере. Изменив интонационную сторону, сам того не замечая, Римский – Корсаков превратил “Бориса Годунова” в свою оперу. Но как бы там ни было работа Римского – Корсакова, благодаря чудесной музыке Мусоргского, встретила широкое и общее признание.

Но тем не менее сохранившаяся авторская редакция вполне исполнима, и в ней первоначальная руководящая концепция драмы вскрывается довольно чётко и может служить в качестве главной схемы при постановке оперы в условиях приближения к первоидею композитора и использования ещё неизвестной публике сочной и выразительной музыки. Смысл этой концепции в следующем: актуальное участие народа угнетённого, недовольного, голодного и бунтующего в развитии действия оперы; более чёткое драматическое значение персонажей - представителей народа (Митюха, Юродивый), восполнение фигуры Пимена; большая активность Шуйского - сильного, равного Борису врага - и выделение антитезы: царь и озлобленный народ, тогда как в последующей редакции оперы центром тяжести стала трагедия совести Бориса. Благодаря всему этому, опера “Борис Годунов” становится действительно по своему своеобразию и мощности выражения народной музыкальной драмой и приобретает глубокое социальное значение. И к тому же в опере полное совпадение интересов театральных и музыкальных. Музыка всех не шедших до сих пор эпизодов, не только не уступает известной музыке, но и достигает непре-

взойдённой самим Мусоргским концентрации драматического действия при крайней простоте средств и лаконичности языка...

Признание и известность музыки Мусоргского и интерес к его подлинным произведениям столь выросли, что нет смысла хранить её в архивах. И партитуры “Бориса Годунова” самого Мусоргского вполне говорит сама за себя.

Поскольку это всецело вокальная опера, в которой песенная стихия и музыкально – речевая интонация в виде диалогов, монологов оказывается руководящим элементом композиции, поэтому и оправдан некий аскетизм оркестровки и простота в выборе и использовании инструментальных средств выражения. Инструментовка Мусоргского достаточно определённо раскрывает ход драматического действия.

Многие противники Мусоргского говорят, что не следует включать то, что было сокращено самим композитором. Но причины сокращений остаются неизвестными и растущий интерес к каждой строчке, оставшейся после композитора или писателя, всегда побеждает. Люди хотят слышать и замечать проницательность, чуткость, своеобразное мастерство самого Мусоргского, принимать все его произведения в их подлинном виде...

Эта статья Бориса Асафьева была написана почти 100 лет назад, но вопросы, которые учёный поднял в ней, на которые сам и ответил волнуют людей и в 21 веке. Можно с чем-то согласиться, над

чем-то задуматься, но одно отрицать нельзя. Драматична судьба великого Мусоргского, сложна судьба его творческого наследия, но бессмертна слава композитора, ибо музыка была для него и “чувством, и мыслью о горячо любимом русском народе - песнью о нём...”

Список литературы:

1. Б. Асафьев. “Русский народ, русские люди”, “Сов. музыка”, 1948 №5, 1949 №1
2. Б. Асафьев. Статьи 1926 – 28 годов
3. Б. Ярустовский. «Вопросы эстетики русской классической оперы» Очерк 1 (“Сов. музыка”, 1947 г., №6)
4. Т. Ливанова - Критическая деятельность русских композиторов - классиков (М. - Л. 1950)
5. А.С. Пушкин - Собрание сочинений в 10 томах, том IX - письма. Г. из. Худ. литературы, М - 1959

В.В.Стасов – духовный лидер Балакиревского кружка

Савостина Марина Ивановна

Первомайская ДШИ

Могучая кучка! Стоит нам услышать или произнести эти слова, тотчас в памяти возникают славные имена Балакирева, Мусоргского, Римского – Корсакова, Бородина, Кюи. И рядом с ними нужно поста-

вить ещё одно – имя их верного советчика, помощника, друга и чуткого слушателя – В.В.Стасова.

«Быть полезным другим, если сам не рождён творцом», – так определил свою цель в жизни замечательный деятель русского искусства Владимир Васильевич Стасов. Родившись в семье известного архитектора, Стасов с детства полюбил искусство и не мыслил себе жизни вне его. Он хорошо знал музыку, живопись, архитектуру, скульптуру, театр. Занимался археологией, изучал прикладные искусства и художественные ремесла, увлекался литературой, историей, народной поэзией (особенно эпосом). Такие обширные познания в области искусства Стасов приобрел путём самообразования. Немалое значение имело трёхлетнее пребывание в начале 50-х годов за границей, где он основательно познакомился с европейским искусством. Большую роль в его развитии сыграла дружба с Глинкой, который высоко ценил ум и образованность Стасова, понимание им музыки.

Беззаветно любя искусство, Стасов страстно верил в необходимость национальных путей его развития в России и всю свою жизнь неуклонно боролся за осуществление этого. Стасов был человеком передовых демократических убеждений. Ещё, будучи воспитанником Училища правоведения, он вместе с товарищами зачитывался статьями Белинского. Они раскрывали величие, жизненную правду русской литературы и её величайшего гения – Пушкина; они пробудили ост-

рый интерес к творчеству Гоголя, Лермонтова, помогли осознать общественное значение искусства.

Литература и прежде всего Белинский воспитали в нём критическое отношение к окружающей действительности, ненависть к крепостнически – самодержавному строю, определили общее направление всей его художественно – критической деятельности. Исключительно большое влияние на него оказали идеи революционных демократов – Герцена, Чернышевского, Добролюбова, Писарева. В своих многочисленных работах по вопросам искусства Стасов развивает их взгляды и в оценках художественных. Он выступает за художественную критику, которая бы не только направляла художников в их творчестве, но и воспитывала у всех людей правильное понимание искусства и его роли в обществе.

Стасов познакомился с Балакиревым у Глинки, но особенно близко сошёлся с ним в 1857 году, после кончины великого русского композитора. Он проницательно угадал в Балакиреве большой музыкальный талант, редкую критическую способность и самостоятельность мышления. В свою очередь, Стасов привлёк Балакирева зрелостью мысли и обширными знаниями в области искусства, но особенно восхищало его, что Стасов являлся таким знатоком музыки, «каких немного в Европе». Несмотря на разность в годах (Стасов был на 13 лет старше), они так подружились, что дня не могли прожить, не поймавшись друг с другом.

Годы близкой дружбы со Стасовым сыграли огромную роль в становлении мировоззрения молодого Балакирева и через него в утверждении многих демократических идеалов кружка. Общение с передовыми музыкальными деятелями привело Балакирева к убеждению, что настоящему художнику, художнику – борцу за развитие отечественного искусства, недостаточно только музыкального образования, и он серьёзно работает над тем, чтобы пополнить свои знания, расширить свой кругозор, разобраться в окружающей жизни.

