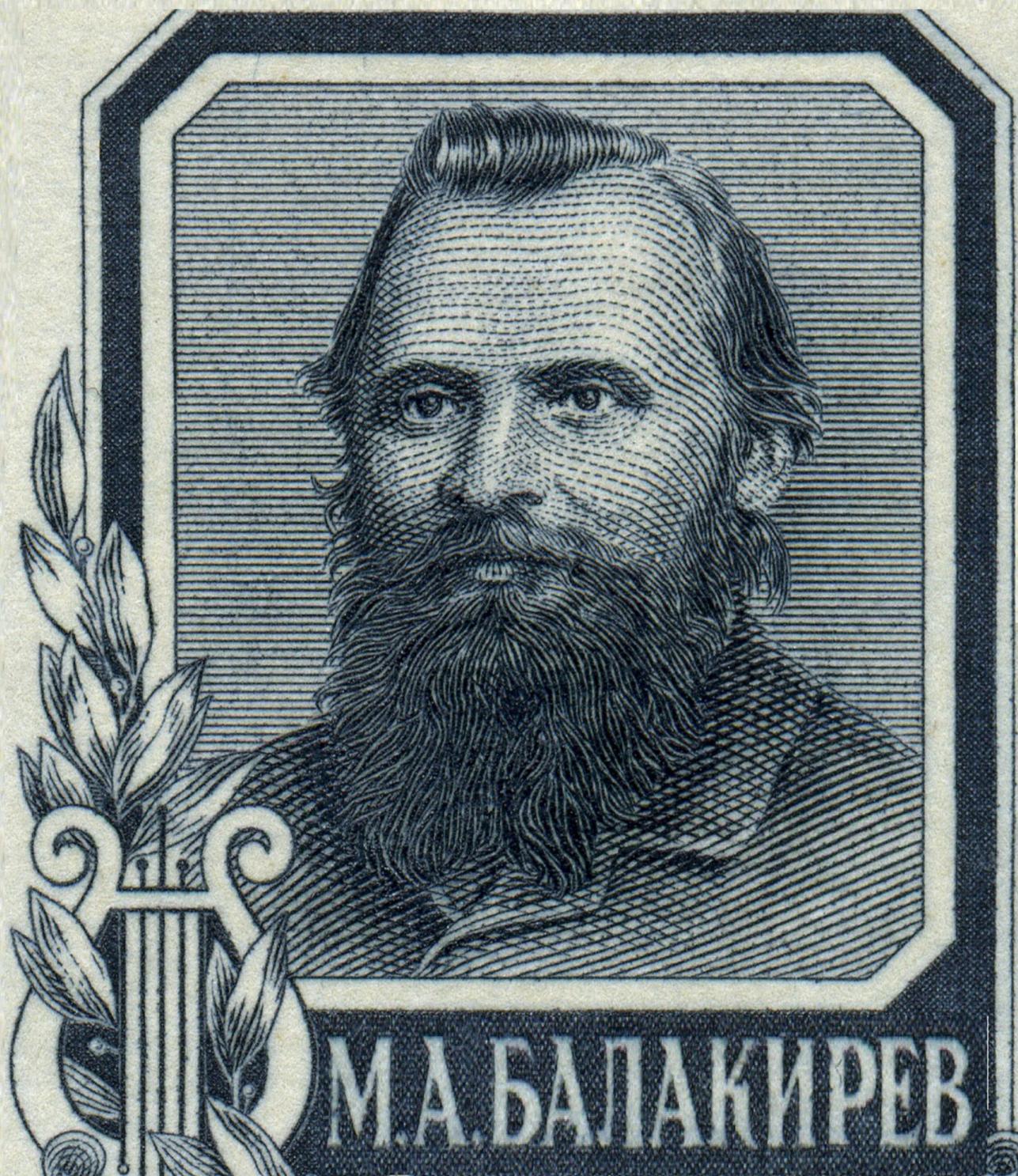


В. Музалевский



В. МУЗАЛЕВСКИЙ

М. А. БАЛАКИРЕВ

КРИТИКО-БИОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

ЛЕНИНГРАД

1938

ОГЛАВЛЕНИЕ

	Стр.
Введение	3
I. Жизненный путь и творчество	7
II. „Король Лир“	68
III. Симфонические произведения	82
IV. Песенное творчество	104
V. Фортепианные произведения	117
Заключение	130
Приложения:	
Библиографическая справка	133
Список произведений М. А. Балакирева	134

ТВОРЧЕСКОЕ наследие выдающегося музыкального деятеля и композитора Милия Алексеевича Балакирева постигла незаслуженная участь. До недавнего времени интерес к творчеству ближайших соратников и друзей Балакирева, членов знаменитого „балакиревского кружка“ — Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, — заслонял внимание к музыкальному наследию их бывшего руководителя и учителя. О Балакиреве писали и говорили „походя“, „между строк“, лишь в связи с темами, в той или иной мере относящимися к эпохе деятельности „могучей кучки“ или к творчеству и жизни отдельных ее членов. Даже в наиболее значительных работах советских музыковедов, в которых история балакиревского кружка освещалась сравнительно широко, меньше всего речь шла о центральном лице среди этой подлинно могучей группы композиторов XIX столетия. У нас нет даже сколько-нибудь удовлетворительной его биографии, если не считать уже устаревших дореволюционных изданий. Лучшие творения Балакирева, за исключением единичных бытующих в нашей практике романсов и обработок русских песен, исполняются очень редко. Огромная творчески содержательная фигура Балакирева все еще остается в тени, а значительнейшая часть его сочинений при таком отношении к композитору остается вне пределов музыкальной практики. Между тем разносторонняя его деятельность (в том числе и композиторская) на одном из важнейших этапов становления русской музыкальной культуры давно уже нуждается в объективном широком освещении историков-музыковедов.

Разве не печальна участь Балакирева—композитора, отдававшего значительную часть своих сил и времени строительству передового музыкального искусства и не встречавшего ни поддержки, ни даже сочувствия в широких общественных кругах своей эпохи?

Между тем, пренебрегая личными интересами, он сплошь и рядом своими творческими замыслами и опытом бескорыстно, энтузиастически делился с ближайшими товарищами по музыкальной работе, заботясь о их росте больше, чем о своем собственном, и радуясь их творческим успехам не менее, чем личным. В частности, например, известно, что в течение нескольких лет Балакирев систематически руководил созданием 1-й симфонии Бородина, в которой каждый такт проходил через его (Балакирева) критическую оценку. И этот пример далеко не единичен.

В итоге такой расточительной затраты энергии неизбежно должен был истощаться фонд творческих мыслей Балакирева как композитора.

Нужно признать со всей категоричностью, что даже при самом строгом критическом взгляде на музыку Балакирева, в которой, конечно, далеко не все для нас равноценно, многое из нее представляет вполне жизнеспособный творческий материал, достойный почетного места в русском музыкальном наследии. Некоторая же часть его произведений, утратившая сейчас широкий интерес, заслуживает все же изучения.

Большие исторические заслуги сподвижников Балакирева, заслонивших своей громкой славой былой авторитет вдохновителя „могучей кучки“, вовсе не исключают безотносительного значения его музыкального наследия. Рассуждения об архаичности и сухости музыки Балакирева основаны чаще всего на поверхностном знакомстве с нею. Нужно ли доказывать, что разносторонняя широко-масштабная деятельность Балакирева как пропагандиста западноевропейских композиторов—Шумана, Листа, Берлиоза—и новой русской музыки, как одного из выдающихся организаторов массового музыкального просвещения, как исполнителя—пианиста и дирижера, наконец как самоотверженного редактора гениальных творений Глинки,—не

может, не должна быть забыта историей. Итоги этой кипучей работы, ощутимые и в обстановке нашей музыкальной действительности, объективно уже получили историческое признание.

Напрасной, заведомо обреченной на неудачу была бы попытка в пределах сжатого критико-биографического очерка исчерпать характеристику Балакирева, прожившего творчески насыщенную 73-летнюю жизнь. Всестороннее изучение хотя бы одной его обширнейшей переписки с десятками и знаменитых и ничем не выдающихся лиц потребовало бы огромной исследовательской работы. По ряду разделов этой эпистолярной литературы автору данного очерка поневоле пришлось пробегать „семимильными“ шагами, останавливаясь лишь на самом существенном. Между тем путь к разработке многих узловых вопросов творческой биографии Балакирева лежит именно чрез детальное изучение нотных рукописей и громадного архивного материала, хранящегося „под спудом“ в разных местах.

Таким образом, автору этой работы выпадает более скромная, но вместе с тем весьма ответственная задача — дать сжатое представление о крупной творческой фигуре Балакирева, поставив в центре внимания его музыкальное наследие.

Двадцатипятилетие со дня смерти главы кучкистов прошло у нас незамеченным. Далеко не достаточно была использована для критической переоценки творческой деятельности Балакирева и другая юбилейная дата — столетие со дня его рождения, исполнившееся 21 декабря 1936 г. (по ст. стилю). К этой дате, кстати сказать, и приурочивалась данная работа, выпуск которой в свет запоздал по независящим от автора обстоятельствам.

Тем не менее, учитывая большую, но до сих пор не удовлетворенную потребность в популярно-научном исследовании о Балакиреве и среди широких слоев слушателей и среди профессионалов-музыкантов, в том числе среди учащихся консерваторий и музыкальных школ, автор надеется, что его труд в какой-то мере эту потребность сможет удовлетворить.

Ориентируясь на различный по уровню музыкального развития круг читателей, автор часто вполне сознательно пользуется в характеристике музыки Балакирева „описательным“ методом, считая необходимым прежде всего выполнить пропагандистскую задачу — раскрыть значительную прогрессивную роль творчества Балакирева в истории русской музыкальной культуры.

Хотя в отдельных главах книга перерастает масштабы обычных филармонических изданий, тем не менее она, с точки зрения автора, представляет далеко еще не полный и не до конца обобщенный опыт анализа такого сложного явления, каким является творческая фигура Балакирева.

В заключение автор приносит глубокую благодарность Н. П. Малкову и проф. Б. А. Фингерту за сделанные ими в процессе работы ценные указания.

ЖИЗНЕННЫЙ ПУТЬ И ТВОРЧЕСТВО

ПРЕЖДЕ чем приступить к биографии Балакирева, бросим беглый взгляд на состояние музыкальной культуры в 40-х — 60-х годах, в условиях которой формировалась его творческая личность.

Несомненно, что виднейшей и определяющей фигурой этой эпохи был М. И. Глинка, творческим наследником и неутомимым пропагандистом которого явился впоследствии Балакирев.

Необходимо при этом вспомнить, что постановка на русской сцене первой оперы Глинки „Иван Сусанин“ знаменует собой исторический сдвиг в развитии русского музыкального творчества. Как музыкальное произведение опера „Иван Сусанин“ заключала в себе прогрессивные для своего времени элементы и потому прививалась с трудом. Общедоступная, насыщенная народным песенным материалом музыка этого произведения была причислена представителями аристократических кругов к категории „мужицкой“, „кучерской“ музыки. С конца 40-х годов „Иван Сусанин“ ставится лишь в торжественных случаях, в табельные дни. Печальная судьба постигла и другое, крупнейшее произведение Глинки. На целые 15 лет, с 1843 по 1858 год, вытесняется из репертуара и „Руслан и Людмила“, еще в большей степени, чем первая опера, обнаружившая элементы передовой музыкальной мысли.

Опера „Руслан и Людмила“ не встретила надлежащей оценки даже у лучших представителей музыкального общества того времени, например, у М. Ю.

Виельгорского, заявившего, что, по его мнению, это — неудачное произведение.

Для развития музыкального искусства в стране с многомиллионным крестьянством на положении рабов и с „хозяевами“ — крепостниками почва была неблагоприятной. Правда, создававшиеся помещиками оркестры из крепостных сыграли некоторую роль в развитии русской музыкальной культуры. На их опыте начинал осваивать композиторскую технику молодой Глинка. На крепостном оркестре, как увидим далее, учился также Балакирев.

Из „подлого“ сословия крепостных оркестрантов вышли такие крупные музыканты своего времени, как скрипач Хандошкин, композиторы Кашин, Матинский.

Но специфически собственнический характер помещичьего музицирования лишал его широкого общественного значения. Самое занятие музыкой как профессией считалось значительной частью общества недостойным дворянина.

Музыкальная критика в царствование Николая I находилась в зачаточном состоянии. На ряду с крупным знатоком музыки В. Одоевским, большую роль играл в ней, например, такой мракобес (и притом вовсе не музыкант), как Фаддей Булгарин — агент III отделения, идеолог крепостничества, враг новых проблем, выдвинутых в музыке Глинки.

В царствование Николая I, кроме сочинений Верстовского, Глинки и Даргомыжского, на музыкальном горизонте появляются лишь единичные достойные внимания произведения (в большинстве принадлежащие так называемым „просвещенным“ дилетантам и композиторам иностранцам, жившим в России, в частности, Кавосу).

Интересные сведения об одном из участков музыкальной практики России тех времен дает в своих мемуарах знаменитый скрипач Н. Афанасьев: „Я был первым из русских виртуозов, — пишет Афанасьев, — который во второй половине 40-х годов отважился на путешествие по России. Чтобы обеспечить материальный успех концертов, я старался получить рекомендательные письма к властям и губернаторам, к пред-

водителям, к местным любителям музыки, которыми между прочим чаще всего оказывались аптекаря-немцы. В некоторых городах начальство „любезно“ передавало билеты полицеймейстерам и частным приставам, а те рассылали квартальных в гостиные дворы предлагать билеты купцам“.

Несмотря на существование в Петербурге (с 1802 г.) Филармонического общества, 50-е годы проходят еще под знаком расцвета барского музицирования в салонах. Правда, преобладание аристократического салона в первые десятилетия XIX в. постепенно сменяется другими типами музыкальных кружков. Происходят изменения в социальном составе потребителей музыки. Появляются салоны, где преобладают дворянская интеллигенция, чиновничество, куда проникают разночинцы. Возникают (в 50-х годах) знаменитые рубинштейновские музыкальные вечера, где вокруг Антона Рубинштейна группируются лучшие музыканты и столичные любители музыки. Но широкие формы музыкальной практики — концертная жизнь — налаживались с трудом.

Преподавание музыки находилось еще в руках частных учителей—сплошь и рядом полуграмотных дилетантов (до начала XIX в. педагогическое дело монополизировали у нас приезжие иностранцы). „Большая часть иностранных учителей появлялась в России во время, необходимое для обогащения, и, желая как можно скорее заслужить расположение родителей, очень бегло проходят скучные основные правила музыки и стараются только, чтобы ученики выучили какую-нибудь модную пьесу; все же основные правила, без которых нельзя сделаться музыкантом, или пренебрегаются ими вовсе, или изучение их продолжается самое незначительное время“ (А. Рубинштейн, статья „О музыке в России“ в журнале „Век“). В области музыкальной педагогики к тому же процветал убогий дилетантизм, проникавший также в методическую педагогическую литературу. В качестве образца такого рода „сомнительного“ методического руководства известный знаток старого Петербурга П. Н. Столпянский указывает в одной из своих работ на выпущенную

в 1841 году книжку под забавным заглавием „Секрет Маши, или Способ выучиться на фортепиано“.

К 50-м годам на нотном рынке Петербурга появляются уже образцы художественной музыкальной литературы в виде сборников романсов Варламова, Алябьева, Рубинштейна, Глинки, Даргомыжского. Но гораздо больший спрос и хождение в любительских кругах имели всякого рода третьесортные романсы и песни музыкальных подмастерьев, старавшихся удовлетворить невзыскательным вкусам своих потребителей. В большом количестве с начала 40-х годов печатались пьесы для танцев. Для характеристики музыки этого жанра приводим любопытную выдержку из статьи Столпянского „Музыка и музицирование в старом Петербурге“: „Капельмейстер Александрийского театра Кажинский в зиму 1845 г. написал и выпустил в свет 12 различных полек. Вот небольшой перечень нот для танцев: новые три галопа: галоп „Паровоз“, Лейпцигский галоп, галоп „Радости супружеской жизни“, полька „Гостинный двор — Перинная линия“. Комментарии едва ли нужны.

С конца сороковых годов на русской сцене безраздельно господствует итальянская опера. Тяга дворянской интеллигенции к сладкозвучию и вокальной виртуозности предрешает характер репертуара „императорской оперы“, сохранившей свою монополию в русской театральной практике до 1882 г. прошлого столетия.

Сороковые и пятидесятые годы являются эпохой владычества итальянского оперного театра, к которому неизменно тяготеют вкусы большинства тогдашней музыкальной публики. За время с 1844 г. по 1855 г. наряду с большим количеством опер итальянских композиторов исполнялись лишь единичные оперные произведения русских авторов. Среди них оказались второстепенные оперы, никак не определявшие лица зарождающейся русской музыки, как, например, „Ольга, дочь изгнанника“ М. Бернарда (владельца торговой фирмы), „Параша Сибирячка“ Д. Струйского. Ставились ранние оперы Рубинштейна в псевдорусском стиле „Димитрий Донской“ и „Фомка дурачок“.

В 1847 г. после многолетних мытарств Даргомыжского появилась на русской сцене его опера „Эсмеральда“ — произведение, написанное еще под большим влиянием французских композиторов Мегюля, Керубини и Обера. В продвижении „Эсмеральды“ на русскую сцену, кстати сказать, сыграла большую роль поддержка ее автора за границей. Оперы Рубинштейна в начале 50-х годов успеха у публики не имели, да и вообще посещались русские оперы плохо. По утверждению Кюи, „сбор в 300 — 400 рублей никого не удивлял“. В своих „Воспоминаниях“¹ Кюи говорит, что „зачатки русской оперы были чрезвычайно тяжелые: собственного оригинального репертуара она не имела, а в исполнении иностранного репертуара ей трудно было соперничать со своим итальянским соседом“. Вкусы царского двора и дворянской публики, составлявшей основной кадр постоянных посетителей итальянской оперы, содействовали устойчивости ее художественного авторитета, подкрепляемого денежными субсидиями министерства двора. Так, например, в сезоне 1854/55 гг. итальянской опере было отпущено 30 000 руб. Итальянские артисты-певцы получали огромные по тому времени оклады, пользовались вниманием и „милостями“ царского двора и знати, возводились в звание „солистов его величества“, получали ордена и награды. К русским же артистам отношение было совершенно иное.

Центральный репертуар итальянской оперы составляли произведения вокально-виртуозного стиля — Россини, Беллини, Доницетти, раннего Верди, в большой моде был также Мейербер.

Театральная печать 50-х — 60-х гг. пестрит именами выдающихся итальянских певцов и певиц, теноров — „королей верхнего до“ — Марио, Тамберлика, Кальцоллари. Вокальная техника последнего сравнивалась с лучшими колоратурными сопрано — он мог делать фальцетом законченную блестящую трель. В эту эпоху на сцене итальянского оперного театра подвиг-

¹ „Ежегодник императорских театров“ 1899—1900 гг. „Из моих оперных воспоминаний“.

зались знаменитые сопрано — Аделина Патти, Лукка, Нильсон, выдающиеся баритоны — Эверарди (впоследствии профессор петербургской консерватории), Грациани, Котоньи. Но при всем огромном историческом значении исполнительского мастерства, представляемого этими блестящими именами, все же нельзя не учесть художественной узости итальянской оперы в качестве одного из главных двигателей музыкальной культуры 50-х — 60-х гг. Исполнительский стиль итальянцев и их последователей и подражателей оказывал большое влияние на музыкальные вкусы, господствовавшие также в концертной практике, и составлял определенную музыкальную моду. Не только подлинное итальянское мастерство, но и его слабые копии („итальянщина“) проникали всюду. „Итальянщиной“ были обильно насыщены первые произведения русских композиторов, еще не осознавших новых тенденций развития русской культуры в капитализирующейся стране. Виртуозность продолжала господствовать в музыке, в то время как процесс развития русского искусства в целом (литература, живопись) отражал уже интересы новых общественных слоев страны, вступавшей на путь буржуазного развития. Программы концертов 50-х годов заполнены именами виртуозов скрипачей и пианистов, исполнявших второстепенную, поверхностную музыку, главным образом, собственного сочинения.

Выступивший в печати в конце 50-х годов крупнейший представитель музыкальной критики того времени А. Н. Серов в обзорах концертной жизни Петербурга яростно нападает то на Контского, в своих 4 концертах не сыгравшего ничего, кроме собственных бессодержательных произведений, то на Шульгофа, практиковавшего те же методы виртуозного исполнения. Серов советует им „отложить в сторону авторство“. Но именно эти виртуозы пользовались огромным успехом у русской публики. Тот же критик упоминает в своем обзоре, что „оркестрные пьесы публикой, не строго музыкальною, принимаются за балласт концерта, за род антракта между пьесами солистов“. Публика жаждет слушать солистов-виртуозов, до глубокой, содержательной музыки она еще

не доросла. Лишь концерты в зале Капеллы под руководством А. Львова и Маурера собирают любителей подлинной классики. Но их не так много. Показательно, что в понимании нарождающейся на Западе новой прогрессивной музыки даже Серов обнаруживает в это время значительную отсталость. Величайший композитор современности после Бетховена для него Мендельсон. Берлиоза он не понимает, считая его симфонию „Ромео и Юлия“ „галиматшей“. По его мнению, высказанному в конце 50-х годов, „Лист и Берлиоз несколько не композиторы, но превосходные исполнители-виртуозы — Лист на фортепиано, а Берлиоз на оркестре“. Как известно, этот образованнейший музыкант своего времени не сумел понять и оценить „Ракочи-марш“ Берлиоза, недоумевая, как такая музыка могла попасть в „Гибель Фауста“.

Первые годы царствования Александра II не принесли существенного изменения или оживления в музыкальную жизнь страны. Итальянский оперный театр, которым удовлетворялись царь и его двор, продолжал занимать главенствующее положение. „Руслан“ Глинки получает „амнистию“ около 1858 г. За два года до этого времени на русской сцене появляется новая опера Даргомыжского „Русалка“. Несмотря на то, что критика в лице своих передовых представителей (Серов) отметила выдающиеся качества этой оперы, она все же на первых порах особого успеха не имела. Круг музыкантов и любителей, сумевших оценить талант Даргомыжского, был не велик, так называемая широкая публика того времени, увлекавшаяся итальянской оперой, еще не доросла до смелых новшеств и реалистических проблем Даргомыжского.

В то же время постепенное разрушение устоев крепостничества и появление на арене русской общественной жизни разночинной интеллигенции выдвигали требования новых форм музыкальной практики. Определелись потребности в профессиональном музыкальном образовании, в творчестве, отражавшем идеологию и художественные вкусы новых общественных групп. А музыкальная жизнь страны только что начала выходить из младенческого состояния, о чем

очень ясно говорит Римский-Корсаков в одном из своих писем в 1864 г.: „В России музыка только что начала свое развитие...“ Мысль Римского-Корсакова находит свое подтверждение в том, что лишь в эту эпоху начинает определяться лицо русского музыкального профессионализма.

Ни музыкальных школ, ни крупных теоретиков-педагогов Россия не имела. Лишь в 1862 г. в Петербурге по инициативе Антона Рубинштейна открывается первая русская консерватория. Вслед за этим Николай Рубинштейн создает московскую консерваторию, и позже появляется уже ряд музыкальных школ в крупных провинциальных центрах.

Не удивительно, что многие крупные русские музыканты первой половины XIX столетия оставались на всю жизнь самоучками. Ведь Глинка уже в зрелом возрасте ездил в Берлин заниматься у теоретика Дена. И показательно, что впоследствии лекциями, записанными со слов своего учителя Глинкой, воспользовался также Даргомыжский, всю жизнь ощущавший недостаток глубоких теоретических знаний.

Точно также были лишены возможности получить теоретическое образование и виднейшие русские музыканты „шестидесятники“. В частности Римский-Корсаков, уже приглашенный профессором консерватории, вынужден был в спешном порядке вооружаться техническими знаниями.

Таковы в общих чертах безрадостные условия музыкальной культуры, на фоне которых появилось крупное музыкальное дарование Балакирева. Эти краткие сведения казались нам необходимыми как для более ясного представления об обстановке, окружавшей первые шаги его деятельности, так и для правильной оценки колоссальной инициативы Балакирева, направившей русское музыкальное творчество и музыкально-общественную жизнь в конце 50-х годов в русло широчайшего развития.

* * *

Милий Алексеевич Балакирев, детские и юношеские годы которого протекали в сравнительно благо-

приятной музыкальной обстановке, все же в достаточной мере испытал на себе тяжесть российского музыкального бескультурья, достигнув музыкальных знаний лишь благодаря настойчивому стремлению к самообразованию.