Особенно глубоко друзья изучают историю. Балакирев даже в качестве летнего чтения берёт с собой несколько томов «Истории России с древних времён» С.М. Соловьёва, выдающегося историка того времени. Наибольшими симпатиями пользовались у друзей вольные города Псков и Новгород с их республиканскими формами правления; они идеализировали тот период истории страны, противопоставляя его современности.

С чем - бы не сталкивался Стасов – если это могло быть полезно и интересно Балакиреву, он незамедлительно сообщал ему, приносил книги или сам подробно рассказывал, если книга была на иностранном языке, которым Балакирев не владел.

Друзья пристально изучают всё, что касается музыкальных дел на Западе и в России. Их внимание привлекает современный французский композитор Г. Берлиоз, который выступил новатором в музыкальном искусстве. Например, Берлиоз считал, что если композиторы

в своих сочинениях будут строго следовать ясной, значительной по содержанию программе, то музыка станет понятной каждому человеку, и в своём творчестве стремился добиваться этого. Стасов и Балакирев пользуются любой возможностью, чтобы раздобыть его сочинения. Они даже выписывают их из Парижа и с каждым новым для них произведением проникаются всё большим сочувствием к музыке Берлиоза, находя в ней много созвучного собственным поискам и устремлениям.

Совместное чтение, изучение, музицирование, обсуждение рассматриваются ими как необходимая составная часть художественной деятельности. Этот взгляд утверждается в Балакиревском кружке с самого начала его существования. Необычайно сближало друзей общее преклонение перед Глинкой. Стасов один из первых высоко оценил его, утверждая, что Глинка имеет то же значение, что Пушкин – в русской литературе. В своих статьях Стасов не устал рассказывать о произведениях Глинки, раскрывая их народность, национальность и реализм. После смерти гениального русского композитора Стасов был первым, кто собрал его письма, записки, воспоминания родных, друзей, написал о нём книгу. Балакирев полностью разделял преданность Стасова Глинке. Они обе деятельно заботятся о том, чтобы все сочинения были найдены и изданы: разыскивают владельцев рукописей, помогают Л.И.Шестаковой вести переговоры с издателями, принимают участие в оформлении и корректуре издаваемых сочинений. Они

активно содействуют исполнению музыки Глинки, добиваясь, чтобы её узнали и полюбили самые широкие массы слушателей.

Стасов всячески поддерживает Балакирева на избранном пути: в его глазах он был одним из молодых художников, способных продолжить дело Глинки. Недаром после успешного исполнения в Петербурге увертюры «Король Лир», а затем и остальной музыки к пьесе Шекспира Стасов с убеждением писал ему: «Мне кажется, что «Ли-ром» и ещё двумя – тремя вещами Вы навсегда распрощаетесь с общей европейской музыкой и скоро уже перейдете окончательно к тому делу, для которого родились на свет: музыка русская, новая, великая, неслыханная, невиданная, ещё новее по форме (а главное по содержанию), чем та, которую у нас затеял ко всеобщему скандалу Глинка».

Необычайно ценя талантливых людей в искусстве, Стасов всегда с радостью и сердечностью приветствовал каждого нового питомца в кружке Балакирева. С большой заинтересованностью и симпатией он наблюдал их быстрый творческий рост и не жалел времени и сил, чтобы помочь им в этом.

«Он радовался каждой «божьей искре», восторгался каждым еле-еле пробивавшимся ростком, ухаживал за ним с любовью, следил за его ростом, выпалывал вокруг него сорную траву, дрожал над ним и вкладывал в него всё то, что ему было дорого», – писал один из современников Стасова. Вместе с тем отношения Стасова к молодым

композиторам были пронизаны требовательностью, основанные на глубокой вере в творческие силы человека. И к себе, и к другим он всегда подходил с точки зрения высокого понимания человеческого призвания. Жизнь, это неустанная деятельность на пользу людям, деятельность творческая, раскрывающие все способности человека. «Мы все рождены только на то, чтобы рожать из себя новые создания, новые мысли, новую жизнь...» - писал он Балакиреву. – Я твёрдо убежден, что от самого маленького человечка и до самого большого, от какого – нибудь мостовщика и трубочиста и до наших великих богов Байрона, Шекспира, Бетховена – все только тогда счастливы, спокойны и довольны, когда могут сказать себе: «Я сделал то, что мог». Всё остальное в жизни ничего. Прочее всё бледно и слабо против этого чувства и радости».

Стасов был убеждён в том, что решающее значение в деятельности художника имеет не просто талант сам по себе, а его прогрессивная направленность, и очень заботился о том, чтобы балакиревцы понимали это.

Разумеется, Стасов был непременно участником всех музыкальных собраний кружка; он часто являлся свидетелем рождения новых замыслов, первых проб их осуществления, первым слушателем нового произведения и первым его критиком. Горячий и увлекающийся, Стасов искренне и шумно восторгался каждой новой находкой или интересной деталью, каждым смелым решением, каждой творческой

удачей. Однако это не мешало принципиальности его оценок, и если он с чем-либо не был согласен, то говорил об этом в полный голос.

Ободряющее сочувствие Стасова, его энергия и энтузиазм действовали на окружающих заразительно. К тому же он сам был неутомим в своей бескорыстной помощи товарищам. Он наталкивал их на новые темы, постоянно побуждал к поискам новых выразительных средств. Это Стасов подсказал в своё время Балакиреву «Короля Лира» это он обдумывал возможности создания музыки «новой, русской, неслыханной»; это он вдохновлял балакиревцев на сочинение произведений, отражающих «волну, чреватую бурями». Стасов еще не раз выступит вдохновителем и непосредственным инициатором (а порой и участником) создания ряда капитальных творений русских композиторов, например, опер – «Князь Игорь» Бородина, «Хованщина» Мусоргского, «Сказка о царе Салтане» Римского – Корсакова или симфонических произведений – «Шехеразада» Римского – Корсакова, «Буря» Чайковского. Он неустанно подыскивал для своих друзей-композиторов исторические источники, изучал специальную литературу по нужной теме и снабжал их различными материалами.

Много внимания уделял Стасов и общественным начинаниям Балакиревского кружка, в которых видел средство к распространению музыкальной культуры среди самых широких демократических масс населения страны. Одним из таких начинаний была Бесплатная музыкальная школа.

Но особенно много труда положил Стасов на то, чтобы дело Новой русской музыкальной школы стало достоянием передовой русской общественности. Всеми силами своего писательского таланта он поддерживает в печати новаторские поиски балакиревцев, пропагандирует достижения молодых композиторов и грудью защищает их от яростных нападок противников. Стасов неустанно борется за признание Новой русской школы, прозорливо утверждая, что её деятельность будет иметь огромное значение для развития русского национального музыкального искусства.

Список литературы:

1. Золотов А.А. Феномен Стасова Музыкальное просвещение. – 2009
2. Суворова Е.Д. Стасов и русская передовая общественная мысль. Л. 1956
3. Калугина О.В В.В. Стасов в восприятии русской художественной критики второй половины XIX – начала XX века. Вестник РГГУ 2018
4. А.Зорина «Могучая кучка» Очерки о композиторах. Издательство 3-е «Музыка» Ленинградское отделение 1977

Гавриил Якимович Ломакин. Композитор и дирижер. Талант долгого действия...

Севостьянова Галина Александровна

Жукова Любовь Николаевна

ДШИ г. Узловая

Талантливый музыкант и композитор Гавриил Якимович Ломакин был известен не только на родине, в России, но и в Европе. Он родился в слободе Борисовке в вотчине графа Шереметева в семье крепостного крестьянина Якима Михайловича Ломакина и Евдокии Стефановны Григорьевой. По архивным данным – в 1811 году. С детского возраста он учился певческому искусству в борисовской капелле, пел в церковном хоре. При церквях в слободах Борисовке и Алексеевке были созданы полупрофессиональные детские хоры, где он получил начальное музыкальное образование.

Музыканты-специалисты регулярно бывали в вотчинах Шереметева и отбирали талантливых крепостных детей. В одно из таких посещений в 1821 году Гавриила заметили и перевели в столицу для очередного набора голосов в капеллу графа Дмитрия Николаевича Шереметева. По собственной инициативе он брал уроки игры на скрипке и фортепиано, а также увлекался музыкальной литературой.

За талант и усердие Гавриила Ломакина граф Шереметев в 1830 году назначил 19-ти летнего музыканта учителем певческих классов в капелле, а также он получил разрешение преподавать в Петербургском театральном училище. При руководстве Ломакина ка-

пеллой она стала лучшей в Петербурге. Гавриила Якимовича признали, как талантливого педагога-музыканта. Он работал преподавателем музыки во многих училищах, институтах и школах. Более, чем в 30 учебных заведений. Из них в Театральном училище, Императорском училище правоведения, Царскосельском лицее, Пажеском корпусе и Смольном институте. В училище правоведения его учеником был Пётр Чайковский, в Пажеском корпусе – юный князь Юрий Голицын (сын музыканта и офицера Николая Голицына). Он дружил с Михаилом Глинкой, Александром Даргомыжским, Александром Серовым и др.

В 1838 году Ломакин получил вольную. Благодаря этому он достиг больших успехов и в 1848 году он получил должность главного учителя Придворной певческой капеллы, где проработал более 10 лет. Он также является и автором первых учебников по хоровому пению. Его методические труды долгое время оставались доступным и единственным основательным пособием начального обучения пению. Книги эти переиздавались до конца XIX века. Благодаря этому большинство учителей музыки, певчих, регентов имели возможность учиться этому искусству.

Гавриил Якимович занимался и просветительской деятельностью, т.к. он являлся руководителем мужского хора, принадлежавшего сыну Шереметева – Сергею Дмитриевичу. Этот хор считался лучшим в России.

Несмотря на своё крестьянское происхождение Гавриил Якимович был знаком со многими представителями творческой интеллигенции XIX века. Он добился достойного положения в обществе и уважения. В 1860-х годах часто общался с Александром Серовым, Владимиром Стасовым – известным критиком-искусствоведом, с Милицей Балакиревым. В «Автобиографических записках» Ломакин так рассказывает об этих встречах: «Разговор обыкновенно шел у них о музыкальном прогрессе, о развитии искусства хорового пения, о превосходстве хора графа Шереметева, и многие приходили в негодование, что такое музыкальное сокровище, как этот хор, доступно только малому числу слушателей, тогда как он должен быть общим достоянием...Ломакина вызывали на более внешнюю и обширную музыкальную деятельность. Мельников, любимый ученик Ломакина, подговаривал его составить городской хор. Балакирев проводил мысль открыть бесплатную музыкальную школу, к которой бы примкнула общество любителей, музыкантов, певцов и где его роль была бы управлять оркестром, а Ломакина – хором». Это послужило идеи открытия бесплатной музыкальной школы.

Балакирев был одним из пяти музыкантов музыкального союза «Могучая кучка». Название этого музыкального союза впервые было озвучено В.В. Стасовым в его статье «Славянский концерт г. Балакирева» (1867): «Сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов». Они считали себя наследниками традиций М.И. Глинки, следовали цели в вопло-

щении русской национальной идеи в музыке и поиске национальных корней в родной культуре.

К сожалению, в наши дни его имя не так широко известно. Но, благодаря именно Ломакину музыкальное образование в России стало массово доступным. Гавриилу Якимовичу вместе с Милием Алексеевичем Балакиревым удалось открыть первую в стране бесплатную музыкальную школу в Санкт-Петербурге в 1862 году под императорским покровительством. Официально школа (на основании устава) начала своё существование 11 ноября 1876 года. Любой, имеющий способности и желание к обучению, вне зависимости от сословия, мог стать учащимся этой школы.

Начальное направление в деятельности школы было распространение музыкального образования среди широких слоёв населения: студенты, ремесленники, служащие и другие. Силами этих учащихся был организован хор. Концерты школы являлись центром пропаганды русской музыки (М.И. Глинки, А.С. Даргомыжского и главное, композиторов «Могучей кучки»), а также творчества западноевропейских композиторов.

В период существования школа претерпевала не раз материальные трудности. При скептическом отношении некоторых бюрократических кругов царской России школа не получала правительственных субсидий. Из-за недостатка средств музыкальной школе пришлось ограничиться преподаванием пения и элементарной теорией

музыки и отказаться от преподавания других музыкальных дисциплин. Музыкально-просветительская деятельность была главным направлением школы.

Шереметев разрешил использовать Ломакину свою певческую залу для репетиций. Число желающих было значительным. Предполагалось, что школа будет зарабатывать своей концертной деятельностью. Но спустя некоторое время на одно из концертных мероприятий приехала царская семья. Выступление хора очень понравилось, и цесаревич Николай Александрович стал покровителем школы, ежегодно выделяя на неё по 500 рублей. В дальнейшем под свой патронаж школу взял будущий император Александр III.