Балакирев родился в Нижнем-Новгороде 21 декабря (ст. ст.) 1836 г. в небогатой семье дворянина—служащего средней руки. Любовь к музыке появилась у него в раннем детстве. С четырех лет малыш возился около инструмента, подбирая на клавиатуре знакомые мелодии. Обстановка небольшого провинциального города вначале мало содействовала развитию способностей мальчика, поступившего для получения общего образования в нижегородскую гимназию. Первоначальные уроки музыки Милий получил у своей матери, сумевшей обратить серьезное внимание на раннее проявление музыкальной одаренности ребенка.¹ Но, повидимому, ее педагогические ресурсы были ограничены. И вот, однажды на каникулах мать Балакирева решила воспользоваться свободным временем и отправилась со своим десятилетним питомцем в Москву, чтобы там посоветоваться о его дальнейшем музыкальном воспитании. Она направилась с Милием к известному пианисту Дюбюку (ученику Фильда). Способности мальчика показали Дюбюку настолько яркими, что, заинтересовавшись юным дарованием, он предложил матери оставить Милия у себя, надеясь воспитать из него большого исполнителя-виртуоза. Технические данные ребенка позволили Дюбюку сразу же задать ему трудный а-толл'ный концерт Гуммеля. К сожалению, материальные обстоятельства семьи сложились так, что мальчик мог пользоваться педагогическим руководством авторитетного музыканта лишь весьма короткое время. Взяв всего десять уроков, он должен был вернуться с матерью обратно в Нижний-Новгород.

По возвращении домой Милий начал брать уроки музыки у недавно поселившегося в Нижнем дирижера оркестра местного театра Карла Эйзриха, бывшего

¹ Вспоминая о своем детстве, Балакирев рассказывал, что еще малышом он играл какое-то трио Шуберта, очень понравившееся его отцу—Алексею Константиновичу.

дирижера крепостного оркестра помещиков Шепелевых на Выксинских заводах.

Появление Эйзриха сыграло весьма положительную роль в дальнейшем музыкальном воспитании малолетнего Милия. Получивший образование в венской консерватории, неплохой пианист и музыкант, Карл Карлович Эйзрих оказался подходящим руководителем для талантливого мальчика. Уроки Эйзриха состояли главным образом в обучении игре на рояле, но теоретических знаний он своему воспитаннику почти не давал, касаясь гармонии и контрапункта лишь в самых беглых чертах. Знанием этих основ композиторской техники Балакиреву пришлось овладеть совершенно самостоятельно путем чтения и разбора музыкальных произведений.

Решающим моментом в дальнейшей музыкальной жизни юного Балакирева оказалась его встреча с богатым помещиком Нижегородской губернии Александром Дмитриевичем Улыбышевым, страстным любителем музыки, автором музыковедческих работ о Моцарте и Бетховене, доставивших ему большую известность.

Лето Улыбышев обычно проводил в своем имении Лукино, на зиму же переезжал в Нижний-Новгород, где у него был собственный дом. Большой ценитель и любитель театра и музыки, хлебосол и „широкая натура“, он являлся душой нижегородского общества. Дом его (на манер большого столичного салона) служил центром собраний художественных, артистических и музыкальных сил города.¹ Эйзрих, учитель Балакирева, оставался неизменным участником музыкальных вечеров Улыбышева. На них он часто выступал как исполнитель партии рояля в камерных ансамблях и как дирижер оркестра, организованного из местных любителей и театральные оркестрантов.

¹ Дом богатого мецената был открыт не только для музыкантов, попадавших в Нижний, но и для артистов, писателей, художников. Здесь бывали Щепкин, Мартынов—знаменитости русской драматической сцены. Долго жил в доме Улыбышева будущий критик и композитор А. Н. Серов, только что окончивший в то время Училище правоведения.

Улыбышев обладал высоко развитым музыкальным вкусом и знанием музыкальной литературы; в его доме нередко можно было услышать лучшие произведения западноевропейских и русских композиторов — Шопена, Мендельсона, Глинки, трио, квартеты и скрипичные сонаты Бетховена. В одном из таких музыкальных собраний, благодаря энергии Эйзриха, был довольно тщательно исполнен Requiem Моцарта при участии любителей — учеников Эйзриха. Нередко юный Балакирев впоследствии успешно помогал своему учителю в музыкальных постановках, разучивая партии с солистами-певцами и с хором. Задумав писать книгу о Бетховене и желая послушать его симфонии, Улыбышев организовал у себя дома исполнение 2-й, 3-й, 5-й и 7-й бетховенских симфоний; дирижировал оркестром Эйзрих.

Через своего учителя Балакирев познакомился с Улыбышевым и сделался постоянным посетителем его дома, с головой окунувшись в увлекательную для мальчика музыкальную атмосферу.

Под руководством Эйзриха пианистическое дарование Балакирева быстро развивалось, и к четырнадцати годам он был уже в состоянии принимать участие в публичном исполнении камерных ансамблей. На вечерах нижегородского мецената, на которых сам хозяин выступал как скрипач, Милий впервые познакомился с целым рядом новых для него выдающихся произведений. К ним надо отнести E-moll'ный фортепианный концерт Шопена, надолго врезавшийся в его память; вторую часть этого концерта Балакирев впоследствии переложил для рояля соло. Здесь же он впервые услышал произведения Глинки — его романс „Жаворонок“ и трио из оперы „Иван Сусанин“ — „Не томи, родимый“; оба сочинения Глинки произвели на мальчика сильное впечатление и послужили материалом для виртуозных фортепианных транскрипций. Трио — одна из самых ранних работ — и „Жаворонок“ — более поздняя — обработаны им в листовском стиле.

Чтобы понять, какое влияние должно было оказать на Балакирева знакомство с Улыбышевым, следует

хотя бы бегло познакомиться с незаурядной личностью этого мецената-помещика, во многом отличавшегося от дворян-крепостников 40-х — 50-х гг. Известный музыкальный критик Г. А. Ларош в своей вступительной статье к „Новой биографии Моцарта“, написанной Улыбышевым в начале 40-х гг., характеризует его следующими словами: „...звено между поколением, думавшим только по-французски, и поколением, воспитанным на образцах лучшего века русской литературы; богатый помещик, провинциальный туз и пламенный сторонник свободы и справедливости... если в своих музыкальных трактатах он прослыл резким консерватором, пльвшим против течения, господствовавшего в музыкальном мире, он по вопросу крестьянскому, наоборот, оказался либералом и стал в оппозицию против большинства нижегородского дворянства, желавшего сохранить крепостное право“. По этому поводу сам Улыбышев в своем письме к Балакиреву пишет 10 декабря 1857 г.: „Нам, грешным, предстоит Гамлетов вопрос, быть или не быть, словом *эманципация* крепостного люда. Все филины, совы, летучие мыши и другие зловредные ночные птицы наших 11 уездов слетелись в губернский город с криком великим и воплем раздирательным, ибо хотят вырвать из их когтей человеческую добычу, которою они питались так долго. Увы! Увы! Увы! Нельзя уже будет высасывать из мужиков до последней капли крови и торговать их мясом. Не хотим, не хотим,—кричит наше благородное дворянство“. (Улыбышев, оказывается, заранее объявил своим крестьянам о предстоящей перемене в их судьбе — об освобождении от крепостной зависимости).

В дальнейшем в той же статье Ларош говорит об этом помещике как о культурной личности и передовом человеке с широкими для своего времени общественными понятиями. „По вечерам в театральные дни А. Д. бывал в театре. По вторникам — неабонементный бенефисный день того времени — А. Д. всегда платил двойную, тройную плату за свое кресло и литерную ложу семейства. Для особенно любимых им актеров плата эта увеличивалась иногда и вдесятеро. В нетеа-

тральные дни происходили у него обыкновенные квартетные собрания, или большие музыкальные вечера“.

Повидимому, благодаря своему тяготению к творческой художественной среде, Улыбышев сумел выделиться над обыденными интересами. „В клубе (в то время в Нижнем был всего один клуб — дворянский, или — как он тогда назывался — Благородное дворянское собрание) А. Д. никогда не бывал. В карты он вовсе не умел играть и садился за карточный стол только изредка в деревне, в длинные ненастные осенние вечера“.

Значительную часть времени к тому же Улыбышев проводил в полезной творческой работе музыковедческого исследовательского характера, создав панегирическую, но обстоятельную и значительную для своего времени трехтомную биографию Моцарта и менее ценную книгу о Бетховене („Бетховен, его критики и комментаторы“) — работу, вызвавшую полемику с критиками Серовым и Ленцом и сохранившую свой исторический интерес.

Для юного Балакирева в доме Улыбышева создавалась таким образом обстановка, до известной степени способствовавшая заполнению пробелов в его музыкальном образовании. Здесь он не только познакомился с классической музыкой и приобрел первые исполнительские навыки, но и обогатился многими знаниями. К услугам 15-летнего мальчика была огромная книжная и нотная библиотека его старшего друга. Несмотря на большую разницу в возрасте, просвещенный помещик подружился с талантливым мальчиком, несомненно оказав влияние на формирование его мировоззрения. Из предсмертных писем Улыбышева видно, что он относился к Балакиреву, как к сыну, искренно сожалея, что тот не являлся его сыном в действительности.

Мало-по-малу юноша-самоучка начал овладевать чтением партитур и вскоре после отъезда Эйзриха из Нижнего-Новгорода оказался уже в силах заменить его на посту дирижера небольшого театрального оркестра.

Мать Милия умерла, когда он был еще ребенком.

Отец, не имея возможности лично следить за воспитанием своих детей, предпочел перевести сына в нижегородский Александровский дворянский институт на полный пансион (близость к культурной обстановке дома нижегородского покровителя искусств сыграла значительную роль в воспитании Балакирева, ограничив одностороннее влияние закрытого учебного заведения).

Как талантливый пианист он рано приобрел в своем городе широкую известность, выступая на открытых публичных и домашних концертах в качестве солиста и аккомпаниатора.

Карьера музыканта в то время была рискованным поприщем. Она не обещала сколько-нибудь определенных материальных перспектив и выгод общественного положения. Даже служба рядового чиновника могла значительно прочнее обеспечить, чем музыкальная профессия, сводившаяся главным образом к неустойчивому заработку от частных уроков. Вполне естественно, что, страстно любя музыку и будучи целиком предан стремлению сделаться музыкантом, Балакирев тем не менее вначале избирает иной, более надежный путь в жизнь. По окончании Института он переезжает из Нижнего в Казань, где для продолжения общего образования поступает в университет на физико-математический факультет.

Благодаря исполнительскому дарованию пианиста юный Балакирев быстро сумел завоевать себе в незнакомом ему городе известность и заметное общественное положение. Из воспоминаний товарища Балакирева по казанскому университету, популярного в свое время писателя и любителя музыки П. Д. Боборыкина, можно заключить, что музыкальная жизнь в Казани была небогатой. „Тогда была в моде „Семирамида“ Россини, где часто действуют трубы и тромбоны, — пишет Боборыкин в своем очерке „За полвека“. — Из других опер ставили лишь „Аскольдову могилу“ Верстовского и русские комические оперы — скорее, впрочем, похожие на водевили; концерты же представляли случайное явление. Зато „музицирование“ в домашнем кругу прививалось шире, чем

в Нижнем-Новгороде. Балакирев сразу пошел очень ходко в казанском обществе, получил уроки, играл в гостиных и сделался до переезда в Петербург местным виртуозом и композитором". Так как систематически заниматься теорией композиции в Казани было не у кого, то Балакирев продолжал здесь работу над расширением своего технического кругозора совершенно самостоятельно. Здесь он сочинил свою фортепианную фантазию на темы Глинки из оп. "Иван Сусанин", в Казани же написан (незаконченный, впрочем) квартет. Изданная в 90-х гг. по настоянию Л. И. Шестаковой (сестры Глинки) фантазия и в своем первоначальном виде служила показателем больших достижений юноши-композитора. В Казани М. А. встретился с концертировавшим там пианистом и незаурядным композитором И. Ф. Ласковским. В этот же студенческий период он запросто встречался с популярным в то время пианистом А. Контским. Советы опытных исполнителей принесли ему много пользы.

Во время двухлетнего пребывания вольнослушателем в казанском университете Балакирев добывал себе средства к существованию уроками музыки, но средств этих было недостаточно даже для приобретения необходимых музыкальных теоретических пособий. На каникулы он обычно ездил в Нижний и в Лукино к Улыбышевым.

В одну из таких поездок Балакирев, не задумываясь, принимает предложение своего нижегородского мецената отправиться с ним вместе в Петербург и бросает университет. В конце 1855 г. (в декабре) молодой музыкант поселяется в столице, где, при всех ожидавших его трудностях, перспективы для дальнейшего движения на любимом музыкальном поприще представлялись все же гораздо более реальными.

Вначале, правда, М. А. немало бедствовал и в Петербурге, но здесь он имел возможность по крайней мере компенсировать себя в других отношениях: непрерывно занимался своим общим самообразованием и с жадностью следил за всеми течениями новейшей музыкальной литературы.

Одним из первых знаменательных для него на всю жизнь событий петербургской жизни явилась встреча с давно любимым им композитором М. И. Глинкой, с которым его познакомил Улыбышев. Восторгом Балакирева не было границ, когда великий музыкант горячо одобрил его первые композиторские опыты, в том числе фортепианную фантазию на темы „Ивана Сусанина“. Эту фантазию юноша впоследствии неоднократно играл Глинке по его просьбе. Живо заинтересовавшись большим, свежим дарованием Милия, Глинка подарил ему запись испанской народной темы из своего альбома с тем, чтобы произведение, написанное на основе этой темы, молодой Балакирев посвятил Улыбышеву. Первоначальные попытки творческого использования глинкаевского музыкального подарка, повидимому, не удалось начинающему композитору. Мелодию эту Балакирев обработал лишь в 90-х годах, написав на нее фортепианную „Испанскую серенаду“ и посвятив ее сестре Глинки Л. И. Шестаковой.

Знакомство с Глинкой намечает один из главных путей будущей деятельности Балакирева, особенно после того, как даровитый юноша-провинциал становится частым посетителем дома своего музыкального кумира.¹ Тепло встретивший дарование Балакирева великий русский композитор переживал тяжелую для себя полосу недооценки и общественного равнодушия к его лучшему творению — опере „Руслан и Людмила“ и готовился покинуть пределы недружелюбной родины („для меня не может быть счастья в России... за границей надеюсь найти спокойствие... как художник по крайней мере могу надеяться, что там выиграю“). В апреле 1856 г. Глинка уезжает за границу, проклиная родную землю, на которой он претерпел столько нравственных терзаний. Вернуться обратно в Россию ему не пришлось. Перед отъездом гениальный музыкант, видя в творческом направлении Балакирева как бы продолжение своих стремлений, обласкал его и подарил ему свой автограф — запись еще одной

¹ В доме Глинки Балакирев познакомился с известным художественным критиком В. В. Стасовым, также сыгравшим значительную роль в формировании его художественного мировоззрения.

испанской мелодии.¹ Балакирев воспользовался ею как материалом для оркестровой „Увертюры на тему испанского марша“.

Вскоре после переезда в Петербург Балакирев впервые выступил публично в одном из университетских концертов,² сыграв Allegro из своего концерта (Fis-moll). Выступление явилось для него первым настоящим триумфом и встретило сочувственный отклик столичной музыкальной общественности.

Известный музыкальный критик А. Н. Серов написал блестящий отзыв о музыкальных данных молодого дебютанта, приветствуя в своей рецензии его многообещающее дарование. Глубоким пониманием силы и перспективности таланта Балакирева отличается серовская статья о его ранних романсах (в период зрелости Балакирева Серов отзывался о нем совсем иначе).

Весной того же года музыкальный деятель В. А. Кологривов, у которого жил первое время М. А., организовал его самостоятельный концерт в зале Мятлева, также сопровождавшийся большим успехом (концерт имел своей целью материальную поддержку нуждавшегося молодого композитора и пианиста). О Балакиреве заговорили. С тех пор он неоднократно стал появляться перед петербургской публикой как исполнитель на музыкальных вечерах в различных салонах. На одном из таких музыкальных собраний у меломана Фицтума фон Экштедта Балакирев познакомился с Ц. А. Кюи, в то время еще юным военным инженером. Общность музыкальных интересов помогла быстрому сближению молодых людей, посвятивших себя на протяжении нескольких лет изучению музыкальной литературы; с этой целью они проиграли на рояле в 4 руки бесконечное количество музыкальных произведений.

¹ Рукопись этого автографа находится в ленинградской Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина.

² Эти концерты, пользовавшиеся в 50-х гг. большой популярностью благодаря художественной прогрессивности своих программ, сыграли заметную роль в жизни той музыкальной среды, современником которой был юный Балакирев.

В тесном содружестве двух музыкальных энтузиастов зарождалось ядро будущего „балакиревского“ кружка. Музицирование обычно сопровождалось соответствующей разносторонней и детальной критикой исполняемого, причем возникали горячие споры и дискуссии; тут-то и раскрывались начитанность Балакирева, его большая музыкальная эрудиция; техническая сноровка, композиторское чутье, умение схватывать все на лету и виртуозно читать с листа какой-либо музыкальный текст.

В одном из своих фельетонов Кюи вспоминал о первых встречах со своим бывшим другом: „Это было в 1855 г. Я только что был произведен (в офицеры) и увлекался музыкой. Мы разговорились с Балакиревым. Он с одушевлением рассказывал про Глинку, которого я вовсе не знал, а я ему говорил о Моношкo.¹ Скоро мы близко сошлись, совместно увлекаясь музыкой. Тут к нам примкнули Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин. 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 сторону произведений. Все мы были юны, увлекались, критиковали резко. Господи, как были мы непочтительны к Моцарту и Мендельсону, как увлекались Шуманом, а потом Листом и Берлиозом, но выше всех ставили Шопена и Глинку! Засиживались до поздней ночи. Вот какую консерваторию мы все проходили, вот где вырабатывалась новая русская школа, исходящая от Глинки и Даргомыжского. Балакирев во всем был головою выше нас. Как наседка с цыплятами, возился он с нами. Все наши первые произведения прошли его строгую цензуру. Ни одного такта не позволял он напечатать, пока не просмотрит и не одобрит“.

В 1857 году Кюи познакомил Балакирева с Мусоргским, который сначала намеревался стать учеником М. А. и, начав брать у него уроки, на первый из них

¹ Известный польский композитор (1819 — 1872), автор популярной оперы „Галька“, учитель Ц. А. Кюи.

принес свой ранний опус „Souvenirs d'enfance“ („Воспоминания детства“).

„Модест стал брать у меня уроки композиции, — вспоминает Балакирев в одном из своих писем к Стасову (1881 г.).— И так как я не теоретик и не мог научить его гармонии (как, например, теперь учит Римский-Корсаков), в чем именно состояло его и Гусаковского несчастье, то я объяснял ему форму сочинений, и для этого мы переиграли и симфонии Бетховена и многое другое (Шуман, Шуберт, Глинка...), занимаясь разбором форм. Сколько помню, платных уроков у нас было немного. Они как-то почему-то кончились и заменились приятельской беседой. Первые его труды не миновали моих рук. Так, я ему помогал и объяснял оркестровку, когда он сочинял В-диг'ное скерцо“.

Вскоре произошло также знакомство с молодым композитором Гусаковским, который, кстати сказать, сравнительно недолго и немного подвизался на этом поприще. Позже, в 1861 г., к группе начинающих композиторов присоединился 17-летний морской офицер Н. А. Римский-Корсаков и, наконец, еще год спустя, А. П. Бородин, в то время молодой адъютант Медико-хирургической академии по кафедре химии. В такой последовательности образовался балакиревский кружок, историческая роль которого в русском музыкальном творчестве уже неоднократно освещалась в музыковедческих работах. Остановимся лишь вкратце на деятельности этого художественного объединения выдающихся русских музыкантов XIX столетия, направляя преимущественное внимание на главу его — М. А. Балакирева, поскольку именно его фигура находится в центре нашей темы.

Самое возникновение такой группы композиторов (называемой по традиции „могучей кучкой“), поставившей перед собой прогрессивные творческие задачи, отразило дух своего времени — 60-е годы с их общественным подъемом.

„Могучая кучка“ в эпоху 50-х—60-х годов представляла собой группу энтузиастически любящих музыку передовых композиторов, объединившихся на почве

борьбы против старых музыкальных авторитетов за самобытную русскую музыкальную культуру, за ее создание и утверждение.

Самая форма объединения целой группы композиторов являлась в то время близкой идеям товариществ, артелей и бытовых коммун. Не случайно Мусоргский жил и работал некоторое время в квартире-коммуне. Одной из ближайших своих целей „могучая кучка“ ставила продолжение и углубление творческого национального стиля, выявившегося в музыке Глинки (практически это привело к существенному обновлению и обогащению музыкального языка благодаря широкому использованию народного песенного материала). При этом они культивировали (идя по стопам Глинки) фольклор и других национальностей. В частности Балакирев через Шопена осваивал польскую народную мелодику, ценил старинные французские песни, поднимал на щит финскую народную музыку, использовал материал испанских песен и т. д.

Под лозунгом создания самобытной русской музыкальной культуры идет борьба балакиревцев против Русского музыкального общества и консерватории во главе с А. Рубинштейном — борьба против так называемой „немецкой“ партии, возглавлявшейся великой княгиней Еленой Павловной.

В деятельности „могучей кучки“ нашел свое отражение ряд новых музыкальных проблем, выдвинутых также и в творчестве А. С. Даргомыжского. Народный характер музыкального языка, музыкальный драматизм в его операх „Русалка“ и „Каменный гость“, социально-сатирический элемент в романсах „Червяк“ и „Титулярный советник“, нашедший свое развитие в творчестве Мусоргского и частично у Бородина и Римского-Корсакова, декламация на основе музыкально-интонированной словесной речи¹ (ариозно-речитативный стиль), — все это элементы, сыгравшие в музыкальном творчестве большую прогрессивную роль. В наиболее развернутом, углубленном виде они воплотились в

¹ „Хочу, чтобы звук прямо выражал слово“ — формула Даргомыжского.

музыке Мусоргского с ее ярко выраженными стремлениями к художественному реализму.

Близость принципов музыкального творчества Даргомыжского и кучкистов и родственность их художественных стремлений сказывались в практической жизни балакиревского кружка: вспомним огромное внимание, уделявшееся „кучкой“ опере Даргомыжского „Каменный гость“ (кучкисты не раз исполняли эту музыку на квартире Даргомыжского).

Одной из важных проблем „кучки“ служило также претворение на русской почве новейших достижений буржуазного музыкального искусства Запада. С этим связано стремление балакиревского кружка к поискам новых форм и принципов музыкального творчества на почве изучения и применения наиболее значительных в ту эпоху течений западноевропейской музыки (кучкисты тяготели больше всего к Шуману, Берлиозу и Листу).

Как известно, глубоко обоснованной идейно-политической платформы композиторы этой группы не имели. Поэтому нельзя говорить о их едином, твердо установленном творческом методе. Дух протеста против традиций отживающей дворянской художественной культуры, жажда обновления как в общественной жизни, так и в искусстве и, в частности, в музыке — объединили их как передовую, прогрессивно настроенную молодежь. Тем не менее постепенно в среде „могучей кучки“ наметились принципиальные расхождения. Рамки и характер настоящей работы не позволяют специально остановиться на анализе причин и характера расслоения „могучей кучки“. Это одна из насущных проблем, стоящих перед советским музыковедением.

В своей работе „Крестьянская реформа“ и пролетарски-крестьянская революция“ Ленин указывает, что „19-е февраля 1861 года знаменует собой начало новой, буржуазной, России, вырвавшейся из крепостнической эпохи. Либералы 1860-ых годов и Чернышевский суть представители двух исторических тенденций, двух исторических сил, которые с тех пор и вплоть до нашего времени определяют исход борьбы за новую Россию...

Эти две исторические тенденции развивались в течение полувека, прошедшего после 19-го февраля, и расходились все яснее, определеннее и решительнее. Росли силы либерально-монархической буржуазии, проповедывавшей удовлетворение „культурной“ работой и чуравшейся революционного подполья. Росли силы демократии и социализма — сначала смешанных воедино в утопической идеологии и в интеллигентской борьбе народовольцев и революционных народников, а с 90-х годов прошлого века начавших расходиться по мере перехода от революционной борьбы террористов и одиночек-пропагандистов к борьбе самих революционных классов¹.

Этот гениальный ленинский анализ социальной обстановки пореформенной России должен лечь в основу исследований советской музыкальной науки при определении путей развития „могучей кучки“.

Так или иначе историческая роль Балакирева как основоположника и активного руководителя „могучей кучки“ заключалась в том, что он являлся инициатором этого прогрессивного музыкального движения, правильно наметившим в общих чертах его характер и направление. Ближайшим его соратником и глашатаям идей „новой русской школы“ являлся художественный критик В. В. Стасов, ярко и разносторонне одаренная личность, неутомимый пропагандист русского народного искусства, представитель демократически настроенных кругов русской интеллигенции.

Начало деятельности молодого Балакирева в 50-х годах разворачивается блестяще. Даргомыжский, сблизившийся в 60-х годах с „могучей кучкой“, узнав Балакирева как музыканта, называл его „орлом“. Провинциал, едва лишь освоившийся в Петербурге, становится заметной фигурой. Он выделяется как талантливый исполнитель-виртуоз. Сотрудничества и дружбы с ним ищут молодые композиторы, чувствуя превосходство его опыта и знаний. Мало-по-малу за Балакиревым утверждается авторитет крупного знатока теории музыки, вождя и вдохновителя новых творче-

¹ Ленин, Собр. соч., изд. 2-е, т. XV, стр. 143—145.