Популярность хора росла. Многие воспитанники школы стали певцами, хоровыми дирижерами и учителями музыки. Но в тоже время проявились непредвиденные трудности, а именно – особо одарённые ученики стали требовать плату за своё выступление и участвовать в финансовых делах школы. А другие – жаловались на то, что с ними не занимаются как с солистами.

Ломакин понимал, что плохо разбирается в бухгалтерской и административной деятельности. Педагогическая работа была его основной, т.к. главной своей задачей он считал, что искусство пения в необразованных массах нужно было поднять на высочайший художественный уровень.

В 1868 году Гавриил Ломакин уходит с поста директора школы и передаёт управление М. Балакиреву.

Гавриил Ломакин проявил себя прежде всего и как автор вокальных, хоровых произведений, церковных песнопений, обработок и переложений народных песен. По его методическим трудам долгое время занимались регенты, певчие и учителя музыки. Среди его известных учеников были композиторы: Юрий Голицын, Пётр Чайковский; композиторы-дирижеры – Александр и Константин Лядовы; музыкальный педагог Николай Мартынов; оперные певцы и певицы Александр Ляров, Иван Мельников, Аделаида Бюдель-Адами и Анна Петрова-Воробьёва.

Благодаря своим произведениям церковной хоровой музыки, большому количеству романсов (более шестидесяти), аранжировками, исследованиями в области музыки он получил известность не только в России, но и за рубежом.

Известная, но неизданная ранее в нотах кантата *Stabat mater*, восстановленная в 2018 году, впервые прозвучала на сцене во время открытия VII фестиваля «Шереметевские музыкальные ассамблеи».

Как хоровой педагог, Ломакин, создаёт новую жанровую модель «*Stabat mater*», объединяющая традиции западно-европейского жанра и русской музыки. При жизни композитора она исполнялась один раз (благодаря усилиям Балакирева) в 1865 году.

Балакирев сделал многое для сохранения творческого наследия Г. Ломакина.

Главный дирижёр Белгородской филармонии Нигаматуллин Р.Д. и главный дирижёр академического хора Белгородской филармонии Алексеева Е.А. провели большую работу по редактированию и коррективке нотного материала рукописи партитуры и подготовлена к исполнению.

Кантата *Stabat mater* – произведение высокого уровня, близкая к классицизму начала XIX столетия. Очень русская по интонации и мелодике.

Ломакин в совершенстве владел жанром православных духовных песнопений, а побывав в Европе, применил сложившуюся там жанровую традицию на национальной почве. Кантата состоит из 8 частей, написана на религиозный латинский текст, музыка насыщена глубоким полифоническим развитием.

Кантате суждена была сложная и долгая история возрождения, раскрыться в полной мере не современникам, а потомкам.

Напряженная работа, невзгоды последних лет, принесли ему много переживаний и житейских сложностей, истощили организм, что привело его к тяжелому заболеванию. 9 мая 1885 года на 74 году жизни Г. Ломакин умер в Гатчине, где у него был свой дом

Своим творчеством Гавриил Якимович подытожил и подготовил будущий расцвет русского музыкального искусства во второй половине XIX века.

В настоящее время музыкальному наследию Ломакина и его изучению уделено особое внимание в Белгородской области. Там организован фестиваль с его именем. Хоры и романсы исполняются белгородскими артистами.

Список литературы:

1. Ломакин Г.Я. Автобиографические записки: (с примечаниями В.В. Стасова): репринтное издание / Гавриил Якимович Ломакин; отв.за вып.: Т.И. Карачарова, Г.Н. Зинченко. – Белгород, 2012. – 78 с.
2. Горяйнов, Ю. С. Г. Я. Ломакин. Дирижер. Композитор. Учитель / Ю.С. Горяйнов - Москва: Музыка, 1984. – 301 с. – (Русские музыканты XIX века)
3. Истомина, О. «Есть сила благородная» в созвучие слов живых...» : о композиторе Г. Я. Ломакине / О. Истомина // Белгородские известия. – 2001. – 13 нояб.
4. Латыш-Бирюкова, Е. Возрожденная партитура кантаты «Stabat mater» Гавриила Ломакина / Е. Латыш Бирюкова // Звонница. – 2022 - №1. – С. 163 - 171
5. Бесплатная музыкальная школа music.edusite.ru.>p1522 1.html

6. История Бесплатной музыкальной школы: 1862 – 1917...
dissercate. com> Искусствоведение> музыкальное искусство

7. Ломакин, Гавриил Якимович – Большая биографическая...
dic.academic.ru> Большая биографическая энциклопедия.

8. Г.Я.Ломакин, композитор – Матэ В.В. Подробное...
ar.culture.ru> России>.../dya - Lomakin – Kompozitor

Царь русского смеха». Константин Александрович Варламов
Слюсарева Марина Васильевна
ДШИ г. Узловая

«Милый, посмотри, темень, холод... А вышел я на сцену, и тысячи человек вдруг стали улыбаться... И когда я слышу эти взрывы смеха в зале, мне ничего не надо: мне кажется, я сделал своё дело»[5]. Это слова выдающегося комедийного и драматического актёра, заслуженного артиста Императорских театров Константина Александровича Варламова.

Он родился 23 мая 1848 в семье известного русского композитора Александра Егоровича Варламова, умершего осенью того же года. Матери назначили маленькую пенсию, в размере 18 рублей в месяц. Чтобы прокормить семью, она вышивала и продавала свои работы. Костенька Варламов рос слабым и болезненным ребёнком. Врачи запрещали ему посещать гимназию, поэтому обучал его грамоте за гроши старый солдат. К 15 годам мальчик, неожиданно для всех, окреп и возмужал. И через год был принят на службу в Кронштадт-

ский театр. Толстый, неуклюжий, огромного роста, он был идеальным исполнителем роли Митрофанушки в “Недоросли”.

После Кронштадта актёр 8 лет зарабатывал опыт в провинциальных театрах (Саратов, Казань, Нижний Новгород и др.), играя в комедиях, водевилях и опереттах в комическом амплуа простака.

Вернулся в Петербург К.А.Варламов в 1875 году. Поступил на службу в Александринский театр и стал одним из лучших водевильных актёров труппы. Он с трудом запоминал текст, не мог заранее продумывать сценический рисунок и выстраивать роль. Но был великим мастером импровизации. Актёр придумывал за автора, фантазировал, добавлял текст, исполнял куплеты собственного сочинения.

Варламовские «отсебятины» были яркими, талантливыми, порой превосходили слова автора. Константин Александрович чувствовал себя на сцене очень свободно. Во время спектакля разговаривал со зрителями о том, что вздумается: о погоде и природе, о здоровье, обсуждал петербургские новости, придумывал свои шутки. У Варламова был прирождённый талант комика. Он одаривал каждого зрителя зарядом веселья и оптимизма. Одна из поклонниц его таланта писала: «Он вливал целительный бальзам в расстроенные нервы и утомлённую душу» [4]. Публика его обожала, он был всенародно популярен и любим. Зрители ценили его необыкновенный голос, богатство интонации и яркую мимику. К 35-летию его сценической деятельности в

продаже появились конфеты «Юбилейные» и специальная марка папирос «Дядя Костя».

Очень часто артисты становятся заложниками амплуа, которое назначается им, исходя из внешности, комплекции и возраста. К.А.Варламов легко исполнял любые роли, поэтому критики часто писали, что он «всеяден». Секрет успеха актёра был прост: он не просто играл роль, а исполнял самого себя.

В то время считалось, что настоящее мастерство актёра проявляется только в серьёзных драматических характерах. А комедийные роли актёры исполняют только потому, что у них мало таланта для серьёзных ролей. Этот стереотип К.А.Варламов разбил вдребезги, он доказал, что смех многогранен, в нём есть масса оттенков. Варламовский смех – и лирический, и печальный, и трогательный, и прекрасный. Он стал живым символом комедии, настоящим «царём русского смеха».

Константин Александрович был добрым и открытым человеком, он не знал актёрских интриг. В семейной жизни актёр был одинок, жил со своей старой няней на Фонтанке, а затем в квартире на Загородном проспекте. В его доме всегда было много друзей: актёры, художники, писатели, известные юристы.

Варламовские «капустники» славились на весь Петербург. Актёр приглашал своих друзей на знаменитые пироги с капустой. Гости

устраи́вали юмористические представления, пели песни, частушки, в которых высмеивали друг друга и театральное начальство. А когда исполняли романсы отца Варламова, Константин Александрович всегда плакал.

С 1880 года артист начал страдать «слоновой» болезнью. Он стал тучным и малоподвижным. Но играть это ему не мешало: все свои роли он исполнял сидя. Константину Сергеевичу Станиславскому, во время одного из спектаклей, показалось, что артист носился по сцене, пускался впрысядку и был в непрерывном движении. Дома, освободившись от магии варламовского таланта, Станиславский понял, что актёр весь вечер просидел на сцене на скамейке. Он вспоминал: «Варламов, уже по одной своей комплекции, очень резко двигаться не мог. Но движением ноги, носком или каблуком, движением рук Варламов так пританцовывал, что я не отдам этих секунд варламовского танца за любой виртуозный танец на роликах!»[3].

За свою артистическую жизнь Константин Александрович сыграл более 1500 тысяч ролей: Сганареля в «Дон-Жуане» Мольера, Клюкву в «Много шума из ничего» Шекспира, в разное время играл гоголевских Землянику, Ляпкина-Тяпкина, Осипа и Городничего в «Ревизоре», Кочкарёва и Яичницу в «Женитьбе» и ещё много других. Особое место занимал в его творчестве Островский. Варламов сыграл в 29 пьесах великого драматурга.

В 1896 году Константину Александровичу Варламову присвоили звание заслуженного артиста Императорских театров.

31 января 1911 года актёр отмечал 35-летие службы в Александринском театре. Публика аплодировала ему стоя 25 минут. Взволнованный искренней любовью зрителей, он написал после юбилея: «Я счастлив. Самое высокое чувство – это чувство удовлетворения. И если бы меня спросили, кем я хочу быть, я, не задумываясь, ответил бы: «Кроме Варламова - никем и ничем!» [3]. Артист мечтал о том, как он будет отмечать 40-летие своей службы на Императорской сцене, но 15 августа 1915 года его жизнь оборвалась.

Похоронили великого актёра в Петербурге на кладбище Новодевичьего Воскресенского монастыря рядом с матерью и братом.

Искусствовед Эдуард Старк в своей книге «Царь русского смеха» назвал Константина Варламова «живым олицетворением России»: «Большой, широкий, толстый, какой-то весь чрезмерный, он был... ну, точь-в-точь матушка-Русь. Разве не так же широка наша родина, не так обильна телом, не таков же в ней могучий дух и большой, во всем сверхкрайний размах? Дайте только ей разойтись на вольном просторе!» [4].

Список литературы:

1. Старк Э.А. Царь русского смеха. К.А. Варламов.- П., 1916.119с.

2. Материал из Википедии - свободной энциклопедии:
<https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 19.03.2023).

3. «Царь русского смеха» К.А.Варламов
https://theatremuseum.ru/naukpubl/king_of_laughter (дата обращения 19.03.2023).

4. «Детски - счастливый талант». К 170 - летию заслуженного артиста Императорских театров Константина Александровича Варламова https://visitkronshtadt.ru/publikatsii/article_post/detski-schastlivyy-talant-k-170-letiyu-zasluzhennogo-artista-imperatorskikh-teatrov-konstantina-aleksandrovicha-varlamova (дата обращения 18.03.2023).

5. Старк Эдуард (Зигфрид) Царь русского смеха
<https://teletype.in/@satiraiumor/ByYYPfzs4> (дата обращения 18.03.2023).

**«Роль композиторов «Балакиревского кружка»
в становлении русской музыкальной педагогики».**

Курская Н.Л.

ДШИ г. Новомосковск

В период возникновения Могучей кучки (конец 50-х – начало 60-х гг. XIX века) в России только назревали условия создания профессиональной системы музыкального образования, предусматривающей наличие начальных, средних и высших музыкальных учебных заведений. Поэтому задачу массового музыкального образования взяли на себя те представители Могучей кучки, которые были непосред-

ственно связаны с музыкально-образовательными структурами, существовавшими в России первой половины XIX века. Этими структурами являлись, прежде всего, Придворная певческая капелла и Бесплатная музыкальная школа, которая была создана балакиревцами. Руководителями же этих структур, были М.А. Балакирев и Н.А. Римский-Корсаков. Деятельность этих двух музыкальных заведений оказали огромное влияние на развитие музыкального образования в России XIX века.

Бесплатная музыкальная школа была создана и возглавлена в 1862 г. Балакиревым. Основной задачей школы Балакирев считал бесплатное музыкальное образование для всех желающих. В этой школе получали профессиональное образование будущие исполнители. Они же вели концертную деятельность в стенах альма-матер, знакомя слушателей с произведениями русских композиторов.