ских течений в русской музыке, законодателя художественных вкусов. В своем кружке молодой музыкант — действительно учитель и друг, беспощадный критик и вместе с тем инициатор крупнейших творческих замыслов, не останавливающийся перед тем, чтобы поделиться с товарищем личным творческим опытом и материалом и совершенно бескорыстно воплотить его на страницах чужих рукописей. Балакирева этого времени отличают не лишённые оттенка деспотизма энтузиастические волевые черты — стремление двигать своих товарищей по намеченному им пути творческих завоеваний. Это он наталкивает Кюи на сюжет для оперы „Вильям Ратклиф“ (по Гейне), Римскому-Корсакову указывает на „Псковитянку“, а Бородину на „Царскую невесту“ Мея,¹ инструментует увертюру к опере „Кавказский пленник“ неопытного тогда Кюи, еще раньше руководит сочинением 1-й симфонии Римского-Корсакова, помогая ему в оркестровке симфонии, и, неудовлетворенный авторской техникой, заново перекладывает на оркестр первый его романс „Щекою к щеке“. Щедро бросая в своей среде десятки замечательных музыкальных мыслей и ценных художественных замыслов, он умеет сосредоточиться и на систематической помощи в создании крупного музыкального произведения, примером чего может служить его последовательное руководство сочинением посвященной ему 1-й симфонии Бородина вплоть до самого окончания этой работы в 1869 г. „...Я был первым человеком, — писал Балакирев, — сказавшим ему (Бородину), что его настоящее дело — композиторство. Он с жаром принялся за свою Es-dur'ную симфонию“. Современники Балакирева утверждают, что в эту пору он умудрялся вписывать в чужие партитуры немалые куски своей вполне готовой музыки.

В то же время Балакирев успевает сочинять и сам, хотя делает это медленно, урывками; руководство чужим творчеством, дела „кружка“ и борьба за новые идеалы отнимали у него массу времени и энергии.

¹ Сюжетом „Царской невесты“ позже воспользовался Римский-Корсаков.

Чтобы яснее представить себе, кем был Балакирев в годы своего расцвета, обратимся к отдельным главам „Летописи моей музыкальной жизни“ Римского-Корсакова, в которой немало места отведено характеристике творческих и человеческих свойств Балакирева. Полный огромной энергии и творческого подъема, талантливый композитор, выдающийся музыкально-общественный деятель, вождь передовой группы русских композиторов и глава нового музыкального движения—таким обрисовал его Римский-Корсаков на первых страницах „Летописи“ (характеристика более позднего Балакирева у автора „Летописи“ отличается некоторой односторонностью, вызванной, повидимому, резкой переменной в их личных отношениях).

„С первой встречи, — пишет Римский-Корсаков, — Балакирев произвел на меня громадное впечатление. Превосходный пианист, играющий все на память, смелые суждения, новые мысли и при этом композиторский талант, перед которым я уже благоговел...“ И далее: „Отличный пианист, превосходный чтец нот, прекрасный импровизатор, от природы одаренный чувством правильной гармонии и голосоведения, он обладал частью самородной, частью приобретенной путем практики на собственных попытках сочинительской техникой. У него были и контрапункт, и чувство формы, и знания по оркестровке — словом, было все, что требовалось для композитора. И все это, добытое путем громадной музыкальной начитанности, с помощью необыкновенной, острой и продолжительной памяти, так много значащей для того, чтобы разобратся критически в музыкальной литературе. А критик, именно *технический критик*, он был удивительный. Он сразу чувствовал техническую недоделанность или погрешность, он сразу схватывал недостаток формы. Когда я или, впоследствии, другие молодые люди играли ему свои сочинительские попытки, он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и т. п. и тотчас, садясь за фортепиано, импровизировал, показывал, как следует исправить или переделать сочинение. При своем деспотическом характере он требовал, чтобы данное сочинение пере-

делывалось точь-в-точь так, как он указывал, и часто целые куски в чужих сочинениях принадлежали ему, а не настоящим авторам. Его слушались беспрекословно, ибо обаяние его личности было страшно велико. Молодой, с чудесными подвижными огненными глазами, с красивой бородой, говорящий решительно, авторитетно и прямо, каждую минуту готовый к прекрасной импровизации за фортепиано, помнящий каждый известный ему такт, запоминающий мгновенно играемые ему сочинения, он должен был производить это обаяние как никто другой“.

М. П. Мусоргский в течение ряда лет находился под воздействием взглядов Балакирева, под обаянием его сильной личности и считался с ним как со своим руководителем. Балакирев, со свойственной ему прямолинейностью, жестоко критикует „Сон парубка“ („Ночь на Лысой горе“) Мусоргского, утверждая, что автор музыки запутался в голосоведении. Мусоргский, правда, в одном из писем говорит, что пора уже перестать смотреть на него, как на ребенка в творчестве, тем не менее он чутко прислушивается к мнению Балакирева о своей музыке и глубоко ему верит. Достаточно известно, что и в глазах такого высококультурного человека и гениально одаренного композитора, как А. П. Бородин, глава „могучей кучки“ также пользовался немалым авторитетом.

Влияние Балакирева было велико не только в пределах ближайшей дружеской творческой среды. Б. В. Асафьев правильно утверждает: „Уже одно то, что он проницательно сумел выделить в раннем, метавшемся из стороны в сторону и более всего склонном уйти в свой внутренний мир Чайковском инструменталиста-драматурга, создавшего „Ромео“, составляет ценнейший эпизод в балакиревской идейной работе“. Здесь уже говорилось о признании дарования Балакирева Серовым (впоследствии, правда, изменившим свое отношение к нему). Упомянем еще о своеобразных отношениях к Балакиреву со стороны Чайковского, считавшегося на отдельных этапах своей деятельности с творческими советами и техническими указаниями главы „могучей кучки“.

Историческим художественным памятником плодотворности их взаимоотношений является посвященная Балакиреву гениальная увертюра-фантазия Чайковского „Ромео и Джульетта“, в создании которой Балакирев принимал активное участие.¹ Автор „Ромео“ сам открыто признает это: „Я так боялся вашего строгого суда, — пишет он Балакиреву, — что с ужасом думал о смелости, с которой взялся писать музыку на Шекспира, раскаивался в этом, и порой на меня находило желание бросить всю вещь в огонь; но с тех пор как я прочел ваше письмо, все это прошло“. В другом письме мы узнаем о степени участия М. А. в творческой работе над этой увертюрой; „немалая доля того, что вы мне советовали сделать, исполнено согласно вашим указаниям. Во-первых, планировка ваша (следует целый перечень приемов, модуляций и пр., намеченных для этого произведения Балакиревым)... Я лелею себя надеждой хоть немножко вам угодить“ — скромно замечает в своем письме Чайковский.

Балакирев искренно ценит гений Чайковского и пишет ему дружеские письма, но это не мешает ему со свойственной ему резкостью и прямолинейностью громить раннее произведение Чайковского — симфоническую поэму „Фатум“, утверждая, что вещь эта ему не нравится, что она „не высижена, писана как бы на скорую руку. Везде видны швы и белые нитки“.²

Ошибки молодого Чайковского Балакирев объясняет тем, что он сидит на классиках и мало знаком с новой музыкой. „Классики вас не научат свободной форме, в них вы ничего не увидите нового, вам неизвестного“. Балакирев обращает внимание Чайковского на совершенство формы листовских „Прелюдов“ и увертюры

¹ Небезинтересна деталь, характеризующая взгляд Балакирева на его роль творческого консультанта: он считал, что крупный талант нельзя испортить никакими внешними влияниями, на посредственные же данные вообще „не стоит тратить внимания“.

² В найденном после смерти Балакирева, но не посланном по адресу письме этот „разгром“ учинен в еще более резком и нетерпимом тоне.

„Ночь в Мадриде“ Глинки. В этом высказывании выступает своеобразная творческая установка: зло—в консерваторском образовании Чайковского, в его хождении по проторенным путям, в том, что академические навыки способны засушить истинные творческие порывы. Это не мешает основоположнику нового направления русской музыки и в дальнейшем горячо интересоваться творчеством П. И.¹ В 80-х годах он внушает Чайковскому мысль о создании программной симфонии „Манфред“, сюжет которой он предлагал много лет назад Берлиозу, не воспользовавшемуся им вследствие старческих недугов (мысль о „Манфреде“ занимала Балакирева еще в годы его молодости). Свое предложение Балакирев подкрепляет подробно разработанным планом будущей новой симфонии. В итоге балакиревской инициативы Чайковский, проработав не покладая рук почти четыре месяца, обогащает симфоническую литературу своим капитальным „Манфредом“. 13 сентября 1885 года он извещает об этом Балакирева: „Дорогой друг, Милий Алексеевич. Желание ваше я исполнил, „Манфред“ закончен, и наднях начнут гравировку партитуры“.

Было бы, однако, ошибочным считать, что Чайковский подпал под влияние „кучки“ в лице Балакирева как ее главного представителя. Наоборот, по целому ряду фактов можно судить о том, что Чайковский, пользуясь отдельными советами Балакирева и посвящая ему и Стасову свои произведения, в то же время глубоко понимал односторонность и узость их установки исключительно лишь на программную музыку. Нужно указать при этом, что Чайковский резко расходился с балакиревцами в оценке классического наследия („Ваши отзывы о Моцарте для меня оскорбительны“ — писал он Стасову). Стасовская проповедь новой формы, которая заключалась, по его мнению, в „бесформии“, также не могла встретить сочувствия у Чайковского, создателя таких классически четких, крепких форм. Совершенно ясно, что статический вариантный метод

¹ Ценным памятником их взаимоотношений является их переписка, содержащая интереснейший материал.

развития музыкальной мысли был органически чужд подлинному симфонизму Чайковского.

Возвращаясь к ранней поре деятельности Балакирева, нужно сказать, что в эпоху мало дифференцированных классовых отношений он испытывает еще влияние либерально-просветительских тенденций Улыбышева. После переезда в Петербург для него не могло пройти бесследно общение с наиболее ярким представителем общественных настроений эпохи 50-х — 60-х годов — В. В. Стасовым, передовым человеком, близким к идеям демократического движения. В эту пору Балакирев (не без влияния Стасова) искренно увлекается романом Чернышевского „Что делать?“, читает Добролюбова и Белинского — критиков, на которых опирался в своей деятельности Стасов и под влиянием которых формировалось художественное *credo* Балакирева в пору его молодости. Их воздействие сказалось во взглядах Балакирева на сущность и цель искусства (правдивое отражение действительности), на задачи музыкальной критики, по его мнению, заключающиеся главным образом в „критике направления искусства“. В музыке как таковой он ценит выше всего „силу мысли“. В этом как раз нетрудно заметить стремления Балакирева, возвышающиеся до отдельных положений Белинского, например: „В картинах поэта должна быть мысль, производимое им впечатление должно действовать на ум читателя, должно давать то или другое направление его взгляду на известные стороны жизни“.

Просветительские начинания и жажда широкой культурной деятельности выразились в стремлении Балакирева (в контакте со Стасовым) создать новое, прогрессивное по своему характеру музыкальное искусство. Опорой его он провозглашает, с одной стороны, национальную музыку Глинки и русскую крестьянскую песню, что служило выражением пробудившихся в 60-х гг. симпатий к народу, к крестьянской массе, а с другой — образцы западноевропейского музыкального творчества (о чем уже шла речь).

Хорошо знавшие Балакирева Н. Д. Кашкин и Н. А. Римский-Корсаков считают его в эту эпоху

„безусловно неверующим“, что для того времени было признаком большой радикальности. Высказывания и письма Балакирева начала 60-х годов говорят о своеобразном отрицательном отношении к существовавшему общественно-политическому строю. Например, в письме к Стасову из Нижнего он в глубоко сочувственных тонах обрисовывает тяжелое положение крестьян и борьбу либеральной партии, защищающей их интересы. В глазах Балакирева приобретает одиозный характер сюжет „Ивана Сусанина“, по-видимому, узко рассматриваемый им как гимн самодержавию. „С каждым годом сюжет делается несременнее...“ — заявляет Балакирев в 1861 году.¹

Из письма Мусоргского к Балакиреву (октябрь 1859 г.) ясно видно, что последний стремился увести Мусоргского от творческих увлечений мистического характера: „В настоящее время я очень далек от мистицизма и, надеюсь, навсегда, потому что моральное и умственное развитие его не допускают... благодаря вашему доброму хорошему письму я теперь еще сильнее примусь готовить этой дряни остракизм“.²

В совокупности всех этих черт перед нами встает образ передового музыканта-художника 60-х годов.

В это время в среде своего кружка и в примыкавшем к нему окружении Балакирев чувствует себя борцом за свои идеалы, считая музыкальное искусство большой социальной силой, стремясь к реализму в творческих замыслах. Этой последней стороной своей психики он близок страстному апологету „новой русской школы“ В. В. Стасову. „Сколь мы разные люди, но у нас есть что-то общее“... „Это всего только одна ниточка, одна черточка, но в ней одной все и состоит... Это неутолимая неподкупная жажда правды и *настоящего* во всем человеческом“.

В таких выражениях указывает на свое идейное родство с Балакиревым Стасов, ближайший друг бала-

¹ Письмо Балакирева к Стасову от 19 февраля 1861 г.

² Письмо Мусоргского Балакиреву от 19 октября 1859 г. „Мусоргский. Письма и документы“ под ред. А. Римского-Корсакова. Музгиз, 1932, стр. 53 — 54.

киревского кружка, с легкой руки которого закрепились в истории самые наименования „могучей кучки“ и „новой русской школы“.

Проповедуя борьбу с рутинной, цитаделью которой „кучкисты“ справедливо считали итальянскую оперу, и с академическими „школьными“ рецептами творчества, Балакирев вместе со Стасовым глубоко ненавидит консерваторию и все с ней связанное. Однако он не в силах противопоставить „немецким“ схоластическим методам свою четкую систему воспитания композитора. Учеба на творческих образцах — этот не до конца осознанный и практически недоразвитый балакиревский лозунг — превращается на деле в полный резких противоречий музыкальный анархизм и „нигилизм“. С одной стороны, Балакирев как будто недвусмысленно отрицает необходимость плановой профессиональной учебы (Чайковский склонен был упрекать Балакирева за его проповедь отрицательного отношения к технической тренировке чуть было не погубившую Римского-Корсакова), с другой — сам он, стремясь овладеть техникой оркестровки, в которой был тогда недостаточно силен, ищет опоры в известной теоретической работе Берлиоза „Traité de l'instrumentation“, рекомендуя ее своим товарищам композиторам. Способ правильного употребления „рогов“ (валторн) он открывает именно в этом техническом пособии. Одних только музыкальных образцов в конце концов оказывается недостаточно, по его мнению, даже для такого выдающегося таланта, каким он считал Мусоргского. И вот Балакирев вынужден констатировать, что Мусоргскому необходимо наконец основательно изучить гармонию, причем открыто признается в своем бессилии взять руководство в этом деле на себя. Несмотря на деспотизм, не терпевший возражений его личным вкусам, Балакирев тем не менее говорил Н. А. Римскому-Корсакову: „советую вам не держаться слепо никаких авторитетов, доверяйте больше себе, чем кому другому. Вы можете верить в мою критическую способность и в способность музыкального понимания, *но пусть мои мнения не будут для вас непреложны* (курсив мой. В. М.), а то как раз выйдет консервато-

рия".¹ В 80-х годах, уже выйдя из-под опеки своего друга, Римский-Корсаков с успехом воспользовался этим советом прежде всего по отношению к самому учителю, категорически отвергая вмешательство Балакирева в технические детали сочинявшейся тогда оперы Корсакова „Снегурочка“.

Однако необходимо подчеркнуть, что сам Балакирев, прямолинейный и непоколебимый в своих установившихся музыкальных вкусах и привычках, как композитор на протяжении всей своей жизни оставался верен одним и тем же однажды найденным им принципам. Вместе с тем, благодаря разносторонней кипучей деятельности и в силу жизненных материальных условий, складывавшихся для Балакирева неблагоприятно, он сочинял музыку очень медленными темпами и даже готовые произведения колебался опубликовать. Медлительность — одна из постоянных черт его творческого процесса. Умея с гениальной легкостью давать жизнь чужим произведениям, Балакирев пишет свои сочинения с чрезмерной оглядкой, медленно шлифуя свои мысли, предварительно очень долго вынашиваемые в творческом сознании. Свою первую симфонию он сочиняет на протяжении около сорока лет!

Самые приемы творчества превращаются у него нередко в шаблон, к примеру — доходившая до странности привязанность к тональностям Des-dur и h-moll.

Аналитический ум, критическое чувство часто заглушали в нем непосредственность творческого порыва. Вспомним письмо Балакирева Чайковскому, в котором он настойчиво советует гениальному композитору „выбрасывать на бумагу“ лишь уже вполне созревшие, оформленные замыслы. Разъедающий анализ, обостренный критический интеллект, перерастая функции контролирующего аппарата, становятся помехой в его творчестве. Поэтому среди сочинений Балакирева (главным образом, более позднего периода)

¹ Письмо Балакирева к Римскому-Корсакову от 24 июня 1862 г. См. их переписку, напечатанную в журнале „Музыкальный современник“.

мы нередко встречаем корректные, внешне законченные, тщательно приглаженные вещи, не обладающие, однако, силой непосредственного воздействия.

* * *

Композиторская деятельность Балакирева, если не считать юношеского периода, разворачивается, начиная с 1855 г., еще в Казани. После детских сочинений—фортепианных фантазий на русские народные песни и на темы оперы Глинки—он написал три романса, появившихся в печати лишь в 1890 г. под названием „Три забытых романса“ („Ты пленительной неги полна“, „Звено“, „Испанская песня“). В конце 50-х годов он создает новую серию из 20 романсов, и это уже не только перепевы Глинки. Среди них встречаем такие выдающиеся по индивидуальным качествам песни, как „Введи меня, о, ночь“, „Песня золотой рыбки“ и др. В это же время (1856—1857 гг.) список новых произведений пополняется двумя капитальными увертюрами: 1) на темы трех русских песен и 2) на тему испанского марша, подаренную Глинкой. Увертюрой на темы трех русских песен Балакирев по существу „дебютировал“ в русском симфоническом творчестве, заявляя о своем индивидуальном творческом стиле, выступая как наследник Глинки, продолжающий линию его симфонических увертюр. Наконец в промежутке 1858—1861 гг. М. А. сочиняет свою музыку к трагедии Шекспира „Король Лир“, навеянную сильным впечатлением от исполнения главной роли знаменитым трагиком негром Ольриджем.

Условия творческой работы Балакирева в дни его молодости частично объясняют нам медлительность темпов сочинения музыки, представляя большой биографический интерес.

По семейным обстоятельствам летом 1858 г. он едет в Нижний-Новгород. Здесь его ожидает много неприятностей, связанных с вынужденным уходом в отставку его отца, с материальными заботами о сестрах. Личные дела Балакирева в это время тяжелы. „Я бедствую, весьма редко выдаются дни, в которые мне приятно. Найти заработок музыканту и в Петер-

бурге, а тем более в провинции, нелегко". За время отсутствия Балакирев растерял все связи. „Вильде перестал быть директором театра, и потому мое дирижирование сделалось крайне затруднительно" — пишет он Стасову в июне 1858 г. из Нижнего. Такими неудачно сложившимися делами до некоторой степени определяются и творческие достижения композитора, к тому же по натуре крайне нервного, мнительного и впечатлительного человека. „Король Лир" теперь молчит. Начал было последний антракт, и только недостает несколько тактов к его окончанию... Я даже и не думаю совсем о музыке, голова так набита разными мелочными гадостями, что как-то странно делается, когда вспомнишь, что есть Шуман, квинтет, Шекспир и др. — Писать в Нижнем при такой обстановке нельзя; впрочем попытаюсь, что будет".

Ради материальных выгод семьи он вынужден поддерживать связи с кругом ненавистных ему „губернаторских дам" и разного рода провинциальных чинуш — взяточников и казнокрадов. Вместе с тем требования к жизни у М. А. не так уж велики. „Мне нужна совершенная свобода и отсутствие всяких забот, чтобы писать путино". Но невозможность создать эти условия на протяжении долгих лет жизни Балакирева не давала ему развернуться в сфере личного творчества.

Добывание средств к существованию уроками фортепианной игры, которыми Балакирев был вынужден заниматься значительную часть своей жизни, обеспечивало мало и ненадежно. Авторские гонорары зависели от частных издателей, преследовавших чисто-эксплуататорские цели. Так, свои ранние 12 романсов Балакирев продал по 15 руб. за экземпляр. От этого, повидимому, „небывалого" для тех времен заработка композитор был, однако, в полном восторге. Юный автор не знал настоящей цены своим произведениям и не мог, разумеется, предвидеть, что некоторые из этих романсов с полным основанием войдут впоследствии в основной фонд русского музыкального наследия.

„Заниматься музыкальным авторством самое лучшее средство умереть с голоду, если не хочешь пакостить

себя фортепианными уроками или какими-либо другими занятиями".¹ Драматический мотив брошенной в письме Балакиревской фразы — это по существу вопль о гнетущих противоречиях, на которые наталкивалось активное, полное устремлений незаурядное дарование музыканта в окружающей общественной среде „порезформенной“ капитализирующейся России. Тут невольно всплывает в памяти образ другого великого художника, также мятущегося в тисках нужды и борьбы за свое признание в европейском буржуазном обществе, — образ любимого Балакиревым Берлиоза, выполняющего смехотворные для него „социальные заказы“, пишущего по ночам фельетоны, занимающегося перепиской нот, вынужденного отказываться от своих творческих замыслов. Аналогичную ожесточенную борьбу с нуждой переживал „безземельный дворянин“ М. П. Мусоргский, умерший в полной нищете. А кто знает, как сложился бы творческий путь Глинки, морально задохнувшегося в последние годы своей жизни в удушающей обстановке николаевской эпохи, не будь он обеспечен по наследству как помещик!

По временам туго приходилось в материальном отношении также и В. В. Стасову, моральной поддержке которого во многом были обязаны композиторы „могучей кучки“ и больше всего сам Балакирев. Лучшим памятником глубокой дружеской связи служит переписка Балакирева с глашатаем идей новой русской музыки, продолжавшаяся несколько десятков лет (среди них множество писем „местных“ — друзья переписывались, живя в одном городе). Нравственная поддержка Стасова всегда помогала М. А. более стойко переносить житейские невзгоды.

Плодотворный для Балакирева период — 1858 — 1862 годы, когда он оканчивает музыку к „Королю Лиру“, сочиняет увертюру „1000 лет“ (впоследствии изданную под наименованием „Русь“), инструментует романс Глинки „Ночной смотр“.

В эпоху 60-х годов он создает свои замечательные фортепианные аранжировки глинкинских „Жаво-

¹ Из письма к Стасову 1862 г.

ронка" и „Арагонской хоты" и задумывает писать оперу „Жар-птица" (замысел этот остался неосуществленным, так же, как и сочинение фантастического пролога к драме Мицкевича „Дзядзы", задуманного в 1863 г.).

Одним из больших художественных достижений этого времени является обработка собранных им самим во время поездки по Волге русских народных песен. Этот труд Стасов с полным основанием оценил как „первый достоверный и истинно-художественный и научный русский сборник, послуживший образцом для последующих композиторов, обрабатывавших русские народные песни" (40 песен для голоса с ф.-п. изданы в 1866 г.). Продолжателями дела Балакирева по обработке русских народных песен явились Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов и С. М. Ляпунов.

Песни эти композитор записывал с голоса. Это подлинные крестьянские мелодии приволжских и прилегающих к ним центральных губерний. Их обработки, над которыми Балакирев тщательно и упорно трудился в течение нескольких лет, составили ценнейший вклад в сокровищницу русской музыкальной культуры не только как художественно-исторический памятник, но и как богатая коллекция замечательных мелодий, как музыкальный фольклор, жизненный и в наших условиях (песни эти вновь изданы Музгизом в 1936 г.).¹

Инициатива записи народных напевов в оригинале, без каких-либо изменений, характеризует творческое лицо композитора, находившегося на уровне своей эпохи (60-е годы пробудили в русской передовой интеллигенции тягу к изучению быта народной крестьянской массы, нашедшую свое отражение в поэзии, литературе, музыке и живописи этой эпохи).

Аналогичный процесс имел место в музыкальном искусстве и на Западе, когда — в несколько иных формах — освоение народной песни происходило в твор-

¹ Ряд песен, как, например, бурлацкая „Эй, ухнем", входит в репертуар наших профессиональных и самодеятельных исполнителей.

честве представителей музыкального романтизма (Шуберт, Вебер, Шопен, позднее — Григ).

У Балакирева связь с русской народной песней установилась еще в ранний период его творчества (вспомним первую фортепианную фантазию) под влиянием образцов музыки Глинки. Тут необходимо подчеркнуть громадное значение, которое придавали народной песне Балакирев и его соратники. Русская песенная мелодия явилась для них одним из тех элементов, через которые совершался переход к новой национальной, „самобытной“ реалистической музыкальной речи. От ее истоков родились такие произведения, как „Псковитянка“ и симфоническая картина „Садко“ Римского-Корсакова, как гениальные оперы Мусоргского, симфонии Бородина и целый ряд балакиревских произведений.

Б. В. Асафьев считает, что значение сборника Балакирева „очень велико, потому что отсюда начинается новый период в обработке песен: стилизация гармонического мышления под ладовый строй песни“. Надо сказать, что эта гармоническая „стилизация“ осуществлена с исключительной тактичностью и чуткостью, причем в аккомпанементе, в иных случаях нарочито примитивном, имитируются звучания народных инструментов (например, балалайки) с применением „пустых“ квинт, либо унисонов. Выдерживая диатонический характер песен, Балакирев в гармонизации стремится сохранить их ладовую природу.