Педагогическая деятельность М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова имела существенные различия. М. А. Балакирев был темпераментным преподавателем, умел увлечь и повести за собой своих учеников. Он садился за рояль и исполнял наизусть множество фрагментов из произведений композиторов различных стилей, вдохновляя своих единомышленников на сочинение собственных произведений. Такой метод преподавания был выбран Балакиревым из-за отсутствия у него самого системного музыкального образования, с правилами и закономерностями. В итоге, Балакирев пришел к мысли о ненужности консерваторского образования. По его мнению, такое об-

разование тормозит творческое начало и построено на догмах. Вместе с тем, метод преподавания Балакирева стал отправной точкой «показа» на музыкальном инструменте, которым успешно пользовались известные российские педагоги. Со временем, Балакирев осознает необходимости академического музыкального образования. Работая в Капелле, он практически придет к специальному профессиональному музыкальному образованию с методическими установками: изучением учениками большого количества музыкальной литературы, расширением музыкального кругозора обучаемого, простоте в композиции и исполнении. Уникальность Балакиревской педагогической системы в идеи русского музыкального образования, с отличительными чертами русской музыкально-педагогической школы от других школ мира.

В творческой деятельности Н.А. Римского-Корсакова, в отличие от М.А. Балакирева, преобладали уравновешенность и рационализм, на основе чего были созданы основы научно-педагогической системы русского музыкального образования. Педагогической деятельностью Римский-Корсаков занимался почти сорок лет, параллельно занимаясь самообразованием и самосовершенствованием, а также композиторским творчеством. Кроме Петербургской консерватории Н.А. Римский-Корсаков занимался подготовкой музыкантов для русского военного флота.

Н.А. Римский-Корсаков в течение нескольких лет руководил Бесплатной музыкальной школой, а затем вместе с Балакиревым При-

дворной певческой капеллой. Уровень исполнительского мастерства оркестрантов школы и Придворной певческой капеллы за этот период стал значительно более высоким. В них преподавался целый комплекс дисциплин, направленный на повышение музыкальной грамотности учащихся и на овладение ими специальностями инструменталистов и руководителей хоров. Для реализации поставленных задач Н.А. Римский-Корсаков создал ряд программных документов, целью которых было упорядочивание системы профессиональной музыкальной подготовки учащихся. Вершиной педагогического творчества Н.А. Римского-Корсакова можно назвать созданные им учебники гармонии и инструментовки. Работая в Петербургской консерватории, Н.А. Римский-Корсаков не только смог поднять на высокий уровень преподавание, но также сумел первым среди русских музыкантов-педагогов обосновать свои идеи в статьях под названием «О музыкальном образовании» и ряде Программ по разным дисциплинам. В этих документах Римский-Корсаков фактически создал концепцию системы музыкального образования в России, отдельные установки которой дожили до наших дней. В этой концепции определены основные понятия музыкально-педагогической деятельности, принципы российского музыкального образования, требования для учащихся по различным музыкальным предметам. Еще на рубеже XIX–XX веков Н.А. Римский-Корсаков создал проект системы российского музыкального образования, которая функционирует с незначительными изменениями и в наши дни. Эта система кратко формулируется в современном музы-

кально-педагогическом языке как трехступенчатая – «школа-училище-вуз». Римский-Корсаков – первый представитель и основатель современной музыкально-педагогической науки. Вот некоторые музыкально-педагогические принципы, выдвинутые Римским-Корсаковым: связь обучения с практикой, профессионализм и универсализм в обучении музыканта, развитие самостоятельности и индивидуальности ученика в процессе его музыкального обучения, постоянное расширения музыкального кругозора и музыкальной культуры учащегося, доступность музыкального образования всем слоям общества, принцип массового музыкального просвещения.

М.А. Балакирев и Н.А. Римский-Корсаков фактически положили начало становлению современной российской музыкальной педагогики.

Многие взгляды этих музыкантов были существенно развиты и уточнены в педагогической деятельности последующих поколений русских музыкантов, но сохранили в своей основе традиции русской музыкальной культуры и педагогики.

Список литературы:

1 Киселев, Г.Л. М.А. Балакирев. (Краткий очерк жизни и деятельности). М.-Л., 1938

2 Юдин, А.П. Национальная идея в русской музыкальной педагогике XIX века: дис. ... д-ра пед. наук. М., 2004

3 Асафьев, Б.В. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.-Л., 1944

4 Римский-Корсаков, Н.А. Полн. собр. соч. Т. 2 М.: Музгиз, 1963

Духовная тематика в творчестве Н.А.Римского-Корсакова

Штыкова Надежда Федоровна,

НМК имени М.И.Глинки.

Духовная музыка – значительная часть наследия Николая Андреевича Римского-Корсакова. Им написано сорок церковных песнопений, среди них обработки древних церковных распевок. Интересно, что первое его духовное сочинение - *«Кто есть сей Царь славы»* - было исполнено при освящении храма Христа Спасителя в Москве в мае 1883 года. Из других произведений выделяют двухорный концерт *«Тебе Бога хвалим»*, *«Херувимскую песнь»* и другие.

К духовному творчеству можно отнести также произведения, связанные с православным мировоззрением - симфоническое произведение *«Светлый праздник»*, посвященное Пасхе, оперу *«Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии»*, которую называют *«литургической оперой»*.

Чтобы лучше понять творчество композитора, следует обратиться к его детству и юности, осознать, на каких ценностях его воспитывали. Родился и вырос Николай Андреевич в г.Тихвин, в глубоко религиозной семье [1] По воспоминаниям композитора, его отец, Андрей Петрович, «читал ежедневно Евангелие ... Религиозность его была в высшей степени чистая, без малейшего оттенка ханжества. В церковь он ходил только по праздникам; но по вечерам и утру дома продолжительно молился. Человек он был чрезвычайно

кроткий и правдивый» [2, с.14]. Сын Николая Андреевича – Андрей Николаевич – вспоминал, что для матери композитора, Софьи Васильевны, «религия всегда была потребностью души» [3, с.30].

Дом их находился напротив Тихвинского мужского монастыря, на другой стороне реки Тихвинки. Монастырское пение, крестные ходы колокольные звоны запечатлелись в памяти композитора. В «Летописи» Николай Андреевич пишет: «Церковное пение при красивой обстановке архимандритского богослужения делало на меня большее впечатление, чем светская музыка» [4, с.5].

В различных произведениях композитора можно найти отголоски впечатлений детства. Примером может служить Финал струнного квартета на русские темы «В монастыре», где Римский-Корсаков использовал тему, которую обычно поют на молебне - "Преподобие отче, моли Бога о нас" и создает фугато. Эта же тема позже была использована в «Садко», в сцене появления святого Николая Угодника, останавливающего пир у Морского царя. Тема Иоанна Грозного из оперы «Псковитянка» тесно связана со знаменным распевом, с пением монахов Тихвинского Богородицкого монастыря [5, с. 470].

В течение одиннадцати лет Римский-Корсаков был помощником управляющего Придворной певческой капеллы в Петербурге. Именно в это время Капелле было поручено составить и гармонизовать новый Обиход, т.е. сделать многоголосную обработку древних церковных напевов. Композитор возглавил эту работу, изучал не

только древние распевы, но и церковное богослужение, устав Православной Церкви. Восклидал: «Устав как я теперь знаю!» [6, с.116].

Гармонизации древних распевов была создана с опорой на диатонику и использованием трезвучий как главного аккордового средства. Главной задачей для композитора стало очищение мелодии и гармонии от внешних эффектов. Сам Римский-Корсаков так оценил труд Капеллы: «Издав нашу всенощную, мы открыли всем глаза на правильную и естественную гармонизацию напевов Синодального Обихода» [7, с.176].

Обратимся к сочинению Римского-Корсакова «Воскресная увертюра на темы из обихода» (первое название – «Светлый праздник»)³. Оно появилось конце 1880-х годов и было посвящено памяти ушедших друзей – Мусоргского и Бородина.

Темы использованы подлинные:

- Стихира Пасхи «Да воскреснет Бог» знаменного распева

³ О своем замысле Римский-Корсаков подробно рассказал в «Летописи моей музыкальной жизни». Чередование тем «Да воскреснет Бог» и «Ангел вопиаше» во вступлении представлялось композитору «как бы пророчеством древнего Исайи о воскресении Христа. Мрачные краски *Andante lugubre* казались рисующими святую гробницу, воссиявшую неизреченным светом в миг Воскресения, при переходе к *Allegro* увертюры. Начало *Allegro* — "да бегут от лица Его ненавидящие" — вело к праздничному настроению православной церковной службы в Христову заутреню; трубный торжественный архангельский глас сменялся звукопроизведением радостного, почти что плясового колокольного звона, сменяющегося то быстрым дьячковским чтением, то условным напевом чтения священником евангельского благовестия. Обиходная тема "Христос воскрес", представляя как бы побочную партию увертюры, являлась среди трубного гласа и колокольного звона...» (4, с.167).

- Задостойник Пасхи «Ангел вопияше» греческого распева
- Тропарь «Христос воскрес» знаменного распева
- Колокольность, воссоздающая звоны пасхальной заутрени.

В длинном медленном вступлении тема «Да воскреснет Бог» чередуется с «Ангел вопияше». Тема «Христос воскрес» положена в основу побочной партии, в коде она прозвучит ликующе-торжественно.

В увертюре соединились воспоминания о древних пророчествах о воскресении Христа, евангельское повествование о воскресении Христа и о том, как Ангел принес весть Деве Марии, что Сын Ее воскрес - и общая картина пасхальной службы с ее необыкновенной радостью.

С любовью и теплотой Римский-Корсаков писал об увертюре в своей «Летописи»: *«Чтобы хотя сколько-нибудь оценить мою увертюру, необходимо, чтобы слушатель хоть раз побывал у Христовой заутрени, да при этом не в домовой церкви, а в соборе, набитом народом всякого звания, при соборном служении нескольких священников, чего в наше время многим интеллигентным слушателям не хватает... Я же вынес свои впечатления из детства моего, проведенного у самого Тихвинского монастыря».*

Духовно-музыкальные сочинения Н. А. Римского-Корсакова — замечательный вклад великого композитора в православное церковное пение. Следует повторить слова С. Кругликова, который писал, что духовно-музыкальные сочинения Н. А. Римского-Корсакова «драгоценны как чуть ли не первая попытка создать настоящий русско-церковный стиль» [6, с.138].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1.Плотникова Н. Ю. Духовная музыка Н. А. Римского-Корсакова. <http://www.rimskykorsakov.ru/sacred.html>.

2.Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни // Полное собрание сочинений: Лит. Произведения и переписка. Т. 1. М., 1955.

3.Римский-Корсаков А. Н. Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 1. М., 1933.

4.Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни // Полное собрание сочинений: Лит. Произведения и переписка. Т. 1. М., 1955.

5.Ястребцев В. В. Николай Андреевич Римский-Корсаков: Воспоминания. Т. 2: 1898-1908. Л., 1960.

6.Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 8-а. М., 1981.

7.Римский-Корсаков Н. А. Полное собрание сочинений: Лит. произведения и переписка. Т. 5. М., 1963.

Характерной чертой русской художественной жизни середины 19 века является образование оформившихся направлений, сознательно отстаивающих в своем творчестве определенные идеи, взгляды и принципы. В разных областях искусства возникают творческие кружки, группы, «артели», объединенные общностью идейных стремлений и товарищеской солидарностью. Художники создали «Товарищество передвижных художественных выставок». В музыке такой группой был «балакиревский кружок», который сформировался на рубеже 50-х и 60-х годов. Его участники называли себя «новая русская музыкальная школа» и считали себя призванными продолжить и развить дело великого Глинки. Будучи убежденными врагами господствовавшей в дворянском обществе италияномании, они видели будущее русской музыки в развитии глинкинского наследия и создания на этой основе национальной музыкальной школы. Национальность, народность и реализм музыкального творчества признавались кучкистами как незыблемые основы этой школы. За этой балакиревской пятеркой закрепилось образное название «могучей кучки», случайно данное ей критиком Стасовым в статье «О славянском концерте Балакирева», написанной в 1967 г.

С именем Владимира Васильевича Стасова, музыкального и художественного критика, историка искусств, архивиста, обществен-

ного деятеля связан большой и яркий период в развитии русского искусства. Мощный трибун, обладавший страстным темпераментом и стойкостью убеждений, он прокладывал дорогу молодым национально-прогрессивным школам не только в музыке, но и в области изобразительного искусства. Реализм и народность были двумя основными устоями художественных воззрений Стасова. «Настоящее искусство смотрит во все глаза на то, что совершается вокруг нас. А вокруг нас живет, трудится, бедствует народ. Значит, героями должны быть не шестикрылые ангелы, не цари древние и нынешние, не графы и маркизы, а мужики, художники, ученые» (6). Любовь к родной национальной культуре никогда не заставляла Стасова отгораживаться от великих достижений мирового искусства, он подчеркивал, что «у каждого народа есть свои великие люди и свои великие дела» (5).