Ряд этих песен использован в качестве тем в произведениях как самого Балакирева, так и других русских композиторов. Так, хороводная песня „Подойду, подойду“ вошла в симфоническую поэму „Русь“ Балакирева. В этой же поэме в качестве первой темы использована целиком свадебная песня „Не было ветру“, Римский-Корсаков для одной из тем своего фортепианного концерта взял протяжную (рекрутскую) песню из балакиревского сборника. Тот же композитор использовал песню „Надоели ночи“ в своей „Фантазии“ для скрипки с оркестром. Бурлацкая „А как по лугу“ и хороводная „Вдоль улицы в конец“ введены Аренским в его 1-ю симфонию.

К работе над гармонизацией русских песен Балакирев возвращается много лет спустя (в 90-х годах). По инициативе Русского географического общества и на собранном им материале он создает новый сборник песен, переложенных для фортепиано в 4 руки. Цель этой работы композитор изложил в своем кратком предисловии к сборнику: „Гармонизуя и перелажая их (песни. В. М.) для фортепиано в 4 руки, я имею в виду сделать так, чтобы каждая из песен представляла собою законченную маленькую пьеску, для чего мне пришлось к некоторым из них приделать маленькие вступления, заключения и варианты“.

Сборник делится на пять частей. В 1-й части изложены „сказания“, во 2-й—былины, в 3-й—свадебные песни, 4-й раздел включает хороводные песни и, наконец, 5-й—протяжные. В обработках этих песен сочетаются различные стремления композитора. С одной стороны, он старается целиком сохранить стиль и характер народной мелодии, излагающийся у исполнителя первой партии (Primo), с другой—дает песням богатую художественную оправу с большим разнообразием и блеском приемов гармонизации. На всем протяжении сборника чувствуется рука мастера-пианиста, тонкого знатока этого инструмента. В гармонизации песен использованы также красочные приемы полифонии, выдержанные в стиле русской песни (подголоски).

Четырехручные пьесы на основе народных мелодий (сборник содержит 30 номеров) до наших дней сохранили большую художественную ценность и интерес как педагогическое (инструктивное) пособие, хотя стиль гармонизации, сделанной с огромным мастерством, гораздо менее выдержан, чем в обработках для одного голоса с фортепиано. По привлекательности пианистической звучности песни эти занимают исключительное место в фортепианной литературе. В связи с интенсивно возрастающей у нас потребностью в художественной бытовой музыке среди масс музыкальной самодеятельности четырехручный сборник Балакирева, имеющий также педагогическое значение, приобретает особую ценность.

1867-й год — новый серьезный и победный этап в деятельности Балакирева — ознаменовался поездкой в Прагу, где он дирижировал операми Глинки и лично руководил первой постановкой „Руслана и Людмилы“ (посещение столицы Чехии было организовано при ближайшем содействии сестры Глинки Л. И. Шестаковой).

Письма Балакирева из Праги показывают, с какой самоотверженностью и принципиальностью он проводил за границей пропаганду оперы любимейшего им композитора. В кратчайший срок он подготавливает премьеру „Руслана и Людмилы“, ведет борьбу за восстановление гениальных страниц музыки, за ликвидацию бессмысленных купюр, лично вникая во все детали и мелочи постановки. „Надобно сбегать в мастерскую посмотреть декорации и напомнить, чтобы не забыли и голове сделать туман, чтобы Руслан с Черномором пролетели в 4-м действии на облаке с громом и молнией, а не дрались бы на веревках, что напоминает масленичные балаганы в провинции. От меня все требуют сокращений, я и сокращу, а потом опять вытру резиной, я и могу сказать, что „Руслан“ пойдет почти без сокращений; которые и будут — неважны. Хор „Погибнет“ идет почти весь, с выпуском только 10 тактов и то по моей неловкости, я не успел смошенничать, а они уж и разучивать стали. Сегодня я показывал танцовщице, как надо плясать лезгинку, — еще, пожалуй, запоешь контральтом вместо Ратмира“.

Исключительное отношение Балакирева к своей задаче, как видно, не встретило должной оценки в руководящих кругах чешского театра: „Дирекция здешняя большая свинья, грех не сказать этого, — жалуется Милий Алексеевич Л. И. Шестаковой, — и я был все время в самом критическом положении, покуда не решился рискнуть: некий руссофил купец Кубишта предложил мне через Колларжа свою кассу к услугам. Он слышал об гадостях, которые мне делают, и о невозможности мне уехать за неимением денег“.

Лишения и трудности не ослабляют, а, наоборот, укрепляют Балакирева в сознании важности его миссии пропагандиста. Балакирев с честью заканчивает свою работу в Праге: успех „Руслана“ — триумфальный.

А ведь перед самым представлением, в результате театральных интриг одного из руководителей пражской оперы, неизвестно куда исчезла единственная партитура оперы „Руслан и Людмила“. Ко всеобщему изумлению, Балакирев с полной уверенностью и точностью продирижировал капитальное творение Глинки наизусть.

Творческим памятником пребывания Балакирева в Праге явилась „Чешская увертюра“, написанная им на славянские мелодии, очень напоминающие русские народные песни (вторая тема увертюры — почти русская плясовая). Создание „Чешской увертюры“, изданной лишь в 90-х годах под названием симфонической поэмы „В Чехии“, навеяно пробудившимися в Балакиреве во время поездки в Прагу славянофильскими настроениями. „Вы смотрите на все через космополитическое пенсне. Но я не отчаиваюсь в вас. Судя по тому, что делается в Европе, мы должны ждать страшной грозы, скоро будет поставлен вопрос, быть или не быть России. Время серьезное. Пора перестать бить баклуши“ — пишет Балакирев Стасову из Праги, указывая на угрожающую политическую ситуацию, которую он наблюдал в Европе перед Франко-прусской войной, и на враждебное отношение к России со стороны Германии.

В период 60-х годов Балакирев совершал также поездки на Кавказ, в результате которых им было задумано и начато одно из лучших его симфонических произведений — симфоническая поэма „Тамара“ на сюжет одноименного стихотворения Лермонтова. В создании этого произведения немаловажную роль сыграла любовь композитора к лермонтовской поэзии и к самой личности Лермонтова, о которой Балакирев открыто высказывался: „Перечитавши еще раз его вещи, я должен сказать, что Лермонтов из всего русского сильнее всего на меня действует, несмотря на свою монотонность и некоторую поверх-

ность. Я приковался к нему, как к *сильной натуре* (курсив мой. В. М.).

В Лермонтове, которого он предпочитал Пушкину, автор „Тамары“ улавливал родственные себе романтические черты „байронизма“, развивавшиеся в нем под впечатлением жизненных неудач еще с юных лет. „Кроме того, мы совпадаем во многом, я люблю такую же природу, как и Лермонтов, она на меня так же сильно действует“.

Пляски и песни кавказских народов — как отзвуки пребывания на Кавказе — послужили основным материалом для создания гениального фортепианного произведения Балакирева — „Исламея“, написанного в 1869 г. и получившего вскоре широкую европейскую популярность благодаря Листу и его ученикам. В промежутке между этими капитальными работами Балакирев написал ряд романсов („Отчего“, знаменитая „Грузинская песня“, также навеянная Кавказом и послужившая впоследствии прообразом замечательной арии Кончаковны в опере „Князь Игорь“ Бородина). Отпечаток необычайной свежести и талантливости характеризует эти песни молодого композитора.

Мощный, страстный и яркий образ полного некротимой энергии передового музыкального деятеля 60-х годов встает перед нами, когда мы обращаемся к творческой работе Балакирева на другом участке. Речь идет о так называемой „Бесплатной музыкальной школе“ — учреждении, сыгравшем огромную роль в деле пропаганды идей „могучей кучки“ и своим развитием очень многим обязанным М. А.

Бесплатная музыкальная школа, основанная в Петербурге в 1862 г. по инициативе Балакирева хормейстером Г. Я. Ломакиным, несомненно была порождением „просветительных“ идей того времени, под влиянием которых возникла и росла также сеть „воскресных“ общеобразовательных школ для народа (некоторые из этих школ становились очагами демократического народнического движения, за что вскоре и были закрыты).

Официально Бесплатная школа ставила своей задачей развитие русского хорового пения путем созда-

ния подготовленных певческих кадров и учителей церковного пения. Однако под влиянием начинаний Балакирева деятельность Бесплатной школы приняла более углубленный и широкий характер. Сохраняя свои педагогические функции, она вместе с тем становится художественной организацией, пропагандирующей новейшую западноевропейскую и русскую музыку. „Ломакин невольно покоряется влиянию своего юного приятеля и товарища и принимается исполнять в концертах школы такие создания, до которых прежде никогда сам не дотронулся бы. Хоры XV и XVI вв., хоры Галлуса, Иомелли, Перголезе, Лейзеринга, Гайдна, Россини, Мендельсона начинают уступать место хорам Глинки, Даргомыжского, Шумана, Берлиоза, Кюи, Римского-Корсакова, Мусоргского. Все, что было слабого, бесцветного в старом репертуаре... все это мало-помалу стало исчезать из концертов Бесплатной музыкальной школы. Самое исполнение, оркестровое и хоровое, получает новый характер. Самые сочинения русской музыкальной школы за последнее полстолетие требовали своего особенного самостоятельного исполнения. В таком виде представляет начало деятельности школы В. Стасов (статья, посвященная 25-летию ее существования). Не подлежит сомнению, что эта деятельность являлась полным отражением идей и задач „могучей кучки“.

Роль Бесплатной школы в основном была двойка. С одной стороны, она была массовым просветительным учреждением, куда стекались низовые элементы городского населения, преимущественно студенчество, бедное чиновничество, ремесленники и „фабричные“, с другой — она становилась очагом новой музыкально-творческой мысли. Просмотрев программы ее концертов, нетрудно прийти к заключению, что именно здесь была воздвигнута трибуна для нового русского и западного творчества. На этих концертных программах мы встречаем названия исполнявшихся впервые (только что написанных) произведений Римского-Корсакова (1-я симфония, „Сербская фантазия“, отрывки из оперы „Псковитянка“), Мусоргского (отдельные эпизоды из оперы „Хованщина“), Кюи (музыка

из опер „Ратклиф“, „Кавказский пленник“), Балакирева (Увертюра на три русские темы, „Тамара“, „Исламей“). Здесь впервые прозвучали многие романсы членов балакиревского кружка, здесь же пропагандировались Глинка и Даргомыжский, ранний Чайковский. На программах Бесплатной школы появилось имя начинавшего тогда свою работу композитора А. Лядова (исполнялись хор и заключительная сцена из его „Мессинской невесты“). В концертах школы русская аудитория начинала узнавать многие лучшие произведения Шумана, Листа, Берлиоза, причем любопытно, что приезжие иностранцы нередко знакомились с новой музыкой Запада именно в этих концертах. Так, знаменитый пианист и композитор Карл Таузиг впервые услышал оркестровые эпизоды из „Фауста“ (по Ленау) Франца Листа (ему же посвященные) именно в концерте школы. Балакирев пропагандировал такие никому в то время неизвестные произведения, как „Половецкие пляски“ из „Игоря“ и 1-я симфония Бородина, как монодрама „Лелио“ Берлиоза, являясь не только организатором, составителем программ, но и их истолкователем-дирижером. Сохранившиеся отзывы современников о Балакиреве подчеркивают его выдающиеся дирижерские данные. „Дирижировал М. А. всегда очень спокойно, но чрезвычайно умно и ярко, не прибегая ни к каким подчеркиваниям, а тем более к вычурной экспрессии... В былые времена Балакирев всегда дирижировал наизусть. Лишь в конце жизни память стала ему изменять“ — рассказывает в своих воспоминаниях о Балакиреве К. Н. Чернов.¹ Много положительных и даже восторженных оценок встречается и в других отзывах профессиональной критики того времени (например, в статьях Ц. Кюи). В рецензиях о концертах Бесплатной школы неоднократно упоминается имя Берлиоза, приехавшего по приглашению Балакирева зимой 1867/68 гг. дирижировать ее концертами. Личный проезд великого симфониста в Россию еще более закрепил позиции балакиревского кружка и его сторонников, но вместе с тем подчерк-

¹ См. „Музыкальную летопись“, сборник III.

нул сложность и своеобразие самобытного пути „новой русской школы“, опиравшейся на живой опыт музыкального Запада. В знак дружбы и признания дарования Балакирева, Берлиоз подарил ему свою дирижерскую палочку (унаследованную от Мендельсона), которую Балакирев хранил как реликвию.

Как организатор и художественный руководитель Бесплатной школы Балакирев возглавляет антагонистическое течение против деятельности Русского музыкального общества и консерватории. Образно, хотя несколько пристрастно и грубовато, рисует эту борьбу двух музыкальных направлений Мусоргский в одном из своих писем: „В Петербурге на весьма ничтожном расстоянии образовались две школы, совершенно контрастные по характеру. Одна — профессорская, другая — свободное общество роднящихся с искусством. В одной Заремба с Тупинштейном (читай: Рубинштейном. *В. М.*) в профессорских антимузыкальных тогах конопатят головы учеников разными мерзостями... В другой школе — Вы с Гашенькой (Ломакиным. *В. М.*), но что и говорить: Вы — талант, и, следовательно, все смелое, свободное, сильное Вам присуще, и такие люди нужны людям...“¹

Оценивая глубоко принципиальную позицию Балакирева, занятую им в разгоревшейся между двумя художественными лагерями борьбе, нельзя, однако, не учесть огромного значения музыкального строительства Антона Рубинштейна, начатого им в тех же 60-х годах. Рубинштейн сумел заложить прочный фундамент русского профессионального музыкального образования и воспитания широких слоев аудитории, постепенно теряющей специфически дворянский облик. По справедливому замечанию Б. В. Асафьева (предисловие к его книге „Русская музыка“), Рубин-

¹ Борьба между „могучей кучкой“ и РМО нашла свое отражение в таких интересных музыкальных памятниках, как „Раек“ Мусоргского и написанный в 1859 г., но не опубликованный струнный квартет — „Дурацкое скерцо“ А. Гусаковского, примыкавшего к „могучей кучке“. В обоих произведениях в своеобразной и новой для своего времени памфлетно-сатирической форме выведены деятели враждебного балакиревцам музыкального лагеря.

штейн „действовал революционно в смысле „переключения“ русской музыкальной жизни на новые рельсы — с дилетантского музицирования на профессиональную базу“. Но он же „пытался механически пересадить формы классической и романтической музыки на русскую почву как предмет подражания. Рубинштейн иначе не мог поступать; эти формы были тогда конструктивны, прочны и четки, тогда как творчество русских композиторов было еще в стадии исканий“.

Приведенные соображения Б. В. Асафьева подтверждаются данными руководства Рубинштейном концертной деятельностью РМО. Действительно, вкусы Рубинштейна тяготели преимущественно к классике, из русских же авторов, на ряду с Глинкой, Даргомыжским и отдельными произведениями „кучкистов“, отводилось место сплошь и рядом музыке композиторов, забытых ныне историей (Азанчевский, Фитингоф-Шель, Гунке, Соловьев и др.). Что же касается концертов Бесплатной школы, то в их программах также уделялось место классике, но в выборе современной музыки, как западной, так и русской, Балакирев производил более строгий критический отбор (большинство этих произведений до сих пор живет в концертном репертуаре).

Противоречивость антагонизма между консерваторией и РМО, с одной стороны, и Балакиревым с его сторонниками, с другой, становится особенно ясной, если вспомнить, что и Рубинштейн, и Балакирев, возглавлявшие различные музыкальные группировки, по сути дела оба были яркими представителями прогрессивных музыкальных тенденций. Яблоком раздора в основном служили националистические стремления, преобладавшие у балакиревцев. Однако и балакиревцы и так наз. „немецкая партия“ во главе с Рубинштейном понимали необходимость обращения к прогрессивному в ту эпоху искусству западноевропейского романтизма. Но Рубинштейн тяготел больше к творчеству Мендельсона и отчасти Шумана, причем в установках его группы ощущался некоторый оттенок эпигонства и академизма, Балакирев же и его последователи пропагандировали более смелую для своего времени музыку

Берлиоза и Листа, пытаюсь разрушить формалистические тенденции и подчеркивая приоритет содержания в музыке. Известно также их расхождение в оценке бетховенского наследия, из которого кучкисты предпочитали его последний, романтический период. Но вместе с тем характерно, что и в программах РМО встречаются почти все симфонии Бетховена, включая „Девятую“.

Наконец, одной из причин враждебности Балакирева к Рубинштейну и РМО являлось то обстоятельство, что насаждение профессионального музыкального образования в Петербургской консерватории на первых порах отличалось значительной долей схоластики.

Характерно, что против консерваторского образования в это время был так же настроен знаменитый Лист. Узнав, что Бородин не учился в консерватории, великий музыкант сказал: „это ваше счастье“. Объективность требует, однако, признать, что консерватория сумела взрастить в своих стенах еще в 60-х годах таких выдающихся музыкантов, как П. И. Чайковский, как один из крупнейших русских музыкальных критиков Г. А. Ларош, не говоря уже о целой плеяде последующих музыкальных деятелей. И даже сам Н. А. Римский-Корсаков, приглашенный в 70-х гг. профессором петербургской консерватории, не счел для себя зазорным сесть за ученическую парту на лекциях профессора-теоретика Ю. И. Иогансена.

На какие же слои слушателей ориентировались концерты РМО и Бесплатной школы? Ответ на этот вопрос находим в письмах Бородина: „Вот до чего дошли дела, что пришлось приглашать для серьезных симфонических концертов итальянскую оперную певицу, — пишет автор „Князя Игоря“ А. Ступишиной 3 ноября 1869 г. — Пела же она мазурку Шопена и вариации Роде, фиоритурные, вычурные и бессодержательные до-нельзя. Несмотря на присутствие двора Е. П. (речь идет о председательнице РМО великой княгине Елене Павловне. В. М.) и бомонда, прием был холоден. Многие даже из приверженцев Е. П. находили неловким такой ангажемент и такой выбор пьес для серьезных концертов. Публики было много

и самая бомондная — кавалергарды, пажи, лиценсты, правоведы, весь двор Е. П., институтки, директрисы разные, Анисимовы, Шапошниковы и др. ценители музыки. Даровых билетов роздана куча. Членов с грехом пополам набрали уже 250 человек. Самый характер концерта напомнил мне салон: итальянское фиоритурное пение, точно „Севильский цирюльник“, Мароккский марш, играемый обыкновенно в Павловском вокзале; эпoletы, сабли, непозволительные декольте и пр. и пр.“. „Замечательно, что после этого концерта в той же зале была репетиция Бесплатной школы, несмотря на позднее время. Зала точно *волшебством* переменяла свой вид: публика в эпoletах и декольте исчезла; на эстраде стоял Миллий. На передних стульях сидели: я, Корсинька, Бах (прозвище В. Стасова среди близких ему композиторов. В. М.) и прочие посетители Бесплатной школы. В воздухе, где едва успели замереть звуки Мароккского марша и фиоритуры Арто, раздались могучие звуки „Лелио“ Берлиоза. На другой день был 2-й концерт Бесплатной школы и с большим успехом; хотя зала была совершенно полна, ни аксельбантов, ни директоров, ни директрис, ни институтрис, ни пажей, ни голых плеч придворных барынь не было“.

Из этих слов Бородина легко сделать заключение, что основные кадры Бесплатной школы составляла разночинная интеллигенция, учащаяся молодежь, мелкое чиновничество и т. д. Эта категория слушателей, очевидно, еще не была в состоянии материально окупать организацию концертов Бесплатной школы. В рядах же аудитории РМО преобладала знать, верхушки дворянства и крупной буржуазии. В сетованиях Стасова на публику, преимущественно посещавшую концерты РМО, указывается, что новые русские музыканты представлялись ей лишь „славянофильскими сектантами, хотя талантливыми, но слишком исключительными раскольниками“.

Даже один из самых передовых и умных писателей того времени М. Е. Салтыков-Щедрин, тесно примыкавший к революционно-демократическому течению русской литературы, не мог, повидимому, уяснить

себе истинного значения нового музыкального движения. Так, Стасов выведен им в „Дневнике провинциала“ в образе некоего Неуважай-Корыто, любящего Оффенбаха (!) и в то же время защищающего музыку Мусоргского и Кюи! Что касается Мусоргского, то Салтыков-Щедрин и его зло высмеивает в образе композитора-„реалиста“ Василия Ивановича, реализм которого выражается даже в умении передать „цвет вицмундира“!

Русское музыкальное общество, понимая, какого сильного врага имело оно в лице М. А. и сплотившейся вокруг него группы, не брезгало в своих выпадах какими угодно „крайними“ средствами. „Балакирева и весь кружок мешают с грязью и не скупятся на самые площадные ругательства и самые гнусные клеветы. Но как на зло им прием Милия в каждом концерте все теплее и теплее“.¹ Авторитет Балакирева и начатого им дела крепнет, несмотря на то, что к травле присоединяется и печать („Три номера „Сезона“ исключительно посвящены словоизвержениям против Милия“²).

Желая переманить учеников Бесплатной школы, Елена Павловна открывает бесплатные хоровые классы при консерватории, обещает стипендии и пособия, „потчует“ поющих чаем и бутербродами. „Ученики Бесплатной школы действительно ходят туда чай пить, но продолжают петь все-таки в школе“ — иронизирует Бородин. „Но со всем тем Милию бедному приходится очень туго: деятельность-то в школе у него *бесплатная* (курсив мой. В. М.), как и самая школа, а жить-то надобно; да притом у него на руках обе сестры“.

Тяжелые материальные обстоятельства вынуждают М. А. предпринять новую поездку в Нижний, где он рассчитывает получить хороший сбор с концерта. Но за годы отсутствия в родном городе Балакирева успели уже забыть. Концерт, по его выражению, оказался для него „вторым Седаном“, в кассе вместо крайне

¹ Из писем Бородина.

² Гоже.

необходимой довольно большой суммы налично было лишь... 11 рублей!

„Это было для него неожиданностью, — сообщает Бородин в письме от 24 ноября 1870 г. — Кроме удара по самолюбию это был ужасный удар по карману. Нынешний год поэтому будет Милию крайне тяжел: чтобы выпутаться из финансовых тенет, которыми он окутан по ногам и по рукам, остается одно средство: уроки, уроки, уроки без отдыха и без конца. Соединить абонементные концерты школы с уроками, по словам Милия, дело невозможное, потому что и в прошлом году ради концерта он должен был бегать, хлопотать, искать, поддерживать связи различные, необходимые для борьбы с Еленой и компанией (курсив наш. В. М.). Это поглощало вместе с репетициями и спевками все время Милия, все силы и энергию“.

Нужны ли комментарии к такой поистине драматической картине, бесхитростно нарисованной одним из ближайших соратников Балакирева, чутко сумевшим оценить в нем борца, учителя и человека?

И если, невзирая на тяжкие условия, Балакирев в 60-е годы ведет все же активную борьбу со своими идейными врагами, если у него еще хватает энергии для личного творчества, то этим он обязан окружающей кипучей общественной обстановке и общению с талантливой творческой средой русских композиторов, среди которых он должен был всеми силами поддерживать свой авторитет и веру в жизненность избранного художественного пути.

Временное улучшение в положении Балакирева наступает с момента приглашения его дирижировать концертами РМО вместо А. Г. Рубинштейна. По существу этот шаг „примирения“ с идейными противниками является компромиссным для Балакирева, но он все же не сдает полностью своих позиций. Пред ним встает перспектива обновить характер деятельности этого учреждения. Он полон творческих планов, он мечтает пропагандировать сочинения Берлиоза во вновь открывающемся Кавказском отделении РМО. Но уже через два года — после перемен в составе дирекции Общества и ухода из нее Даргомыжского — Балакирев

устраняется от дирижирования и заменяется сначала каким-то посредственным иностранным музыкантом, а в дальнейшем знаменитым дирижером Э. Ф. Направником.

Вынужденный уход Балакирева вызывает возмущение Берлиоза; Чайковский, в то время сотрудничавший в прессе, негодует в одном из своих фельетонов („Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии наук: „Академию можно отставить от Ломоносова, но Ломоносова от Академии отставить нельзя“), подчеркивая всестороннюю блестящую деятельность Балакирева и резко выступая против того музыкального течения, в угоду которого он был отстранен.

Целый ряд невзгод, одна за другой, преследует Балакирева. Вслед за неудачей в РМО рушится, казалось, уже близкое к осуществлению намерение поправить дела Бесплатной школы концертами с участием знаменитой певицы Патти. Несмотря на содействие Чайковского, отменяются выступления Балакирева в Москве. К этому присоединяются и семейные осложнения. В 1869 году умирает отец М. А., оставив на его попечении двух сирот сестер.

Появившиеся у Балакирева еще в пору юности нервозность („я стал желчен и раздражителен“), мнительность, боязнь сумасшествия (последствия перенесенной в 1858 г. тяжелой болезни с осложнением в области мозга), — все эти черты неуравновешенной психики Балакирева под влиянием ударов и неудач, преследовавших его музыкальную деятельность, усиливаются и обостряются (существуют также предположения о тяжелой личной драме, пережитой им в ту пору). В начале 70-х годов Балакирев, убедившись к тому же в начавшемся расхождении среди „могучей кучки“, решает на отчаянный для музыканта его масштаба шаг. Он поступает рядовым мелким служащим в правление Варшавской железной дороги, прекращает музыкальную деятельность, порывает общение с окружавшим его музыкальным миром, в котором перемены, происшедшие с ним, — в частности резкое переключе-

ние от атеизма к религиозному ханжеству,—встречались с оттенком иронии и насмешки.

Резкая метаморфоза, происшедшая с Балакиревым, находилась в тесной связи со сдвигами в его мировоззрении. Некоторые признаки этого перерождения взглядов Балакирева и постепенное развитие в нем консервативных черт можно наблюдать задолго до происшедшего в нем к 70-м годам поворота. Мысли, проскальзывающие в некоторых его письмах еще в 1863—1864 гг., обнаруживают идейную неустойчивость прогрессивно настроенного представителя русской музыкальной культуры. Отдельные высказывания носят явно консервативный характер с оттенком позднего славянофильства. Зыбкая идеологическая почва либерализма Балакирева под влиянием усиливающейся реакции 70-х годов начинает колебаться.

Нарастание классовой борьбы в пореформенной России все более дифференцирует общественные силы. Подъем революционного движения, многократные покушения на Александра II, террористические акты „Народной воли“, с одной стороны, и разгул правительственной реакции, с другой,—такова обстановка 70-х годов, в которой многие представители русской интеллигенции заходят в тупик, утрачивая свои „либеральные иллюзии“.

В эту пору настроения реакции формируются сплошь и рядом среди передовых, образованнейших людей. Характеристику этого явления русской общественной жизни,—правда, лишенную обоснования и исторического анализа,—дает Стасов, утверждая, что „масса замечательнейших русских людей перестает быть прежними между 40 и 50 годами своей жизни, делается „отступниками“ и переступает на какой-то новый ужасный рельс“. Так было с Гоголем, Перовым, Балакиревым и т. д.,—резюмирует он свою мысль.

Суть трагедии Балакирева, конечно, не только в том, что, измученный бесплодной борьбой и нищенским существованием, подавленный распадом „могучей кучки“, он оставляет широкое творческое и общественное поприще и решает стать рядовым контор-

ским служащим. Вопрос стоит гораздо глубже: перерождается весь его интеллектуальный облик. Музыка теперь в глазах Балакирева из орудия правды, из социальной силы, из средства художественного реализма превращается в „святое“ искусство, которое он намерен чтить вдали от окружающего общества, в тиши уединения.

Начиная с 1872 г. Балакирев заметно остывает к Бесплатной музыкальной школе и прекращает дирижирование ее концертами, а в 1874 г. бросает ее совсем. Наступает период полнейшей творческой бездеятельности.

В письмах к Стасову, в ответ на неоднократные убеждения вернуться к прежней музыкально-общественной деятельности, Балакирев твердо заявляет, что это невозможно (хотя тут же высказывает надежду заняться личным творчеством). Бывший вождь утрачивает основное — свое общественное призвание, двигавшее всей его деятельностью. Не случайно в той же переписке со Стасовым, сохранившим до конца свои прогрессивные убеждения, звучит мотив идейного расхождения близких ранее людей. Единственное, в чем они никогда не расходятся, — это любовь к музыке Глинки, которую, однако, Балакирев воспринимает теперь тоже иначе — под углом зрения усиливающегося в нем реакционного славянофильства.

Потеряв общественные интересы, Балакирев стремится сосредоточиться исключительно на личных бытовых делах, он более „склонен думать теперь о материальном устройстве“. Прежние идеалы заменяет ему религиозное чувство. Балакирев превращается в ярого ревнителя православной церкви.

Показательно, что вся эта „перестройка“ совпала с начавшимся распадом „могучей кучки“. Кончилась эпоха просветительства и подъема 60-х годов, в обстановке которой идейные расхождения сглаживались общностью творческих стремлений. Выросли и определились индивидуальные творческие фигуры „питомцев“ Балакирева.

Выступившие в среде балакиревского кружка творческие разногласия и постепенное освобождение чле-

нов кружка от опеки его главы послужили одной из причин тяжелых переживаний и самоизоляции Балакирева.

„Кучкисты“ по-разному реагировали на резкую перемену в облике своего недавнего вожака — Балакирева.

„В сезоне 1872/73 г. Балакирев оставался для всех невидимкой, совершенно удалившись от музыки и близких ему прежде людей“ — так реагирует на судьбу Балакирева ближайший его товарищ Римский-Корсаков в своей „Летописи“. Такие же холодные строчки встречаем и в письме Бородина: „Кстати о Балакиреве. Он все так же бегаёт по церквям, но, впрочем, начинает интересоваться музыкой“.

Более принципиальное отношение к распаду „могучей кучки“ проявляет Мусоргский, рассматривавший балакиревский кружок как общественное передовое объединение музыкантов, считая „бездушной изменой“ пренебрежение к его интересам. „Разжалась железная рукавица отца Балакирева, — в таких выражениях писал Мусоргский Стасову о распаде „кучки“, — и они почувствовали, что устали, отдых понадобился; где же искать этот отдых? В традиции, конечно... Поставили славную боевую хоругвь в укромное место, припрятали ее тщательно и приперли ее семью замками за семьюдесятью дверьми...“

Стасов также остро воспринимает тот факт, что Балакирев „сошел с пьедестала и закрыл лавочку“ в самую сильную и могучую пору жизни, „когда он так много мог бы еще сделать“. Стасовым руководит не только личное чувство дружбы, но в еще большей мере вера в общественное призвание Балакирева, в его умение творить и творчески руководить.

Тем временем все усиливавшаяся религиозность Балакирева мало-по-малу принимала характер какой-то мании и сближала композитора с малокультурными обывательскими и церковными кругами попов, дьячков и пр. В каждой комнате его квартиры появились иконы и лампадки. В своих разговорах Балакирев то-и-дело переходил на религиозные темы, желая пробудить и в собеседниках интерес к церковным вопросам. В годы службы в правлении железной дороги он избегал встре-

чатся с прежними товарищами и близкими и избегал слушать музыку—как ему казалось, источник всех его бедствий.

„Если не ошибаюсь, то к концу сезона 1875/76 г. я стал после долгих лет промежутка посещать время от времени Балакирева“—отмечает Римский-Корсаков в своей „Летописи“. Одним из поводов для этих свиданий явилось предпринятое сестрой Глинки Л. И. Шестаковой издание партитур „Руслана“ и „Ивана Су-санина“, редактирование которых взял на себя Балакирев, пригласив к себе в помощники Римского-Корсакова и Лядова.

Лишь постепенно победив свою мизантропию (в этот период он общался с небольшим кругом людей, в большинстве никак не связанных с его прошлым), Балакирев вновь ощутил тягу к музыкальной деятельности. В 1881 г. Балакирев обращает внимание на яркое дарование юноши А. Глазунова и некоторое время занимается с ним. Чувствуя ограниченность своих чисто-педагогических возможностей, Балакирев сам находит для Глазунова более подходящего учителя в лице Римского-Корсакова (однако эти кратковременные занятия с Балакиревым оставили все же явный след на ранних произведениях Глазунова).

В это же время (1881 г.) Балакирев вновь становится во главе Бесплатной музыкальной школы. Но теперь Балакирев стал уже совсем неузнаваемым как человек и музыкант. Куда девались прежняя энергия, страстность и смелость суждений! Резкая перемена произошла и во внешнем поведении: появились различные странности, ослабла его феноменальная музыкальная память. Так, во время дирижирования наизусть симфонической картиной „Садко“ Римского-Корсакова память Балакиреву изменила, и в оркестре произошло замешательство (случай этот относится к 80-м годам). С тех пор Балакирев стал пользоваться партитурой, не полагаясь на свою память.

Силы его были надломлены, но не сломлены окончательно, и жажда деятельности в какой-то мере стала к нему возвращаться. Свою творческую жизне-способность в эту тяжелую пору жизни он доказал

кропотливой многолетней работой над редактированием партитур Глинки. Новое издание произведений гениального композитора — образцовый пример преданности идее, трудолюбия и бескорыстия. С таким заботливым вниманием ко всему, что касалось музыки Глинки, мог вести эту кропотливую работу действительно лишь близкий человек. М. А. провел свою трудную ответственную миссию, вникая во все детали редактирования словесного текста, интересуясь даже внешним оформлением издания. Ближайшее участие в этом деле принимала Л. И. Шестакова, ревностным же консультантом являлся В. В. Стасов, с которым Балакирев советовался буквально обо всем. Ряд писем, например, целиком посвящен вопросу, как должны звучать отдельные слова текста опер. Н. А. Римский-Корсаков и А. К. Лядов помогали в исправлении и осмысливании старых изданий гликинских партитур, полных ошибок, описок и неточностей. Сложность работы усугублялась еще тем, что доски этих изданий гравировались за границей, в Лейпциге. Но трудности были побеждены, и в результате партитуры обеих опер Глинки были выпущены в значительно улучшенном виде.

В 1882 г. Балакирев заканчивает и сдает в печать давным-давно начатую им симфоническую поэму „Тамара“. Произведение это — одна из наиболее удачных и ярких творческих работ Балакирева — выявляет типичные особенности его композиторских приемов. Может показаться странным, что в период наибольшего углубления Балакирева в религиозные дебри эти настроения не находили соответствующего отражения в его творчестве. В противоположность Листу и Вагнеру и многим крупным русским композиторам, Балакирев не создал сколько-нибудь значительных мистических произведений. Церковную музыку Балакирев начал писать по заказу позже, во время службы в Придворной капелле, в порядке исполнения своих прямых служебных обязанностей. При этом известны факты, что Балакирев, уклоняясь от такого рода заказов, передавал их другим композиторам, оставляя за собой лишь редакторские функции. В одном из писем

к Стасову, сообщая о своем намерении передать заказ на духовное сочинение Римскому-Корсакову, он прямо указывает на материальные выгоды такого рода работы.

Бросив службу в правлении Варшавской железной дороги, М. А. вновь стал испытывать материальную нужду, о чем красноречиво заявляют его письма этого времени. Он искал случая устроиться на постоянной работе. Благодаря репутации верующего человека и близости к церковным кругам случай этот скоро представился. В 1883 г. его близкий знакомый, государственный контролер, музыкант-любитель, собиратель русских песен Т. И. Филиппов, ходатайствовал перед графом Шереметевым о назначении Балакирева управляющим Придворной певческой капеллой. Хлопоты увенчались успехом, и Балакирев был поставлен во главе этого музыкального учреждения и входившего в его состав хора придворных певчих. Служба по министерству двора в реакционную эпоху Александра III как нельзя более могла соответствовать его изменившейся психологии. Совершенно забросив личное творчество, Балакирев берет за реорганизацию Капеллы, вкладывая в это дело всю вновь пробудившуюся энергию, весь свой организаторский талант. Много труда положил он для поднятия авторитета Капеллы как музыкального учебного заведения. При своем своеобразном противоречивом взгляде на музыкальное образование, сказавшемся в отрицательном отношении к консерватории, здесь он все же ставил целью создание из учащихся Капеллы хорошо подготовленных профессионалов - музыкантов. Благодаря Балакиреву и Римскому-Корсакову в Капелле были открыты научные классы, им же широко реконструировано преподавание теоретических предметов, учреждены оркестровые и регентские классы, в которых продуктивную педагогическую работу проводил привлеченный Балакиревым в качестве его ближайшего помощника Римский-Корсаков. Со времени Балакирева музыкальные классы Капеллы стали образцовой школой, выпустившей немало крупных музыкантов, композиторов и музыкальных деятелей. По инициативе Балакирева произведена перестройка самого здания

Капеллы и общежития для учащихся, заново построенный концертный зал. К учащимся, и в особенности к малолетним, он проявлял исключительно заботливое, внимательное отношение, вникая во все мелочи их быта. Директор Капеллы умел быть другом ребят и чутким музыкальным воспитателем. Старые воспитанники Капеллы рассказывают, какое большое впечатление производила на них фортепианная игра Балакирева. Для него не составляло большого труда экспромтом дать на рояле для своих воспитанников целый концерт. Так, однажды Балакирев исполнил программу одного из концертов А. Рубинштейна, на который капеллисты не могли попасть. К чести Балакирева следует здесь сказать, что, несмотря на враждебные отношения к А. Рубинштейну, он относился к нему как пианисту-виртуозу с полной объективностью, восхищаясь его игрой и утверждая, что на рояле „у него все пело“.

Со свойственной ему добротой Балакирев нередко подкармливал наиболее нуждающихся воспитанников Капеллы у себя на дому. Взрослым своим ученикам он частенько помогал деньгами, обычно отказываясь потом принимать возвращаемые долги. Перед своими добрыми делами он не останавливался даже тогда, когда сам не обладал излишками. И надо отдать справедливость его человеческой форме помощи беднякам: посылая каких-нибудь три рубля мальчику на покупку учебника физики или оказывая систематическую помощь семье бедного рабочего штукатура, он старается скрыть это. Известен случай, когда Балакирев, желая помочь своему крайне нуждающемуся ученику-композитору, прислал ему на дом пианино и долгое время уплачивал за прокат инструмента из личных средств. Сплошь и рядом он принимал мелкие композиторские заказы или выступал в салонах за деньги с единственной целью отдать полученный гонорар кому-либо из бедствующих учеников или даже совсем посторонним.

Время десятилетней работы в Капелле прошло для Балакирева в творческом бесплодии. За эти годы он сочинил лишь несколько незначительных мелких фортепианных пьес и хоров. Из них в 1886 г. была издана

4-я мазурка (посвященная Гурскалиной), а несколько позже—этиюд-идиллия в стиле Гензельта (ему же посвященный). Неуважительное отношение Балакирева к этому модному некогда виртуозу-композитору сменяется теперь симпатиями к его малосодержательной музыке. Отсюда можно наблюдать „кривую“ художественного вкуса Балакирева, резко опускающуюся к 80-м годам.

В 1894 г. Балакирев выходит в отставку. Произошел ряд служебных перемен в придворном ведомстве, отношение к Балакиреву изменилось, и полагавшаяся ему по должности пенсия в 6000 руб. в год была уменьшена наполовину за причиненные якобы им в бытность директором Капеллы хозяйственные убытки!! Все же, обеспеченный скромной пенсией, он получил возможность вновь отдаться—на этот раз уже всецело—личному творчеству.

Приходится удивляться, что последний период жизни Балакирева явился для него все же творчески продуктивным. Он сочинял (несмотря на мешавшую ему болезнь сердца) до последнего дня, одновременно приводя в порядок и заканчивая свои прежние опусы.

За последние годы своей жизни Балакирев издал две симфонии (C-dur и d-moll),—первая, правда, была начата еще в начале 60-годов,—пересмотрел и отредактировал музыку к „Королю Лиру“, симфоническую поэму „В Чехии“ и фортепианную фантазию на темы из оп. „Иван Сусанин“. В этот же период создан им целый ряд фортепианных пьес, в том числе b-moll'ная соната, и двадцать новых романсов, впоследствии изданных двумя сериями. В музыке последнего творческого этапа чувствуется все тот же Балакирев со своими однотипными творческими приемами и навыками. Старый мастер переменялся в одном—он изменил своей медлительности, как бы торопясь закончить все задуманное и начатое. Нереализованными остались опера „Жар-птица“, которую некогда М. А. замыслил, как ни странно, под влиянием вагнеровского „Лоэнгрин“, и проект „Реквиема“ (композитор когда-то хотел писать его не для католической церкви, а для концертного исполнения).

На вопрос, почему опера так и не родилась на свет, он обычно отшучивался: „Не люблю я закулисных интриг“. Музыка же к „Королю Лиру“ показала, что в области театра Балакирев имел данные создать нечто значительное.

Большим музыкальным событием в жизни престарелого композитора надо считать активное участие в музыкальных торжествах по случаю постановки памятника Шопену на его родине в местечке Желязова Воля (близ Варшавы). Балакирев выступил на этом торжестве в качестве пианиста — исполнителя произведений любимого им композитора (в юности Балакирев относился к музыке Шопена безучастно, в зрелом же периоде это отношение сменилось глубоким искренним почитанием).

10 лет спустя по инициативе Балакирева в Петербурге был открыт памятник Глинке. К этому торжественному случаю Балакирев написал специальное посвящение — кантату „На открытие памятника Глинке“.¹ Небезинтересна бытовая подробность, сыгравшая большую роль в деле увековечения памяти гениального русского композитора: специальным комитетом, членом которого состоял Балакирев, а председателем один из великих князей, после долгого обсуждения был одобрен проект памятника Глинке скульптора Беклемишева, автора статуи Чайковского, находящейся в фойе ленинградской консерватории. Однако, в результате личных связей и происков скульптора Баха, близкого ко двору, Николай II, по личной просьбе своей жены, предпочел работу Баха, изобразившего фигуру Глинки в нелепой, несвойственной ему позе. Никакие дальнейшие хлопоты Балакирева не могли отменить „высочайшую волю“. Грубоватый, маловыразительный памятник был водружен в Петербурге на Театральной площади.

Под конец жизни реакционные воззрения Балакирева углубляются. Служба в Капелле приблизила

¹ М. А. принимал участие во всех начинаниях, связанных с памятью о гениальном творце „Руслана“: дирижировал концертом на открытии памятника на родине Глинки — в смоленске, ездил в Берлин для участия в торжестве Сооружения мемориальной доски на доме, где скончался великий композитор.

его к придворным кругам Александра III, к политике которого он питал симпатию и сочувствие. По роду своей службы в Капелле (заведывание придворным церковным хором) он встречался с пресловутым обер-прокурором Синода Победоносцевым и пользовался его расположением как человек, близкий ему по убеждениям.

Официально не принадлежа ни к какой политической партии, Балакирев враждебно встречает революцию 1905 года: „Я не сочувствую ни правым ни левым. Все существующие наши политические партии мне противны... хочу по возможности служить христианской правде“.

„Служение христианской правде“ не мешало, однако, Балакиреву осуждать даже косвенное участие в революционном движении и питать ненависть к евреям. Факты дружеского, покровительственного отношения к отдельным представителям этой нации (в том числе к его ученику Шкляру) не опровергают все же его принципиального антисемитизма.

Кругозор Балакирева на склоне его лет определяется его неизменными симпатиями к черносотенной газете „Новое время“, к „Славянским известиям“ и к произведениям славянофильской литературы. Особенным расположением с его стороны пользовался поэт Хомяков, на тексты которого Балакирев написал несколько романсов. „Теоретические“ интересы к религии ограничивались у Балакирева евангелием и литературой типа повести Л. Толстого „Чем люди живы“. Что же касается „мистических сеансов“ у некоей гадалки, о которых говорится в отдельных статьях о Балакиреве, то любопытна „деловая“ подкладка этих сеансов. Встречи с нею были связаны с периодом его деловых неудач. Целью посещений гадалки являлось желание Балакирева узнать мысли и намерения ненавистных ему сподвижников РМО (I). Она, будто бы, показывала ему в зеркале изображения этих людей (II). Впоследствии (судя по мемуарам К. Н. Чернова) сестра Глинки Л. И. Шестакова уверяла своих близких, что гадалка была молодой интересной женщиной, влюбившейся в Балакирева.

Под конец жизни все более обостряющиеся типичные черты характера Балакирева—невоздержанность, резкость, с примесью некоторой доли самодурства,—делаются невыносимыми для окружающих. Несмотря на исключительное гостеприимство и доброту, Балакирев последних лет все более отталкивал от себя людей своими причудами и деспотизмом.

Перед смертью Балакирев завещал свои музыкальные материалы и документы С. М. Ляпунову как единственному; по его мнению, авторитетному специалисту, в руках которого ничто не должно пропасть. К сожалению, богатые архивы Балакирева, очутившиеся в разных местах, в большинстве до сих пор не опубликованы.

К 90-м годам назревает разлад дружеских отношений Балакирева с Н. А. Римским-Корсаковым, бывшим в то время его помощником по Капелле. Но причина окончательного расхождения коренится, конечно, не только в личных свойствах характера М. А. Идеиное расхождение этих близких когда-то людей было неизбежно. Балакирев, с его реакционным отношением к окружающей жизни, не мог не стать чужим прогрессивно настроенному человеку.

Немаловажным поводом охлаждения Балакирева к Римскому-Корсакову служило постепенное сближение последнего со вновь образовавшимся кружком известного мецената М. П. Беляева, относившегося к Балакиреву весьма недружелюбно.

Несмотря на резкий разрыв с Римским-Корсаковым, происшедший еще во время их совместной службы в Капелле, Балакирев убеждал бывшего своего друга в необходимости скрывать их расхождение от всех посторонних, чтобы из-за этого не пострадали интересы Капеллы („дружба — дружбой, а служба — службой“—писал он по этому поводу Римскому-Корсакову). И все же до конца своих дней Балакирев продолжал высоко ценить Римского-Корсакова как композитора, считая его „на вершине русского искусства“, хотя и признавал все написанное после „Снегурочки“ менее талантливым.

Балакирев всегда был полон доброжелательства к своему бывшему питомцу и другу. Занимаясь к концу

жизни переоркестровкой своей увертюры „1000 лет“, бывший наставник сам учился теперь на технических достижениях Римского-Корсакова и Лядова.

Искренно и с глубочайшим уважением относился Балакирев к Чайковскому и его музыке. В период окончания „Тамары“ он целое лето перечитывал партитуры Чайковского, утверждая, что на них многому можно научиться.

Балакирев скончался 10 мая 1910 года. Смерть застала его за работой над окончанием начатого еще в дни молодости фортепианного концерта. Композитор остановился на 2-й части этого произведения. Финал он не успел написать. Концерт был закончен после смерти Балакирева и опубликован С. М. Ляпуновым.

Несмотря на то, что для музыкальной общности Балакирев перестал существовать еще будучи в живых, смерть его встретила широкий резонанс и многочисленные отклики в печати того времени. Безотносительно к оценке и характеристике всей многогранной деятельности Балакирева, все соглашались с тем, что из жизни ушла огромная творческая фигура, оставившая неизгладимый след в истории русской музыкальной культуры.

II

„КОРОЛЬ ЛИР“

ПРОЖИВ долгую жизнь, Балакирев, однако, написал сравнительно немного. Как уже говорилось, сочинял он музыку медленно, а судя по оставленным им рукописям, заносил на бумагу лишь вполне созревшие мысли. Быть может, поэтому среди многочисленных автографов меньше всего сохранилось черновых набросков. Можно предполагать (хотя это менее вероятно), что некоторые черновики композитор уничтожал.

Биография Балакирева свидетельствует о ряде человеческих черт, постоянно, даже в наиболее действительную пору жизни, ослаблявших полет его творческой мысли: крайняя мнительность, постоянная боязнь заболеваний или каких-нибудь неприятных случайностей то-и-дело принимали у него маниакальный характер. Тем не менее, в самом существе балакиревской музыки мы не находим никаких следов болезненности, депрессии или упадочничества. Наоборот, в ней, за очень малым исключением, нашли свое выражение как раз наиболее здоровые волевые стороны его противоречивой натуры.

Композиторская деятельность М. А. охватывает три творческих раздела: симфоническую, фортепианную и вокальную камерную музыку (романсы и песни). В области же камерного инструментального творчества, помимо уже упоминавшихся здесь неизданных произведений (начатый струнный квартет), им написан и издан лишь „Романс“ для виолончели (к сожалению, эта пьеса, обладающая большими инструментальными достоинствами и живым эмоциональным содержанием, у нас почти неизвестна).

Отдельный участок в творчестве Балакирева занимает театральная музыка — большая партитура к трагедии Шекспира „Король Лир“.

Первое упоминание о намерении Балакирева писать музыку к „Королю Лиру“ встречается в письме к Стасову от 19 июля 1858 г. (тема эта значительное время занимает определенное место в переписке двух друзей). „Из вашего теперешнего житья-бытья мне всего интересней знать вот о чем: все ли вы остались в твердом намерении делать музыку к „Лиру“, и если да, то антракты и увертюру, или только одну увертюру; и если все это пошло действительно в работу, то хорошо ли идут дела, и как и что? Я вас к тому спрашиваю, что мне хотелось бы пустить всю эту историю официальным порядком в театральную дирекцию...“

За этим следовало приложение двух образцов английских песен. Одна из них (первая) — старинная песнь о нашествии норманов на Англию, другая — песня шута к пьесе Шекспира „Как вам угодно“. Материалом второй песни Балакирев воспользовался для характеристики образа шута в своей партитуре „Лира“. Песня эта плясового характера, подвижная, заключающая небольшую по объему звуков выразительную мелодию.

На письмо Стасова, касающееся „Лира“, Балакирев ответил вскоре мрачным посланием из Нижнего-Новгорода. „Я бедствую. „Король Лир“ теперь молчит. Начал было последний антракт, и только недостает несколько тактов к его окончанию“.

В обстановке Нижнего Балакирев не надеется скоро закончить начатую работу. „Я всегда долго соображаю. Помните, что русскую увертюру я соображал и начал писать в ноябре 57 года, окончил в июне. Ее писать, конечно, несравненно легче, чем музыку к „Лиру“, ибо я был там подчинен только себе, а тут надо подчиниться Шекспиру и притом выполнить задачу трудную. Чем дольше пропишу, тем лучше будет, а если Дирекция не примет мою музыку, так беда не велика...“ Тут же Балакирев спрашивает Стасова, где именно шут должен петь,

в каких местах была музыка при самом Шекспире, и благодарит за присланные английские песни. Сочинение, однако, затягивается по причине обычной творческой медлительности Балакирева. Лишь 10 февраля 1861 г. он делится со Стасовым: „Как я [буду] рад, когда удастся мне окончить последнюю вещь для „Лиры“. Тогда „Лир“ будет сделан“.¹ В это время Балакирев всецело поглощен и увлечен своей работой. Он никуда не выходит („Покуда не кончу „Шествие“, ни ногой из дому“). Шествие это сам Балакирев, кстати сказать, считает выше антрактов из той же музыки, но не выше увертюры, как расценивали Ц. Кюи и Аполлон Гусаковский.