Будучи глубоким, широко образованным ученым, Стасов внес большой и ценный вклад в изучение народных истоков русской художественной культуры. Ему принадлежат множество серьезных работ о древней русской архитектуре, о народных художественных ремеслах, о памятниках старинной русской письменности и происхождении народного эпоса, мыслей о русской народной песни и церковной музыке. Стасов играл активную роль в жизни современного ему русского искусства. Связанный тесными личными взаимоотношениями с крупнейшими представителями русской музыки, литературы и живописи 19 века, он часто подсказывал им сюжеты и замыслы произведений, деятельно участвуя в самой их разработке. Уже в старости, при-

нимаясь за составление своей биографии, Стасов писал: «Вся моя жизнь была не соло, а ряд дуэтов, терцетов, квартетов, квинтетов и иных ансамблей» (5). В другой раз он пишет: «Впрочем, я всегда, кажется, выдумывал им по вкусу и по характеру каждого, что кому надо было: для Балакирева – «Лира», для Кюи – «Анджело», для Мусоргина моего милого – «Хованщину» и многое в «Борисе» (почти весь последний акт и многое в предыдущем), для Бородина – «Игоря», для Мусоргского же – «Раек», «Поездку на палочке в Юкки» и т.д. и т.д. Да мало ли что мне еще приходилось выдумывать для нашей компании музыкальной и художественной»(5). Он всегда был сторонником программного симфонизма и подсказал Римскому - Корсакову идею создания симфонии на сюжет «1001 ночи». «Шехеразада» была с благодарностью посвящена автором Стасову. Чайковскому он подал идею и составил программу симфонической фантазии «Буря» на сюжет Шекспира. Петр Ильич тоже посвятил это произведение Стасову. В 1861 году, читая Балакиреву статью Герцена «Исполин просыпается», Стасов предложил композитору написать музыкальное произведение, посвященное тысячелетию России. Композитор отозвался на это предложение, создав вторую симфоническую увертюру «Тысяча лет» («Русь»)

Владимир Васильевич Стасов родился 14 января 1824 года в Петербурге, его мать рано умерла, и воспитанием мальчика занимался отец, выдающийся архитектор, академик Императорской Академии художеств Василий Петрович Стасов. Василий Петрович спроектиро-

вал комплекс зданий Екатерининского и Александровского дворцов, участвовал в оформлении народных праздников при коронации императора Александра. В 1836-м году отец отдал Владимира учиться в только что созданное Училище правоведения. Именно в училище Владимир Стасов стал по-настоящему интересоваться искусством, особенно музыкой. Большое влияние на его общее и художественное развитие оказала завязавшаяся здесь дружба с молодым музыкантом Александром Серовым, который позднее стал блестящим критиком-публицистом и талантливым композитором. Они обсуждали работы современных художников, новинки литературы и сочинения знаменитых композиторов. В 1842 году 18 –летний Стасов написал статью о Листе, приехавшем в Петербург, хотя нигде ее не напечатал. Уже в 1847 году Стасов впервые выступает в печати, в «Отечественных записках» была напечатана его статья о Берлиозе. После окончания училища Стасов некоторое время состоял на государственной службе - сначала работал помощником секретаря в Межевом департаменте Сената, с 1848 года служил в Департаменте геральдики. В то время он уже свободно владел шестью языками. В 1848 году за связь с петрашевцами Стасов был отстранен от работы, арестован и заключен в Петропавловскую крепость. В этом кружке участвовал и молодой Достоевский. В 1850 году Стасов вышел в отставку для того, чтобы посвятить себя работе в области искусства. В качестве секретаря уральского промышленника и мецената Анатолия Николаевича Демидова он уехал за границу, где жил с 1851 по 1854 год (большую часть вре-

мени в Италии), занимался углубленным изучением памятников изобразительного искусства и образцов старинной европейской музыки, часто посещал русских художников и архитекторов, проживавших в Италии – Брюллова, Иванова, Айвазовского. По возвращению в Россию сближается с Глинкой и становится постоянным участником происходивших у него музыкальных собраний.

Стасов считал, что искусству нужны критики-профессионалы, он разделял мнение Белинского: искусству нужны люди «которые, не производя ничего сами, тем не менее занимаются искусством, как делом своей жизни, изучая его сами, объясняя его другим» (5). У Стасова был девиз «быть полезным другим, коли сам не родился творцом».

У Стасова появляется широкий круг знакомств в среде музыкантов, писателей и художников. Он был очень дружен с композиторами балакиревского кружка, был знаком с Антокольским, Герценом, Л. Толстым, Репиным, Верещагиным и многими другими. Отношения между ними отражены в большой и глубоко содержательной переписке. Как художественный критик Стасов завоевывает роль идеолога молодых течений в музыке и изобразительном искусстве («могучая кучка», «передвижники»). Систематическое обоснование их платформы дано в статьях «25 лет русского искусства», написанных Стасовым в начале 80-х годов. Одной из крупных исторических заслуг Стасова является настойчивая борьба за глинкинское наследие. В 1857 году, вскоре после смерти композитора, им была написана первая большая

и обстоятельная биография Глинки с интересными и ценными мыслями о его творчестве. В статьях «Мученица нашего времени» (о «Руслане и Людмиле»), «Верить ли?» и других он резко восстает против недооценки великих глинкинских творений. Стасов считал, что «всякий народ должен иметь свое собственное искусство, а не плестись в хвосте других по проторенным колеям, по чьей-либо указке» (5) Он пишет очерки о жизни и творчестве композиторов - «кучкистов», собирает также рукописи русских деятелей искусства, в особенности композиторов. Во многом благодаря Стасову Российская национальная библиотека располагает ныне самыми полными архивами композиторов петербургской школы. Свою исследовательскую работу Стасов сосредотачивает в Публичной библиотеке, где с 1872 года и до конца жизни он заведовал художественным отделением. В 1900 году одновременно с Л. Н. Толстым Стасов был избран почетным членом Императорской Санкт-Петербургской Академии наук по разряду изящной словесности.

Умер Владимир Васильевич 23 ноября 1906 года и был похоронен в некрополе мастеров искусств Александро-Невской лавры, через два года на его могиле установили бронзовый памятник работы скульптора И. Я. Гингбурга и архитектора И. П. Ропета с надписью «Поборнику русского искусства».

Горький писал: «Его стихией, религией и богом было искусство. Когда он умер – я подумал: «Вот человек, который делал все, что мог, и все, что мог, – сделал».

Список литературы:

1. Голубева О. Д. В. В. Стасов Санкт-Петербург: Издательство Российской национальной библиотеки, 1995.
2. Гордеева Е. М. Могучая кучка.-М,: издательство «Советская Россия», 1960.
3. Горький М. О Стасове. М.: Детская литература, 1996
4. Келдыш Ю. Русские композиторы второй половины XIX века. Советский композитор. М., 1960.
5. Стасов В. В. Статьи о музыке. Выпуск четвертый. Изд.: Музыка, М.: 1978.
6. Суворова Е. Д. В. В. Стасов и русская передовая общественная мысль, Л., 1956.