Большой интерес представляет для нас одно из писем Стасова (13 февр. 1861 г.), в котором он в связи с этой работой Балакирева ставит перед нами задачу служения национальному искусству — музыке нового стиля. Письмо Стасова раскрывает перед нами художественные позиции крупнейшего русского критика. Путь развития новой русской музыки, по мнению Стасова, лежит через преодоление пассивного подражания приемам западноевропейского творчества и даже новаторских тенденций Глинки. „Мне кажется, что „Лиром“ и еще двумя-тремя вещами вы навсегда распрощаетесь с общеевропейской музыкой и скоро уже перейдете к тому делу, для которого родились на свет: музыка русская, новая, великая, неслыханная, невиданная еще, *новее* по формам (и, главное, по содержанию), чем та, которую у нас *затеял ко всеобщему скандалу Глинка*“.

Можно себе представить, какое большое влияние оказывали подобные художественные установки авторитетного критика на весь кружок композиторов „могучей кучки“, если к его голосу внимательно прислушивался и вождь кружка М. А. Балакирев. Не забудем, что в целом ряде случаев Балакирев являлся проводником творческих замыслов Стасова, помогая их реализовать

¹ Первая репетиция музыки „Лиры“, исполненной в Университетском концерте, состоялась 7 ноября 1859 г. Повидимому, исполнялись лишь отдельные части, так как вся музыка в целом еще не была закончена.

в своей композиторской группе. Музыка к шекспировской трагедии — один из наиболее наглядных примеров того, как Балакирев сумел отразить важнейший, с нашей точки зрения, стасовский лозунг о необходимости „правды, настоящего во всем человеческом“. Эта жажда правдивости, искренности, стремления к реальному выражению чувства было тем общим, что связывало обе творческие натуры. Мы не случайно останавливаемся именно на данных художественных взглядах, связавших Стасова и Балакирева в их художественной практике: музыка „Короля Лиры“, нам кажется, наиболее полно выражает стремление к художественной правдивости, вскрывает глубокие трагические переживания одного из главных героев шекспировской драматургии. Театральный сюжет вызвал необходимость конкретизировать музыкальный материал этой партитуры.

Для воплощения образов „Лиры“ композитор пользуется, главным образом, изобразительными средствами воплощения. Выражая человеческие переживания, он находит индивидуальные средства и приемы, не только новые для своего времени, но и не утратившие своего значения в условиях современности. Пожалуй, более всего композитора роднят с романтикой Берлиоза (и в какой-то мере Шумана) чисто-изобразительные эпизоды его партитуры. Но, например, в балакиревской „Буре“ из вступления к III действию дано не только описание. В гаммообразных стремительных движениях, всякий раз завершающихся драматическими взрывами септаккордов, одновременно показана буря человеческих страданий. Это уже не натуралистические зарисовки, а скорее эпизоды, раскрывающие большое психологическое напряжение. Слушая балакиревское изображение разбушевавшейся стихии, остро ощущаешь трагедию Лиры, переживаешь участь несчастного, всеми покинутого старца. И не случайно в высказываниях Балакирева прорывается указание на то, что в создание этого произведения он вложил огромный, максимальный для своего творческого мышления запас молодой энергии. „Вчера я думал до такой степени (сочиняя Ше-

ствии), что был момент, что мне показалось, что я схожу с ума“.

Судя по письмам к Стасову, примерно того же периода конца 50-х годов, Балакирев сначала сочинял антракты к шекспировской трагедии, а затем уже увертюру. Позднее, в письме к Чайковскому, мы ближе знакомимся и с отношением автора музыки к сюжету „Короля Лира“ и, что еще интереснее, с плановым оформлением этой работы... „Сначала, прочитав драму, я воспламенился желанием сделать увертюру (на что, впрочем, навел меня В. Стасов) и, не имея еще материалов, я воспламенялся проектом, планировал интродукцию“. Вслед за тем Балакирев раскрывает наброски своего музыкального плана в связи с образами Шекспира. Этим он хочет пояснить Чайковскому картину своего творческого процесса. Балакиревский план увертюры к „Лире“ дает отчетливое представление о замысле в целом, о взаимоотношениях отдельных музыкальных тем — шута, сестер Реганы и Гонерильи, темы предсказания Кента, Корделии, самого Лира и, наконец, о значении темы „Бури“.

Музыка к „Королю Лире“ — капитальная партитура, состоящая из большой увертюры, 9 антрактовых номеров и музыкальных иллюстраций к отдельным сценам трагедий. В увертюре, как мы указывали, сосредоточены главные темы, характеризующие основные моменты развития действия шекспировской пьесы. Но соотношение всех этих музыкальных характеристик, навеянных образами Шекспира, в увертюре приобретает характер не простого формального ознакомления театрального зрителя с галереей портретов пьесы великого драматурга. Остается удивляться мастерству молодого композитора, сумевшего логически объединить в своей музыке весь этот материал, составивший в его руках части единого художественного целого.

Программное содержание увертюры к „Королю Лире“, написанной в классической форме, излагает сам композитор в одном из писем к Стасову. Это вполне ясно очерченная схема сонатного аллегро, переведенная на язык образов шекспировской трагедии:

„Интродукция—„маэстозо“—и потом нечто мистическое (предсказание Кента). Интродукция затихает, и начинается бурное аллегро. Это сам Лир, уже развенчанный, но еще сильный лев. Эпизодами должны были служить характеры Реганы и Гонерильи и, наконец, вторая тема—Корделии, тихая и нежная. Далее, средняя часть (Буря, Лир и шут в пустыне). Затем повторение аллегро, Регана и Гонерилья окончательно забывают его, и увертюра оканчивается замиранием (Лир над трупом Корделии); следует повторение исполнившегося предсказания Кента и затем торжественная смерть Лира“.

В общих чертах авторская интерпретация содержания увертюры представляется нам верной и вполне соответствующей „либретто“. Интересен и сам тематический материал.

Увертюра открывается интродукцией Allegretto maestoso с лаконичными фанфарами и ударами литавр, не претендующими на музыкальную стилизацию шекспировской эпохи. Эти фанфары, неоднократно звучащие в дальнейших частях партитуры,—скорее символ власти и силы короля Лира. Характер подготовки к полонезному движению и самый тип полонезной темы, непосредственно примыкающей к фанфарам (мелодия шестнадцатыми у первых скрипок), представляет собой плодотворное тематическое зерно, из которого в русском музыкальном наследии впоследствии будет расти ряд полонезов (Римского-Корсакова из оперы „Ночь перед Рождеством“, Глазунова, Лядова и др.). Тема главного героя трагедии написана в шумановском духе—дан горделивый энергичный образ короля-феодала.



Аллегро увертюры начинается (в нижних регистрах виолончелей и контрабасов) темой злых дочерей, на которой построено также вступление ко второму действию.

По существу в этом подвижном суровом мелодическом рисунке и в противопоставляемой ему теме



Лиры заключается основное ядро увертюры. Здесь как бы воплощена расстановка движущих сил.

Тема Корделии — нежная, искренняя — звучит в гармонически светлых тонах; это образ „гуманитки“, образ новой эпохи, полный контраст ее сестрам — воплощению средневековой дикости.

Тему Корделии (шумановского характера) исполняют флейты.



В наиболее подвижном плане проходит в увертюре тема Лиры, которую Балакирев перебрасывает в различные „этажи“ партитуры (начиная от тромбонов), придавая ей разнообразное освещение и контрапунктически соединяя ее (в конце увертюры) с фрагментом ее же самой (гобой и альты).

Кульминация драматического напряжения достигается в разработке увертюры. Не случайно здесь бок-о-бок с материалом, символизирующим людскую злобу, дается образ разбушевавшейся природы. Буря, как уже мы говорили, приобретает в музыке „Лиры“ аллегорический смысл олицетворения страстей и страдания. Рокочут низкие регистры инструментов (контрабасы и виолончели в унисон с фаготами). На гаммообразном движении, напоминающем аналогичный момент в „Грозе“ из 6-й симфонии Бетховена, каждый

раз оканчивающемся „взрывом“ остро звучащего септ-аккорда от другого лада (так называемая „ложная последовательность“), раскаты грома и „взрывы“ повторяются неоднократно.



Это удары судьбы. Трагедия одинокого старца жертвы ненависти и злобы, — порождение того строя, который он сам же поддерживал и осуществлял, — назревает с огромной интенсивностью. На фоне бури показан уже не прежний Лир, могучий властелин. Его волевая тема (у флейт) в окружении лишь легкого „шопота“ струнных (тремоло скрипок и альтов пианиссимо) звучит теперь, как полный тоски мотив одиночества.

Тут мы наблюдаем острое чутье композитора к оркестровому колориту, являющемуся средством для воплощения определенной „программной“ ситуации. Богатая творческая фантазия Балакирева, понимание им основных театральных задач и мастерство в разработке музыкального материала показывают, насколько многообещающим было дарование молодого композитора уже в эту раннюю пору.

Увертюра заканчивается повторением темы предсказания Кента и изображением смерти Лира; его тема показывается сначала в увеличенном виде, а затем постепенно растворяется в гармонических ходах. В конце увертюры (единственный раз на протяжении всей музыки к пьесе) выступает солирующий инструмент — скрипка, играющая небольшую фразу, после которой звучат заключительные аккорды музыки, напоминающие короткие вздохи.

В этой наиболее ранней партитуре Балакирева сказываются уже глубокое понимание задач орке-

стровки как элемента единого художественного замысла и индивидуальность отдельных приемов. Вместе с тем, здесь видны источники его оркестрового письма — свободное употребление медных инструментов, навеянное Берлиозом (в то время как общие контуры партитуры — уравновешенность групп оркестра — скорее напоминают о бетховенском воздействии). Некоторые приемы (например, употребление тромбонов в высоком регистре) близки Шуману и Глинке.

Убедительность музыки этой увертюры достигнута по существу простыми средствами. Принцип музыкального изложения здесь гомофонный. В музыке нет ни сложных многоголосных сплетений, ни нагромождений в разработке. Приемы симфонического развития обнаруживают ставшие типичными для Балакирева методы обращения с тематическим материалом.

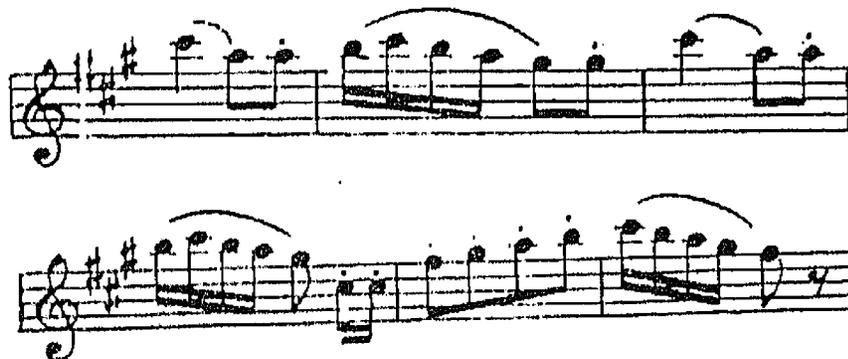
За увертюрой следует „Шествие“, иллюстрирующее одну из сцен первого действия. После слов Глостера: „Король идет“ музыка начинается за сценой. В исполнении „Шествия“ принимает участие, кроме симфонического, еще духовой оркестр, причем в партитуре представлены две редакции (вторая без духового оркестра). Музыка „Шествия“ — полонезного характера. Первая часть его целиком построена на теме Лира, приобретающей широкое развитие. Разворачивается картина пышности и блеска дворцовой обстановки. В „трио“ полонеза выступает новый тематический материал, символизирующий „славление“ короля. Совершенно неожиданно, вопреки театральной ситуации, композитор дает здесь музыку русского песенного характера, невольно подчинившись влиянию Глинки. Разработка вновь приводит к начальным фанфарам и полонезному движению. „Шествие“ заканчивается утверждением темы Лира на мощном звучании всего оркестра (*Roco animato*). В целом „Шествие“ — образец красочной танцевальной музыки с некоторыми типичными для Балакирева техническими деталями (например, большой протяженности органной пункт на доминанте — у виолончелей и контрабасов — в III части полонеза. Такого рода прием неоднократно встречается в 1-й симфонии Балакирева. В „Шествии“ этот

прием приобретает иллюстративный смысл: он подготавливает картину торжественной встречи короля).

Вступление ко второму действию раскрывает характеры полных ненависти злых дочерей Лира. Прекрасный тематический материал, ассоциирующий слушателя с этими шекспировскими образами, создан не без влияния музыки Глинки к „Князю Холмскому“. Интересно все же, что сценическая ситуация ни в какой мере не наводит на эту связь. Вместе с тем, фигура шестнадцатыми у струнных здесь аналогична глинкинскому рисунку у тех же инструментов в его вступлении ко 2-му действию музыки „Холмского“. Навстречу этой теме, повторяющейся на протяжении всего эпизода, движется жалобный короткий мотив трагедии Лира. Музыкальный образ, рисуемый проклятия Лира, остается в этой музыке невыявленным, что, впрочем, не мешает цельности и внушительности всей отлично звучащей оркестровой картины.

Второму действию трагедии Балакирев предпосылает лишь короткие сигналы, возвещающие о прибытии Реганы с мужем (играют 4 трубы), и иллюстрацию свидения закованного в цепи Кента. Образ Корделии, являющейся Кенту во сне, озвучен посредством прозрачных арпеджий арфы; так же прозрачна ткань духовых (деревянных), играющих тему Корделии. Эта часть — иллюстративный эпизод.

Содержание вступления к 3-му действию помечено в партитуре: „Лир и шут в пустыне. Буря“. Andante этой музыкальной картины построено на мотиве темы Лира (мотив трагических переживаний). Ночь, степь, тонушая во мраке (тремоло литавр и аккорды тромбонов). Появление шута (*Allegretto scherzando*) пере-



дается звуками английской народной песни (играют деревянные).

Оба эпизода—Andante и песенное Allegretto—повторяются дважды; во второй раз—в других тональностях. Далее следует изображение бури на материале, уже использованном в увертюре. По сравнению с тем же эпизодом в увертюре здесь эта музыка ближе к подлинно трагической ситуации. Тема страданий Лира все вытесняет и утверждается на *FF*. Струнная и деревянная группы подхватывают ее в унисон. Занавес поднимается на повторении темы бури, которая стихает лишь к появлению на сцене действующих лиц. В данной музыкально-иллюстративной сцене предвосхищено содержание III действия пьесы, сделана попытка раскрыть ее основной психологический конфликт. Но скажем прямо: это раскрытие несколько прямолинейно для философского построения шекспировской трагедии. При всей свежести, искренности и добротности материала, музыка не в состоянии до конца передать острых напряженных состояний.

В этой сцене „самообман Лира рассеялся. Он потерпел жесточайшее крушение. Но в этом крушении он обновился. Он почувствовал чудовищную несправедливость феодально-аристократического строя — того строя, который он поддерживал и осуществлял“.

„Вы, бедные, нагне несчастливцы,
Где б эту бурю ни встречали вы,
Как вы перенесете ночь такую
С пустым желудком, в рубище дырявом,
Без крова над бездомной головой?
Кто приютит вас, бедные? Как мало
Об этом думал я! Учись, богач,
Учись на деле нуждам меньших братьев,
Горюй их горем и избыток свой
Им отдавай, чтоб оправдать тем небо“.

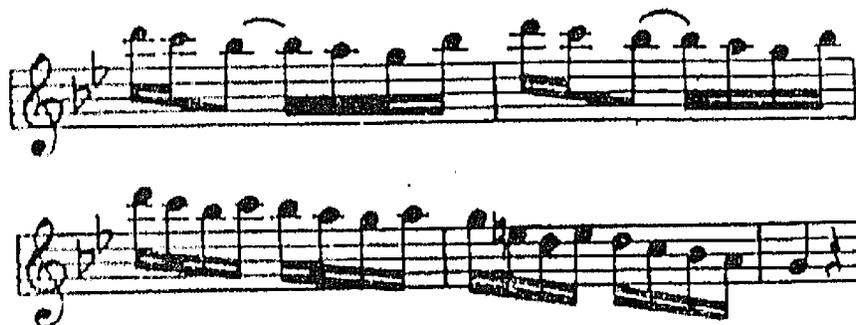
Методом вариантной разработки материала (типичным для Балакирева как лирика-романтика), исключая острую конфликтность в развитии тем, раскрыть до конца философски значительный процесс перерождения Лира композитору не удалось.

Вступление к 4-му действию. Пробуждение Лира в лагерной палатке Корделии при звуках народной

английской песни. Музыка начинается соло английского рожка, ее пасторальный наигрыш звучит под изящный аккомпанемент малого оркестра. Тот же английский рожок излагает темы Лира, а затем Корделии, прерывающиеся иллюстрацией бреда больного короля (интересно сочетание неврастенического движения струнных и реплик басового тромбона с тубой). Постепенно болезненный кошмар рассеивается. Лир спокойно засыпает, вновь появляется в разных вариантах как бы убаюкивающая мелодия песни. В заключение опять звучат тема Корделии и все более и более утихающие аккорды деревянных и флажолеты арфы. Трогательная забота, нежность и любовь дочери к несчастному старику — близкие Балакиреву лирические настроения — очень тонко переданы в комбинациях оркестровых тембров.

В 4-м действии (сцена 1-я) фигурирует лишь один миниатюрный музыкальный отрывок — вариант оркестрового звучания предыдущего эпизода.

Вступление к 5-му действию: „Битва. Лир умирает у трупы Корделии. Апофеоз“. Начало этого антракта — небольшой эскиз будущей картины сражения. Образна и выразительна тема битвы, развитие которой прерывается темами Корделии и Лира, появляющегося в это время с мертвой дочерью на руках.



В музыке предвосхищена развязка трагедии — смерть Лира. Этот момент иллюстрируется репликой из мотива Лира в глухих регистрах виолончелей и контрабасов.

В музыке к V действию композитор средствами духового оркестра рисует картину лагеря британцев и вслед за этим изображает битву на теме, уже появлявшейся во вступлении к этому действию. Здесь

эта музыка получает широко разработанный иллюстративный характер. Она исполняется одновременно двумя оркестрами — малого состава духовым оркестром (медные и малый барабан) и симфоническим. В качестве трио этого развитого эпизода вставлен диалог декламационного характера между Эдгаром и Глостером, происходящий на фоне протяжных аккордов небольшого оркестрового ансамбля. Прерванная им иллюстрация сражения возобновляется, звучность оркестра постепенно нарастает. Сражение проиграно французскими войсками, они бегут, тема битвы понемногу стихает и замирает.

Звучность последней картины, не отличаясь изощренностью оркестровки (сплошь и рядом музыка передается унисонами и удвоениями оркестровых групп), создает тем не менее цельное впечатление.

Капитальная партитура „Короля Лира“ — ценный памятник своей эпохи, образец высококачественной театральной музыки, имеющей все данные для исполнения на нашей симфонической эстраде (имею в виду, главным образом, увертюру и шествие). В музыке „Лира“ конкретизованы отдельные элементы „инструментальной драмы“, идеей которой глубоко интересовался Балакирев. Воплощение в музыкальных образах чувств и переживаний, наполняющих драматический сюжет, — такова сущность „инструментальной драмы“. Столкновение страстей и характеров, взаимоотношения героев ставятся в центре творческой обработки композитора.

Такого рода тенденции балакиревского симфонизма вытекали из изучения и освоения принципов программной симфонии Берлиоза, давшего впервые законченные образцы инструментальной драмы в целом ряде своих крупнейших произведений („Фантастическая симфония“, „Гарольд в Италии“, „Ромео и Джульетта“ и др.). Свой расцвет эта новая для той эпохи сложнейшая проблема инструментальной музыки получила в творчестве Чайковского не без воздействия Балакирева („Ромео и Джульетта“, „Манфред“).

Музыка к „Королю Лире“ показывает, что Балакирев испытывал разносторонние творческие влияния,

преломляя их через собственную индивидуальность и ставя перед собой задачу реалистической характеристики театральных образов. Эти попытки кажутся нам теперь скорее натуралистической изобразительностью. Но не забудем, что Балакирев делал на этом пути первые шаги. В условиях русской музыкальной культуры эти творческие установки сыграли для своего времени роль положительного эксперимента. Несмотря на то, что в отдельных частях этой партитуры чувствуются зерна бетховенских оборотов („Эгмонт“), элементы мелодико-гармонического материала Глинки („Князь Холмский“) и „Шуманизмы“, не говоря уже о воздействии принципов Берлиоза, — ясно, что связь со всеми этими богатыми источниками — скорее чисто-внешняя. Взяты лишь отдельные приемы и образцы технического вооружения, существо же музыки родилось почти целиком из индивидуальной творческой фантазии Балакирева. Сравнение балакиревской музыки с увертюрой Берлиоза к той же трагедии Шекспира, написанной им, правда, в еще более раннем возрасте, заставляет отдать предпочтение „Лиру“ Балакирева, самое же обращение к шекспировскому сюжету навеяно Берлиозом, использовавшим в своей музыке целый ряд сюжетов великого английского драматурга.

СИМФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

ПЕРВАЯ симфония Балакирева (до-мажор) зародилась в отдельных набросках еще в 60-х годах, закончена же была лишь в 1897 г., а издана Ю. Г. Циммерманом годом позже. Столь длительный промежуток времени, прошедший от зарождения этой симфонии до выхода ее в свет, естественно, должен был отразиться на ее концепции. Однако, по многим данным, первая симфония — скорее продукт творчества молодого Балакирева. Большая часть ее (почти все темы) принадлежит раннему периоду деятельности композитора. Самый тематический материал симфонии типичен для направления, определявшего деятельность „могучей кучки“ в пору ее существования как единого целого. В первой части симфонии уже в интродукции встречаются тематические построения, характерные для Бородина, для „Садко“ и „Псковитянки“ Римского-Корсакова. Учитывая большое влияние Балакирева на его музыкальных сподвижников и его руководящую роль на первых порах их композиторской практики, можно допустить, что прообразы этого творческого материала принадлежали ему. Есть также основание предположить взаимодействие творческих влияний между симфонией Балакирева и 2-й симфонией Бородина, сочинявшейся в промежуток 1869—1876 гг.

Вступление к 1-й части балакиревской симфонии начинается русской по характеру, широкой, энергичной (хотя и лаконической) темой в низких регистрах виолончелей и контрабасов, близко ассоциирующейся с материалом и окраской начальной фразы „Богатырской“ симфонии Бородина. Родственны и методы

изложения обеих симфоний. Первая и вторая темы симфонии Балакирева выдержаны в русском стиле. Национальные черты занимали ведущее место в творчестве Балакирева 50-х — 60-х годов. Сочетание элементов русской песенности с ритмикой и мелодикой, навеянными восточной песней, еще более объединяет Балакирева с „кучкистами“ и, в частности, с Бородиным. Симфония насквозь проникнута жизнеутверждающим оптимизмом, обличая в Балакиреве прежде всего здорового по природе художника.

К экспозиции первой части подводит небольшая интродукция, построенная на материале главной темы симфонии. Энергичной волевой первой теме этой части



противопоставляется вкрадчивая мелодия второй темы (первоначально в изложении виолончелей и кларнета).

Насыщенная потенциальной энергией третья тема



(заключительная партия), появляющаяся в репризе и в еще большей мере, чем первая тема, подчеркивающая волевой, мужественный характер музыки, — вот по существу весь главный материал первой части симфонии.

Но замыслы композитора здесь достаточно широки и не ограничиваются лишь указанными темами, доказательством чего служат новые мелодические образования, дополняющие основные темы, расширяющие их или являющиеся их вариантами.

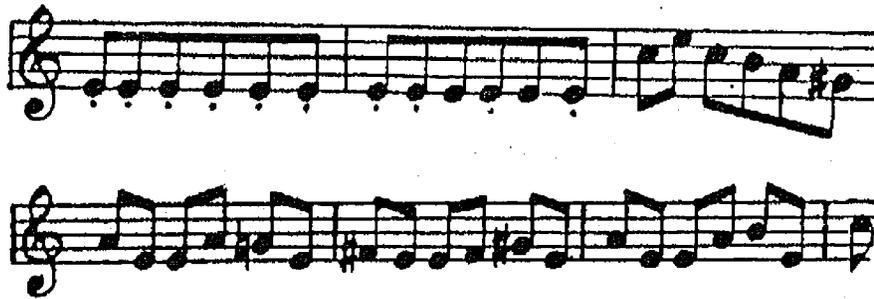
Полноценны оркестровые средства, применяемые Балакиревым. От Листа и Берлиоза он заимствует мощь и, вместе с тем, изящество оркестровой ткани, богатство гармонических сочетаний, широко располагаемых им в оркестре. Соблюдение равновесия между струнной группой и духовыми, использование наиболее эффективных и красочных звучаний арфы, применение в обычном парном составе оркестра английского рожка и трезвучия кларнетов (в партитуре 1-й симфонии участвуют три кларнета) — все это для своего времени признаки мастерского владения оркестровыми приемами и звучностями.

Как самые темы, так и производные от них тематические образования Балакирев применяет в развитии симфонии не по принципу их противоречивого взаимодействия, а в плане разнообразного их сопоставления. Разработка первой части симфонии состоит из многообразных вариаций и перестановок тематического материала, подчиненных, главным образом, формальной логике музыкального движения. Полифонические приемы — имитации, каноническое чередование, ритмическое видоизменение тем — создают впечатление внешнего движения, самодовлеющей игры звуков. Приемы, подобные знаменитым балакиревским органным пунктам, часто применяемые главным образом по внешне-техническим соображениям, подменяют подлинное взаимодействие тем симфонии. Созерцательная красивая звучность подчиняет себе развитие творческого замысла.

Что касается формы, то мнение Стасова о нежизненности классической схемы симфонии („симфония должна перестать быть составленной из четырех частей, как ее выдумали 100 лет тому назад Гайдн и Моцарт“) у Балакирева не встречает сочувствия. Четыре части с интродукцией, предпосылаемой 1-й части, — такова структура С-дур'ной балакиревской симфонии. Лишь в сонатном аллегро он решается на отступление от схемы, заменяя в репризе вторую тему — новой.

Начало скерцо (с повторением одной и той же ноты у скрипок и альтов) ассоциируется с аналогич-

ным вступлением валторн в скерцо 2-й симфонии Бородина. Основная тема скерцо излагается скрипками *pianissimo* в стремительном движении *Vivo*.



Начатое движение постепенно уплотняется с присоединением других оркестровых голосов (деревянные инструменты). При повторении основной темы в нее вплетается мелодия восточного характера (сначала у английского рожка, далее у гобоя и других духовых). В трио (*Roso tempo mosso*) вводится новая мелодия, получающая в оркестре тембровые варианты. В репризе первой части трио основная тема скерцо и тема трио сопоставляются—звучат одновременно. Воздушное движение в заключительной части скерцо, с флажолетами скрипок и ажурной звучностью деревянных, отличается редким изяществом оркестрового письма, близкого к берлиозовскому колориту. Повторяющиеся же на одних и тех же нотах октавы скрипок создают впечатление глинкавских звучаний (аналогичные приемы использования струнных встречаются, например, в „Восточных танцах“ оперы „Руслан и Людмила“).

В медленной части симфонии (*Andante*) появляется новый материал восточной мелодии, страстной, ритмически прихотливой, узорчатой.



На нем построена вся эта часть симфонии. Глубокий лиризм, томление, искренность сдержанных пе-

реживаний—отличают всю эту глубоко трогательную своей непосредственностью музыкальную картину, внешне похожую на поэтический ноктюрн. Когда в начале *Andante* на ритмических триолях струнных (*pp*) под аккомпанемент арфы вступают кларнеты на основной теме,—кажется, будто нежные лучи света скользнули по едва колышущейся водяной поверхности.

Созерцательна по настроению и безмятежна вторая тема *Andante*.



Обе темы под нежные шорохи аккомпанемента струнных по многу раз проходят в оркестре, образуя ряд красочных сплетений. Это все варианты одних и тех же мелодических оборотов, разрабатываемых с помощью многоцветного оркестрового спектра. То звучат сгущенные страстные унисоны, то ткань этих мелодий делается кружевной, прорезаемой нежными пассажами арфы. В партитуре *Andante* при внешней простоте заложены зачатки развития колористически богатой музыки.

Финал симфонии, без перерыва музыки примыкающий к *Andante*, закругляет замысел всей симфонии, придает ей цельность. В основной теме (до-мажор), названной в партитуре „русской темой“ (см. нотный пример на стр. 87), легко узнать тематический материал первой темы первой части симфонии.¹

Особенность этого финала—в соединении и чередовании русского и восточного (вторая тема) элементов. Праздничное плясовое движение, игровые и плясовые ритмы, оптимистическая, волевая направленность му-

¹ В качестве главной темы финала использована городская песня „Шарлатарла из партарлы“, сообщенная Балакиреву Римским-Корсаковым. Возможно, что и главная тема первой части возникла также из этой мелодии.



зыка финала синтезирует волеутверждающий характер симфонии в целом. Заключение финала несколько неожиданно дано в виде небольшого торжественного полонеза. По образцу этого финала впоследствии возникают характерные построения кражистых финалов симфоний Глазунова с активной ролью ударных и медных, воплощающих праздничные, торжественные настроения. Истоки этого стиля коренятся в светлом, мажорном колорите оркестровых звучностей Глинки. Богатство мелодий, пластичность звуковых комплексов, конкретизация здоровых романтических настроений и единство идейного замысла симфонии—все это придает ей характер вполне живого произведения, насыщенного интересными мыслями, выраженными чеканным художественным языком, доступным широкому слушателю.

* * *

В противоположность первой, *вторая симфония* Балакирева (d-moll), законченная в 1908 г., носит камерный характер. Идейно и по методам разработки композитор в ней не эволюционирует. Тематический материал в этой симфонии дан мелким планом, без настоящего размаха, связанного с представлением о монументальности симфонического звучания.

Главная тема первой части симфонии, правда, носит сосредоточенный, энергичный характер, но по мере развития музыки она утрачивает свою первоначальную действенную роль. В этой части Балакирев снова прибегает к излюбленному использованию восточной

мелодии (вторая тема), но как самый материал ее, интимно-лирического характера, так и дальнейшая ее разработка обнаруживают чисто-гедонистическое отношение к музыке. Композитор как бы любуется своими тематическими находками, гутирует их звучание. К тому же в данной восточной теме отсутствует широкое дыхание, характерное для ориентализма Балакирева.

Вторая часть (Романс)—интимно-лирическое излияние несколько сентиментального оттенка; по существу это искренняя музыка, лишенная черт симфонизма, очень близкая к шумановскому стилю.

Само название третьей части (Scherzo alla Cosacca) вскрывает смысл ее музыки. Скерцо построено на музыкальных темах, родственных украинской танцевальной музыке. В процессе их использования становится ясным, что композитор прибегает здесь к условной передаче народного музыкального языка, к стилизации его в сугубо камерном плане. Во второй теме Балакирев еще более отклоняется от непосредственной задачи дать элементы чисто-народного пляса. Эта тема—декоративного характера, к тому же излишне примитивна и статична сама по себе.

Пышный финальный полонез четвертой части воспринимается после первых трех частей симфонии как придаток чисто-формального порядка.

Как в симфониях, так и в остальных своих симфонических произведениях Балакирев пользуется оркестром нормального, парного состава и с точки зрения оркестровых средств выразительности особых открытий не делает. Состав оркестра, использованный им в первых партитурах („Король Лир“, „Испанская увертюра“), мало изменяется в последующих. Эта стандартность арсенала оркестровых средств (в известной мере результат недостатка его профессионального образования) мешает моментами композитору развернуть целиком свои художественные замыслы. Из особенностей балакиревской оркестровки, встречающихся во всех партитурах, интересно отметить употребление в парном составе вместо второго гобоя английского рожка, очевидно, перенесенного Балакиревым из берлиозовских партитур. Далее, он использует почти

всегда три кларнета в двух строях (В и А), очевидно, с целью получения готового трезвучия. Берлиозовские принципы инструментовки Балакирев воспринимал не непосредственно, а скорее через Глинку (не сумев, однако, достичь тонкости, изящества, пластики глинкаевского оркестрового письма). Берлиоз, при всем соблазне пересадки его оркестровых новшеств в их „натуральном“ виде, оказался труден для полного освоения Балакиревым, повидимому, познававшим музыку, главным образом, через культуру рояля. Ориентировка на творчество Берлиоза требовала колоссального технического опыта и знания оркестра (в чем Балакирев, по его же собственным высказываниям, был не слишком силен). Тот факт, что от берлиозовского симфонизма был взят лишь принцип его программности (метод берлиозовского развития идеи в симфонических произведениях Балакирева не отражен) и немногие оркестровые эффекты (флажолеты струнных и арф), подтверждает это соображение. Самая специфика берлиозовского оркестра (обычное употребление четырех фаготов, корнет-а-пистонов и пр.) осталась вне поля зрения Балакирева. Ощутительней оказалось влияние оркестрового письма Листа; отдельные элементы (замечающиеся, например, в „Тамаре“, в 1-й симфонии) перенесены из листовских партитур. Заключительная партия первой части С-дур'ной симфонии явно навеяна одной из тем симфонической поэмы „Битва гуннов“ Листа. Типично по-листовски Балакирев пользуется звучностями арфы (в симфонических поэмах „Русь“, „Тамара“ он употребляет две арфы). Самый метод комплектования партитур (например, три флейты и три кларнета в парном составе оркестра) свидетельствует о тенденции следовать расширенным оркестровым средствам Берлиоза и Листа. Но все же, например, такой колористический индивидуальный инструмент, как бас-кларнет, Балакирев нигде не использовал. Ни в какой мере не отразилось в его партитурах влияние вагнеровских оркестровок. Повидимому, Балакирев сохранил к музыке Вагнера индифферентное отношение, господствовавшее в „кучке“ в ее ранний период существования и высказанное в

статьях Кюи о „Кольце Нибелунгов“, ибо трудно предположить, чтобы он не знал Вагнера. Известно, однако, что позже знакомство с операми Вагнера и изучение его технических приемов оказало положительное влияние на Римского-Корсакова и Глазунова.

Находясь под усиленным воздействием творческого стиля Глинки, Балакирев тем не менее сумел избежать пассивного подражания ему. Это можно видеть на таком убедительном примере, как Увертюра на тему испанского марша, в которой на пересадку глинкинских приемов могли натолкнуть и самый материал (испанская тема, подаренная Глинкой) и форма произведения. Балакирев сумел в этом случае сохранить свое собственное творческое лицо, сумел подойти к решению задачи средствами оркестра, состав которого обусловлен его индивидуальным художественным вкусом.

Интересный материал в этом отношении дает также сравнение оркестровки одного и того же романса Глинки „Ночной смотр“, сделанной самим автором и затем Балакиревым. По-разному оформленное оркестровое звучание ясно указывает на то, что Балакирев и в выборе средств (в данном случае более широких, чем у Глинки), и в применении их не был всецело „на поводе“ у своего гениального предшественника.

* * *

В творчестве кучкистов тяга к ориентализму имела большое значение в их музыкальных замыслах. Необходимо учесть, что ритмо-мелодическая и гармоническая структура восточной песни (главным образом кавказской) использовалась русскими композиторами по принципу контраста с русским народным мелосом. Восточный фольклор, как и отечественный, в целом обогащал творчество русской школы с ее узловой проблемой народности. Композиторы „могучей кучки“ использовали музыкальный Восток, воплощая его в соответствующих программных симфонических сюжетах („Антар“, „Шехеразада“) и в оперных произведениях, развертывая на этом материале эффектные танцевальные и фантастические сцены („Половецкие

пляски" Бородина, "Пляска персидок" Мусоргского, "Золотой петушок" и "Млада" Римского-Корсакова и т. д.).

К одной из вершин русского ориентализма и балакиревского мастерства в этом стиле должна быть отнесена симфоническая поэма *Тамара*. Как и первая симфония, "Тамара" — памятник двух различных эпох. Она задумана в 1867 г., окончательно же оформлена и оркестрована в 1882 г. Немало убедительных строк уделил в своих письмах В. В. Стасов, чтобы побудить Балакирева приняться, наконец, за осуществление столь интересного замысла. Как уже говорилось ранее, "Тамара" — плод кавказских впечатлений, преломленных сквозь поэтическую ткань лермонтовской поэмы. Большая ценность и свежесть этого произведения заключается прежде всего в музыкальном материале, почти сплошь насыщенном песенно-танцевальным фольклором.

Сумрачность, величественность пейзажа кавказской природы, байроновские настроения одиночества (одиноким путник, попадающий в тенета коварной красавицы), прелесть тонкой чеканки стихов Лермонтова, овеянных колоритом восточной романтики, — таковы элементы, сочетание которых оплодотворило замысел и породило музыкальную ткань поэмы.

"Тамара" — одно из первых произведений русской симфонической литературы, в котором сказалось влияние идей Берлиоза и Листа, насаждавших жанр программного симфонизма. "Всякое хорошее произведение носит в себе программу" — говорил Балакирев еще в 1858 г., солидаризируясь, таким образом, с концепцией этих композиторов.

"Тамара" посвящена Листу; это не случайность, не только дань уважения к мировому музыкальному авторитету. Посвящение обусловлено и самой идеей программности и теми структурными и техническими приемами, которые ясно говорят об образцах листовского творчества, навеявших форму и оркестровые краски этой симфонической поэмы. В ответ на посвящение ему "Тамары" Лист писал Балакиреву: "Мои симпатии к Вашим произведениям известны. Когда

мои юные ученики хотят доставить мне удовольствие, они играют мне Ваши сочинения и сочинения ваших славных друзей“. Это не были обычные комплименты. В связях с западноевропейскими композиторами, в том авторитете, который завоевала себе в 70-х — 80-х годах новая русская музыка на Западе, „Тамара“ сыграла свою немаловажную роль.

Первый эпизод симфонической поэмы — вступление — раскрывается, стихами:

В глубокой теснине Дарьяла,
Где роется Терек во мгле,
Старинная башня стояла,
Чернея на черной скале.

* * *

В той башне высокой и тесной
Царица Тамара жила,
Прекрасна как ангел небесный,
Как демон коварна и зла.

Величественная картина кавказских гор, уходящих в высь, и журчащий где-то внизу Терек изображаются в едва слышном рокоте контрабасов и литавр, а далее — альтов и виолончелей, играющих под сурдину. Ровный колористический фон, изображающий мрак и таинственность ущелья, имеет лишь один заостренный момент: в мелодической фигуре басового регистра происходит перемещение с *до* на *до диэз*.



Выдержанные аккорды духовых придают музыке таинственный и зловещий характер.

Постепенно звучание разворачивается. Вступает нежная зазывная тема, сначала исполняющаяся английским рожком, затем гобоем. Это музыкальный образ коварной любви Тамары.



Мрачный пейзаж светлеет. Слышны звуки арфы в оркестре, ткань музыки делается более прозрачной, вступают флейты, скрипки в высоком регистре. Из мрака ночи

На голос невидимой перн
Шел воин, купец и пастух.

Начинается следующий центральный эпизод поэмы:

Сплетались горячие руки,
Уста прилипали к устам.
И страстные, дикие звуки
Всю ночь раздавались там.

* * *

Как будто в ту башню пустую
Сто юношей пылких и жен
Сошлись на свадьбу почную,
На тризну больших похорон.

На лейтмотиве альтов (гости Тамары; аллегро) появляется восточная мелодия, сначала у фаготов, потом у кларнетов.

3-я д. 2-я в.



Слушатель „вводится“ внутрь замка Тамары на пиршество.

Вторая тема того же аллегро — персидская, заимствованная из „Руслана и Людмилы“ Глинки (ритмически видоизмененный персидский хор „Ложитесь в поле мрак ночной“) — воссоздает танцевальные образы.

код: к.



Обе темы далее появляются в другом ритме. Начинается пляска (ритмические фигуры ударных в сочетании с персидской мелодией), среди которой вырисовывается образ Тамары — Allegretto quasi Andantino. Тема Тамары появляется у кларнетов. Образ этот — женственный, вкрадчивый, почти призрачный (арфа с деревянными инструментами). Пляска разрастается, движение оркестра нагнетается (Vivace alla breve) на встречавшемся раньше, но получающем новые ритмические очертания материале. Она приобретает характер дикой, завораживающей оргии. Вихрем кружатся одни и те же варьирующиеся и чередующиеся между различными группами инструментов темы страстной круговой пляски. Темп все оживляется (Poco più mosso; далее Ancora più animato). Наступает кульминационный момент. Неистово посята опьяненные плясовым движением лихие танцоры.

Внезапно пляска обрывается.

Но только что утра сиянье
Кидало свой луч по горам,
Мгновенно и мрак и молчанье
Опять воцарялися там.

Небольшой связующий эпизод приводит к заключительной картине (анданте). Снова начинается медленное движение, снова рисуется мрачный пейзаж. Среди чуть слышного „ворчанья“ струнных инструментов звучит ритмически перефразированная тема Тамары (у кларнета, потом частично у других деревянных). Это — последнее „прости“ очередной жертве. Наступил рассвет.

И было так нежно прощанье,
Так сладко тот голос звучал,
Как будто восторги свиданья
И ласки любви обещал.

Оркестр колыхается (декоративное звучание струнных и деревянных) — иллюстрация к картине: волны Терека подхватили и уносят тело погибшего, вкусившего любовный яд Тамары.

Полон необычайной силы воздействия увлекательный материал восточных мелодий этого произведения.

Отбор тем и средств выразительности обличает здесь в Балакиреве художника с огромным вкусом; такого колорита на материале народного творчества достигали лишь немногие композиторы. Восток Балакирева в „Тамаре“ оригинален и чужд подмалеванности и трафарета.

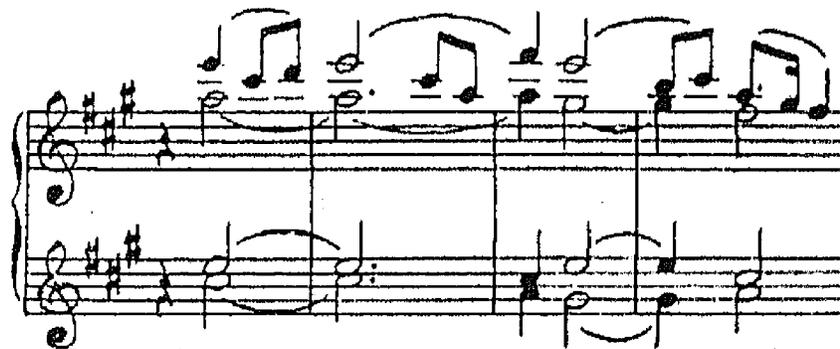
„Тамара“ написана в свободной форме, несколько, правда, растянутой. Принцип вариационности, сопоставления тем, заменяющий их динамическую разработку, перенесен из листовских симфонических поэм. Достаточно взглянуть на первые страницы партитуры симфонической поэмы Листа „*Se qu'on entend sur la montagne*“, которой интересовался Балакирев в период работы над „Тамарой“, — чтобы использование листовских приемов стало очевидным. Не только принцип вариационности, но и отдельные моменты оркестровки носят отпечаток явного воздействия Листа: частые сопоставления между собой отдельных групп инструментов, показ тем в различном оркестровом освещении и разнообразных ритмических видоизменениях. Примеры такого оркестрового письма мы встречаем сплошь и рядом в „Тамаре“ (см. стр. 102, 103, 106 партитуры, где даны в таком плане сопоставления и сплетения трех тем). Мастерски разработана переключка двух танцевальных тем как один из моментов того же сопоставления. Тема пляски прерывается темой гостей, причем обе они перекликаются друг с другом. Несмотря на отсутствие того, что мы считаем подлинным симфоническим развитием, „Тамара“ — яркий образец интересного оркестрового стиля. Музыка разрешает здесь при помощи несложных средств проблему сюжетности, воплощая мрачный пейзаж и ряд жанровых картин, конкретизуя явления, раскрывая в своеобразном освещении демонический образ героини лермонтовской поэмы. Правда, осуществление этого творческого замысла приводит в „Тамаре“ сплошь и рядом к импрессионистической игре звуков, к любованию красками. Не случайно Дебюсси находил в „Тамаре“ близкие для себя художественные приемы. Эта музыка Балакирева ему очень нравилась. Ведь общеизвестно, что на почве кучкизма появились первые ростки французской импрессионистической музыки.

Но, несмотря на ряд недостатков, ослабляющих художественное воздействие „Тамары“ (растянутость формы, „швы“ между отдельными эпизодами, наличие тавтологий), все же эта симфоническая поэма Балакирева остается одним из выдающихся памятников симфонической литературы. Раскрыть тонкую ткань ее музыки под силу лишь крупному мастеру-дирижеру с широким художественным кругозором, способному своим исполнительским искусством творчески перевоплотить моменты, недостаточно выгодно оформленные самим композитором.

* * *

Другая симфоническая поэма Балакирева—„В Чехии“—вполне справедливо вначале была названа композитором „Чешской увертюрой“, так как это произведение по своему музыкальному замыслу не обладает признаками программной оркестровой композиции. „В Чехии“ является одним из ранних выражений славянофильских настроений композитора, в данном случае навеянных впечатлениями от его поездки в Прагу.

Тематический стержень этой „поэмы“ составляют три славянские чешские песни, на которых возводится все музыкальное здание. Первая тема, излагаемая струнными инструментами (после вступления гобоя), живо ассоциируется с одним из мелодических оборотов раннего произведения Глазунова „Стенька Разин“, в котором использовано начало этой мелодии также в качестве одной из главных тем. Показательно оформление этой темы, характерное для балакиревской гармонии, воспринятой и другими композиторами его кружка.



К изложению второй темы подводит арпеджированный на нескольких тактах аккорд из семи нот (терцдецим-аккорд), считавшийся в русской музыке 60-х гг. смелым приемом. Характер второй темы, — плясовой, хороводной, — типично-русский; третья же тема, наоборот, скорее характерна для чешского славянского фольклора. Весь материал музыки свеж и рельефен, хотя и не совсем специфичен с точки зрения основной задачи композитора. Как вполне резонно заметил анонимный критик „Русской музыкальной газеты“, Сметана и Дворжак дали образцы гораздо более яркой чешской народной тематики.

Метод разработки песенных тем здесь также вариационный, причем по сути дела варьируются (правда, мастерски) лишь окраска, освещение одного и того же материала, звучащего в разных инструментах или оркестровых группах, самые же темы повторяются целиком. Отсюда некоторая внутренняя статика и неясность самой идеи произведения, сжатой тисками вариационной разработки. Балакирев оперирует песенным материалом скорее как эстет, наслаждаясь и любясь им. Чисто-внешняя разработка, благодаря большому мастерству гармонизации, оркестровки и эффектному расположению гармонии по инструментам, создает, однако, характер сложного и впечатляющего движения. Это воздействие музыки дополняется убедительностью балакиревской ритмики, стилизованной в духе славянской песни (подражание ритмическим движениям народных плясок), и, главное, искренней эмоциональностью всего произведения в целом.

* * *

Увертюра на тему испанского марша (тема его подарена Балакиреву Глинкой перед отъездом в Берлин) написана в 1857 г., окончательно же обработана и переоркестрована в 1886 г. Партитура увертюры снабжена композитором следующим примечанием, облегчающим знакомство с ее музыкальным содержанием. „Автор при сочинении ее имел в виду историю трагической судьбы мавров, преследуемых и, наконец,

изгнанных из Испании инквизицией. Поэтому первой теме придан восточный характер; оркестр местами изображает орган, пение монахов, горящие костры auto-da-fe при звоне колоколов и ликования народа“.

Это первое оркестровое сочинение Балакирева своими корнями уходит вглубь глинкинских увертюр, построенных на замечательных образцах народной музыки Испании. Связь с Глинкой обусловлена использованием целого ряда технических приемов. В самой же музыке, за исключением темы марша, сообщенного Глинкой, обнаруживается индивидуальное, свежее и обещающее дарование юного композитора. Оркестровка тонка и изящна, в духе испанских увертюр Глинки. Балакиреву нехватает лишь страстности и темперамента автора „Руслана“. Материал увертюры состоит из образной восточной темы в ре-миноре, которую в начале пьесы излагает флейта-никколо (на этой теме построено вступление), и далее из самого марша. Метод использования тем с самого начала определяется балакиревским стилем вариационного развития. Изобретательные полифонические сплетения тем, глинкинские хроматизмы и повторяющаяся целиком хроматическая гамма у деревянных инструментов, контрапунктирующая теме марша у валторн (*Roso più animato*), ритмически-цветистая роль ударных — таковы интересные частности этого юношеского произведения. Динамически раскрывающееся программное содержание увертюры, ее образный эмоциональный язык — обеспечивают этому несправедливо забытому сочинению интерес и силу воздействия в наше время.

Другой увертюрой — *Увертюрой на темы трех русских песен* — Балакирев впервые дебютировал в Петербурге 15 ноября 1859 г. В качестве тематического материала композитор использовал мелодии народных песен: „Как не белая береза в поле прилегла“, „Во поле березанька стояла“ и „Во пиру была“. Непосредственное влияние Глинки сказывается здесь в самом выборе материала и в умении найти для его оформления соответствующие приемы, близкие стилю русских песен. Ощущение всех тонкостей ритмиче-

ского строения песен, народного типа ритмические варианты и акцентировка, удачный „перевод“ на инструментальный язык ее мелодий (например, соло гобоя „под“ народный инструмент — жалейку), пиццикато струнных (балалаечный аккомпанемент-орнамент), сохранение подголосочной структуры народного пения и ряд других приемов — окрашивают всю увертюру в тот характерный русский народный стиль, под знаменем которого развивалось творчество Балакирева и его соратников по „могучей кучке“. В смысле метода разработки материала в этой увертюре, как и в Испанской, заметное место занимают полифонические приемы, но все же вариационная разработка, как всегда у Балакирева, служит основой технического оформления музыки.

После гликинской „Камаринской“, положившей начало русской национальной симфонической музыке, Увертюра на темы трех русских песен Балакирева явилась первым произведением, воплотившим намеченные Глижкой принципы.

В 1862 г. Балакиревым написана симфоническая поэма „1000 лет“, по своему музыкальному стилю близко примыкающая к Увертюре на темы трех русских песен. Создание симфонической поэмы „1000 лет“ стимулировано В. В. Стасовым. На сочинение этого произведения натолкнула статья А. И. Герцена в „Колоколе“ „Богатырь просыпается“, прочитанная им совместно со Стасовым. Предисловие композитора к новой редакции этой симфонической поэмы, получившей впоследствии название „Русь“, содержит интересную мотивировку работы Балакирева и служит исторически-ценным комментарием к его творческим стремлениям. „Открытие в 1862 году в Новгороде памятника тысячелетия России было поводом к сочинению симфонической поэмы „Русь“, которая была первоначально издана под названием „1000 лет“. В основание сочинения взяты мною три темы народных песен из моего сборника,¹ которыми я желал охарактеризовать три элемента нашей истории: язычество,

¹ „Не было ветру“, „Подойду, подойду“ и „Катенька веселая“.

московский уклад и удельно-вечевой элемент, переродившийся в казачество. Борьба их, завершающаяся роковым ударом, нанесенным реформами Петра I исключительным религиозно-национальным стремлением, и сделалась содержанием предполагаемой инструментальной драмы, к которой теперешнее ее название подходит гораздо ближе, чем прежнее, так как автор не имел намерения изобразить картину нашей тысячетлетней истории, а только желал охарактеризовать некоторые ее стороны". Предисловие это, предваряющее издание „Руси“, написано Балакиревым в 1887 г.

Симфоническая поэма „Русь“ сыграла значительную стимулирующую роль в творчестве композиторов „новой русской школы“. „Русь“—одна из первых симфонических поэм, практически утвердившая на почве „кучкизма“ принципы западноевропейской программности. Далее, являясь произведением русского стиля, написанным на конкретном (песенном) музыкальном материале („инструментальная драма“ на народной музыкальной основе), „Русь“ выделила из своего материала отдельные творческие зерна, оплодотворившие целый ряд значительных произведений балакиревского кружка в период его интенсивного развития. В виде кратких образцов влияния „Руси“ на формирование технических приемов „русской школы“ укажем хотя бы на отдельные моменты: так, начало симфонической поэмы, особенно место, где первая тема излагается деревянными инструментами в сопровождении арфы, и разработка движения струнной группы (по партитуре в изд. Бесселя буква А), явно отразились на вступлении к „Хованщине“ Мусоргского („Рассвет на Москве-реке“). Самый материал русских песенных мелодий и его оркестровое изложение допускают здесь влияние Балакирева. Отзвуки воздействия балакиревской музыки находим у Римского-Корсакова в опере „Сказка о царе Салтане“ в картине „33 богатыря“ — движение шестнадцатыми на нижнем тетра хорде D-dur'ной гаммы (Балакирев в свою очередь мог применить это движение под воздействием As-dur'ного полонеза Шопена); в „Шествии“ из той же оперы, где ритмические фигуры (триоли шестнадцатых

и восьмые на одной ноте) в соединении с русской мелодией аналогичны такому же приему в разработке третьей плясовой темы увертюры. В музыку Корсакова отсюда могли быть перенесены принципы использования арфы, особенно в соединении с соло кларнета на песенной мелодии (в том же „Салтане“). Наконец, следы таких деталей, как триольные орнаменты скрипок перед *Andante più animato* в „Руси“, заметны позже в разработке подобных орнаментов „Шехеразады“ Римского-Корсакова. Перечень аналогичных приемов, встречающихся в более поздних по времени произведениях композиторов „могучей кучки“, указанным далеко не исчерпывается, предоставляя богатый материал для исследований.

„Русь“ принадлежит к почти не исполняющимся произведениям Балакирева. Между тем интерес этой симфонической поэмы не ограничивается приведенными здесь соображениями. Оркестровое изложение положенных в основу произведения народных песен отличается большим мастерством, и идея композитора выразить музыкальными средствами главные этапы тысячелетней истории русского народа воплощена в музыке реалистическими методами. Богатый фольклорный материал, прекрасная обработка (блестяще в ритмическом отношении перефразирована здесь тема народной песни „Журавель“) предохранили „Русь“ от влияния времени. Несколько вял лишь мало выигранный по звучности конец поэмы; кстати сказать, этим же недостатком характеризуются финалы русской и испанской увертюр Балакирева.

* * *

Фортепианный концерт Es-dur задуман был Балакиревым еще в молодых годах. Незадолго до смерти композитор (в 1909 — 1910 гг.) вновь обратился к этой работе, но не успел ее закончить (финал концерта написан С. М. Ляпуновым). В смысле художественных принципов и творческого метода концерт ничего нового для характеристики Балакирева не дает. Интерес к этому забытому у нас произведению обуславли-

вается ценностью тематического материала и характером его фортепианной фактуры. Это виртуозная композиция монументального типа, открывающая простор пианистическому мастерству исполнителя. Образцами для создания концерта, как это ни кажется странным, служили, повидимому, фортепианные концерты Рубинштейна, о желании познакомиться с которыми шла речь в переписке Балакирева со Стасовым. Выбор же тональности (Es-dur) сделан, очевидно, по примеру листовского первого концерта. Намерение композитора уделить как можно больше внимания пианизму как таковому тяжелит концерт, мешает единству его музыкального стиля. В концерте выпирает многообразие элементов пианистической фактуры, начиная с обычного изложения мелодии и кончая всеми видами „крупной“ техники — пассажей, каденций, октав в различных положениях и пр. Именно на этом внешнем многообразии материала построено развитие концерта, оркестровка которого несколько грузна по звучности. Самая музыка содержит интересные мысли, претворенные в темах короткого дыхания (например, вторая тема первой части), мелодии разнохарактерны, свежи. Стиль концерта близок направлению „новой русской школы“ периода ее расцвета. В ряду виртуозных произведений русской классики концерт Балакирева, несомненно, имеет право на внимание. Первая часть концерта — наиболее ценна, она заслуживает внимания настоящих мастеров-исполнителей. Вторая часть, написанная на тему „Со святыми упокой“, тяжела и мрачна, подымаясь до трагического настроения. Третья — принадлежит С. М. Ляпунову, прекрасно усвоившему творческую манеру Балакирева и создавшему интересный по музыке финал.

В области хора, за исключением нескольких небольших по форме церковных и светских композиций, Балакирев выступил лишь с одним монументальным произведением — *Кантатой на открытие памятника Глинки* для четырехголосного смешанного хора, симфонического оркестра (необычного для Балакирева тройного состава) и сопрано соло. Кантата написана в 1904 г., впервые же была исполнена в 1906 г. в кон-

церте по случаю открытия памятника. Целью композитора было создать достойное памяти Глинки произведение, но мало развитый вялый текст неизвестного поэта Глебова не дал ему возможности осуществить замысел до конца. Кантата написана в русском стиле, манера изложения и мелодический материал в целом напоминают музыку Глинки эпохи „Ивана Сусанина“. Как дань памяти Глинки в музыке кантаты мастерски использованы также реминисценции из увертюры и интродукции к первому действию оперы „Руслан и Людмила“ (в финале же введены отдельные цитаты из „Ивана Сусанина“). Монументальность и красочное использование хоровой массы, оркестра и голоса соло, а также живой характер движения музыки, составляют положительные качества этой вещи, написанной „к случаю“ и имеющей сейчас преимущественно исторический интерес.

Среди многочисленных аранжировок и оркестровок, сделанных Балакиревым, особое место занимает *Сюита для оркестра из произведений Шопена*: прелюдия (этиюд), мазурка, интермеццо, ноктюрн и финал (скерцо).

Считая опыт оркестровки специфически фортепианных произведений рискованным, нельзя все же при ближайшем знакомстве с этой партитурой не отдать должного особой тщательности и тонкому пониманию Балакиревым шопеновского стиля при бережном отношении к каждой ноте музыки.

Следовало бы найти практическое применение этой сюите, создание которой было приурочено к открытию памятника Шопену в 1910 году.

ПЕСЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО

ВОКАЛЬНАЯ лирика—область, в которой Балакирев выявил себя с особенной полнотой. Создал он, правда, и в этом плане не так уж много: всего издано 45 романсов. Но именно на вокальных камерных произведениях Балакирева легче всего проследить эволюцию его творческой психики на различных этапах жизненного пути. Нельзя, конечно, рассматривать романсное творчество Балакирева целиком как иллюстрацию к его биографии. Он обладал слишком противоречивым и скрытым характером, чтобы прибегать к откровенным творческим излияниям. Но лирика всегда субъективна, и ясно, что многое в его романсах и песнях идет из самых глубин личных переживаний. В этом смысле путь к познанию идейно-эмоциональной эволюции романсного творчества Балакирева облегчают избранные композитором поэтические тексты, в той или иной мере, косвенно или конкретно, отражающие его взгляды и вкусы.

Балакирев использовал для своих романсов тексты шестнадцати поэтов. Он не гонится за поэтическими шедеврами, выбирая стихи, наиболее соответствующие его настроению или захватывающие его силой своей выразительности и содержанием. Нетрудно, однако, заметить определенное тяготение Балакирева к нескольким излюбленным им авторам — Кольцову, Лермонтову, а в более поздний период к Хомякову.

По своим основным творческим тенденциям Балакирев — лирик, и этим в значительной мере определяются сюжеты большей части его песен. Самые ранние из них относятся к 1855—1856 гг., к периоду учебы в Казанском университете. Это — три песни: „Ты пле-

нительной неги полна*, „Испанская песня“ и „Звено“, изданные лишь в 1908 г. у Циммермана под общим заголовком „Три забытых романса“. Ни с какой стороны не назовешь эти ранние балакиревские опусы пробой пера композитора. Думается, что Балакиреву не пришлось, как это часто бывает, со смущением открещиваться от своих юношеских „попыток“. Для 50-х годов прошлого века такой романс, как „Звено“, мог служить солидным творческим достижением. Не отличаясь особой оригинальностью мелодического строения, этот балакиревский опус, что называется, ладно скроен и крепко сшит. Добротная гармоническая фактура и живая ритмическая основа, активизированная роль музыкального введения и заключения песен—все это выгодно отличает раннее песенное творчество Балакирева от многого, что бытовало в то время в русской культурной среде.

Первый цикл романсов написан вскоре после трех только что упоминавшихся (между 1857 — 1865 гг.). Возвышенная романтическая настроенность, свежесть и непосредственность чувства, кипучесть юношеских стремлений характерны для расцветающих творческих сил Балакирева 60-х годов. Именно эти черты композитора отражены в музыке первых двадцати романсов. Некоторые из образцов этой серии сохраняют на себе живой отпечаток влияний Глинки, Шуберта, Шумана, в какой-то мере Даргомыжского. Романс „Взошел на небо месяц ясный“ по характеру музыкального материала, по движению, наконец, по назначению аккомпанеента, главным образом, лишь сопровождать мелодию,—совсем еще близок к глинкайским песенным образцам (на словах „Их скажет сладость поцелуя“ звучит оборот из оперы „Руслан и Людмила“). Целиком еще в плане Глинки романс на слова Лермонтова „Слышу ли голос твой“ с его примитивными линиями коротких арпеджий фортепианной партии и выдержанным тонико-доминантовым соотношением гармоний. Ту же подчиненную роль играет здесь аккомпанеент, выявляющий типичные особенности глинкайского фортепианного стиля. Ритмо-мелодическая схема охватывает метр стиха, сплошь

и рядом насильно втискивая его в свои границы. Еще не вполне индивидуальными средствами раскрывается образ в „Баркаролле“ (на слова А. Арсеньева). Эта песня создана под воздействием шубертовского стиля. Но и в „Баркаролле“, как и в ранее рассмотренных песнях, указывающих на русло, по которому пойдет формирование песенного творчества, Балакирев увлекает задушевностью, искренностью музыки в целом и мелодического языка в отдельных моментах. В „Баркаролле“ яркая по звучности фигурация (*Piu mosso agitato*—„а сердце то же море“) и тенденция активизировать функции аккомпанемента указывают на пробуждающуюся индивидуальность композитора. В этой песне удается также эквиритмическое равновесие. Слово и звук начинают между собой дружески сосуществовать. На основе верного ощущения образа написана прекрасная вокальная мазурка „Когда беззаботно, дитя, ты резвишься“. Полнокровная, дышащая весельем и задором танцевальная музыка раскрывает образ цветущей юности. Выгодно звучащий аккомпанемент в духе мазурок Шопена и смело развитая вокальная партия с виртуозными приемами (долгая трель, эффектный подъем в верхний регистр голоса) придают всей песне живой, интересный характер. Музыка заслуживает включения в советский концертный репертуар как один из удавшихся и редких образцов вокальной музыки в форме танца.

Значительная часть песен первой серии написана на тексты Кольцова. Простота и безыскусственность его поэзии и близость ее к русской народной песне влекут молодого Балакирева. Одновременно чувствуется здесь и другая тяга—к сюжетам, трактующим любовные темы, к лирике интимных переживаний. На кольцовский текст такого содержания написан интересный романс „Исступление“, в котором удачно разрешается проблема воплощения в музыке страстного и удовлетворенного чувства. Стоит только взглянуть на „профиль“ фортепианной партии романса, чтобы понять, насколько глубоко задевала композитора данная тема. Первая часть песни—*allegro agitato* (стремительное движение музыки)—полна кипящей,

сдержанной страсти (как уже здесь Балакирев далеко ушел вперед от своих русских предшественников!). В ней мелодия сама по себе не раскрывает настроения до конца. Вторая же часть (*meno mosso*), — с ее ровно движущимися секстолями аккомпанемента и органичным пунктом, выдержанным до последних тактов песни, — переключает на умиротворенное, успокоенное состояние. В музыке после острой взволнованной речи в миноре наступает тональный перелом (модуляция из *cis-moll* в *Des-dur*), звучит успокаивающий мажор. Сильно и оригинально трактуется композитором эта любовная тема.

На аналогичном принципе художественного контраста построена „Песня старика“ на кольцовский текст. Как и в предыдущей песне, решающую роль приобретает в ней не линия голоса, не мелодия, а музыкальная структура в целом. Настроение песни дано в двух планах — сначала в стремительном движении (в аккомпанементе октавы четвертями и восьмыми; *allegro agitato assai*) к несбыточной мечте „догнать, воротить молодость“, а затем в противопоставленном ему статическом обессиленном образе (*meno mosso*) — „нет дорог к невозвратному“. Порыв мечты побежден действительностью — ряд тягучих аккордов целыми нотами и скудное разветвление мелодии как бы передают груз времени, который успокаивает вспышки страстного воображения. Более всего удивляет в этой песне сдержанное начало — Балакирев не обнажает настроения. Мастерству его присуще какое-то самоограничение, сказывающееся моментами даже в некоторой нарочитой суровости, статичности мелодий песен с их по многу раз повторяющимися одними и теми же нотами. В особенности это свойственно композитору в более поздние периоды его творчества.

Среди первой серии песен — и, в частности, на кольцовские слова — попадаются и мало оригинальные („Приди ко мне“). В последней песне фактура навеяна песнями западных романтиков, откуда заимствованы и колышущиеся триоли фортепианного сопровождения, и гармонический план. Но и тут много прелести в сдержанной, глубоко искренней мелодии, охваты-

вающей и — что редко для Балакирева — подчиняющей себе замечательный язык стихов Кольцова. Переложенные на музыку стихи получают, однако, по воле композитора неверные ударения („Иль с неба ти-хого она“). В этом отношении лучше „Песня разбойника“, на текст того же поэта, выдержанная, как и стихи, в духе народной песни и обнаруживающая полную зрелость композитора. Еще более показательна для уровня его мастерства песня „Мне ли, молодцу разудалому“, передающая настроение кольцовской народной „разбойной“ лирики с ее мотивами протеста и тоски по „воле“. Характерна здесь — встречающаяся впрочем и в других песнях (например, в четырехручных переложениях для рояля) — разработка подголосочного элемента, рождающегося от глубокого ощущения народной песни. Она достигает функции самостоятельного, сопровождающего мелодию, материала.

В общем Балакирев пользуется преимущественно любовными сюжетами кольцовской лирики. Но в целой серии романсов того же периода, раскрывающих многообразие вокальных форм, стилей и жанров, обнаруживающих оригинальный вкус, широкий творческий темперамент, выдающееся владение материалом, — налицо индивидуальное разрешение ряда новых для того времени творческих задач. В романсной музыке Балакирева это полоса достижений и удач. „Песня золотой рыбки“, „Еврейская мелодия“, „Грузинская песня“, „Рыцарь“ — ценнейшие образцы, вдохнувшие новую жизнь и силу в развитие русского романса. Уступая Глинке в пластичности и образности мелодии и поэтичности языка, а Даргомыжскому — в мастерстве драматизации песни, они тем не менее сочетают в себе ряд лучших качеств этих композиторов. От Даргомыжского растет балакиревская выразительность фразы, от Глинки — романтическая трепетность песни и реальность чувства. Но Балакирев идет дальше своих предшественников — лирическая песня для него не замкнутый в узком кругу своей формы и ограниченный одним настроением стихов эпизод. Поэтический текст сплошь и рядом только повод для более обобщенных высказываний.

Балакирев стремится расширить содержание песни, сопоставляя, развивая ее образы, подчеркивая сопровождение рояля как неотъемлемое целое, как органический элемент всей музыки, которую в песне он часто мыслит себе оркестрово звучащей. Отсюда указания на желательные ему оттенки тембров в звучании рояля. Сплошь и рядом ремарки: „как флейта“, „как бы валторна“ и пр. встречаются в интродукциях, интерлюдиях и постлюдиях его романсов. Для 50-х годов такая художественная роль фортепианной партии является большим шагом вперед.

В откristаллизовавшемся виде лучшие качества балакиревского романсного творчества можно проследить в „Песне золотой рыбки“, имевшей в 60-х годах большой успех как мастерское произведение, отразившее ряд типичных приемов и черт „новой русской школы“. Это — органически вылившаяся песня, образы которой перерастают в целую звуковую картину.

Изобразительные средства композитора, передающего спокойные, мерные всплески воды, по существу очень скромны: всего-навсего лишь одна ритмо-гармоническая фигура басов, на фоне которой разворачиваются и вокальная линия и аккордовые наложения аккомпанемента. В каждом варианте этого основного движения, в несложных отклонениях гармонии, в слегка окрашивающих музыку в восточные тона хроматических ходах, в коротких репликах фортепианной партии, натуралистически изображающих течение реки, — во всем этом таится большая воздействующая сила. Колорит качающихся триолей аккомпанемента на словах „я созову моих сестер“, — прием, с легкой руки Балакирева вошедший в обиход „новой русской школы“ (в частности, он встречается в операх Римского-Корсакова), — ассоциирует слух со звуковыми красками „подводного царства“ — хора русалок из оперы „Русалка“ Даргомыжского. С большим вкусом и мастерством оформлена удобная для голоса вокальная партия, построенная по симметричным, коротким фразам. При кажущейся простоте вокальная линия интонационно богата и развита и выгодно озвучивает текст Лермонтова — поэта, близкого на-

строениям молодого Балакирева. Более детальный анализ мог бы показать всю ширину творческих задач, охватываемых композитором в пределах этой вокальной миниатюры.

„Грузинская песня“ на слова Пушкина—выдающийся образец балакиревского ориентализма в форме песни (оригинальная ее редакция сделана для голоса с оркестром). Зрелое мастерство, темперамент и страстность раскрываются в звучании этой популярной пьесы. Широкое мелодическое дыхание, рельефность воплощаемых в музыке настроений и настоящий виртуозный размах в самой композиции музыкального материала—все это выделяет „Грузинскую песню“ из ряда других романсов восточного стиля. Значительная роль и здесь отведена фортепианному сопровождению, в котором, так же как и в „Песне золотой рыбки“, преобладает изобразительный элемент. В „Грузинской песне“ в партии рояля подчеркивается народный характер музыки особыми ритмическими фигурами, имитирующими ударный народный инструмент (средняя часть песни несколько выпадает из этого стиля). „Грузинская песня“ написана на основе подлинной народной мелодии, сообщенной А. С. Грибоедовым М. И. Глинке.

Влияние восточного фольклора чувствуется также в очень свежо звучащей „Песне Селима“, вокальная партия которой представляет собой скорее интонированное стихотворение, чем мелодию как таковую, указывая на большое чутье композитора к строению поэтической речи Лермонтова.

В интродукции, интерлюдиях и заключении аккомпанемента песни дана образная, запоминающаяся музыка, воздействующая своей художественной простотой и задушевностью. Первые четыре такта интродукции (арпеджио), повидимому, послужили образцом для фортепианной партии „Романса Нины“ Глазунова в его музыке к пьесе Лермонтова „Маскарад“.

К лучшим достижениям романсного творчества первого периода должны быть отнесены также баллада „Рыцарь“, „Еврейская мелодия“ и „Колыбельная“, отличающаяся большой оригинальностью в ряду песен на аналогичный сюжет. Первая из них—баллада—пере-

кликается с рыцарской романтикой песен Глинки и Даргомыжского; вторая—дань байроновским настроениям молодости (перевод текста Байрона в этой песне сделан Лермонтовым). Характерно здесь для Балакирева большое драматическое напряжение, вообще говоря, свойственное его лирике в целом в очень небольшой мере. Такого рода страстные драматические ситуации сюжета увлекают композитора, главным образом, в молодости.

К выдающимся образцам драматизированной песни нужно отнести „Введи меня, о, ночь“ на слова Майкова—романс, посвященный Мусоргскому. По мастерскому сочетанию напевности и декламационных приемов, по своему органически развивающемуся пульсирующему движению, по страстности чувства песня „Введи меня, о, ночь“ принадлежит к выдающимся образцам русского наследия. Необходимо указать еще на созданный в эти же годы романс „Мне грустно“ (стихи Лермонтова). Сравнение с романсом Даргомыжского на тот же текст говорит об эволюции, проделанной Балакиревым в смысле понимания и учета особенностей поэтического текста. Музыкальный образ у Балакирева дан, однако, в гораздо более академичном плане, без надрыва, свойственного русской мелодии и придающего этому романсу Даргомыжского более выгодный в эмоциональном отношении характер.

Второй цикл песен, относящийся к 1895—1896 гг., вводит нас в иной круг настроений и идей. Эпоха реакции и сдвиг в мировоззрении Балакирева отразились на характере его песен. В них перед нами выступает композитор с надломленной психикой, с резко изменившимся обликом. Разочарование в близких людях—бывших соратниках по борьбе, крах просветительских начинаний, жажда покоя и стремление найти его в религии, в природе, крайний индивидуализм—с таких сторон характеризуют Балакирева романсы этого цикла (соответственно избраны и тексты их). Композитор постепенно уходит от основного материала своего прежнего песенного творчества—от народной русской мелодии и восточных мотивов, придававших его романсам большую внутреннюю убедительность и свежесть.

Музыка Балакирева строится теперь на индивидуальном ощущении избранных им поэтических сюжетов. Правда, и в этом цикле мы встречаем тексты Лермонтова, но облюбованы в них уже не те мотивы: поэзия грусти, надломленность, религиозное чувство и сознание печального одиночества — вот на каком языке Лермонтова „поет“ теперь некогда полный сил и страсти композитор.

В этот период Балакирев не только уже сложившийся, но умудренный огромным опытом и знанием мастер. Композиторская техника романсов второго цикла не уступает другим композиторам „новой русской школы“. В этом можно убедиться, сравнив романсы разных авторов этой эпохи, в том числе и Балакирева, написанные на одинаковый текст. Появляются исключительная свобода в изложении музыкального материала, ритмическое разнообразие, изощренность в гармонии (вплоть до звучности импрессионистического характера — например, арпеджированные гармонии в песне „Я любила его“), расширяются средства образительности. Вся ткань музыки романсов уплотняется, крепнет умение создать правильную просодию стихов, нарушение этого принципа теперь встречается гораздо реже, наконец, самые тексты более осмысливаются композитором в отношении музыкальных интонаций.

Вместе с тем характер музыки в этих романсах иной, то-и-дело звучат в ней драматические оттенки. К лучшим романсам этого цикла относится „Пустыня“, с превосходно раскрытым образом беспредельной дали (глухая поступь басов), с картиной тяжести жизненного пути и проблесками счастья где-то в перспективе. Богата силой внутреннего напряжения и размахом технического мастерства музыка романса „Я любила его“. При мало развитой мелодической линии (настойчивое повторение одной и той же ноты — излюбленный прием Балакирева) особо важные функции приобретает аккомпанемент, шаг за шагом трактуя сюжетные ситуации. Однако Балакирев удаляется в этой песне от простоты и безыскусственности поэзии Кольцова. Интимная лирика песни в итоге обогащается целой бурей страстей.

Драматизм врывается также в созерцательную музыку балакиревских песен этого периода, изображающих природу: романсы „Над озером“ (с зачатками импрессионистического колорита), „Не пенится море“. Замечательно показан суровый северный пейзаж в приемах гармонизации романса „Сосна“. Описательные приемы этих романсов вошли после Балакирева в обиход русской камерной песни, где их можно проследить в большом количестве. Для песен этого цикла характерна некоторая мелодическая сухость при общей эмоциональной силе и содержательности гармонических и других элементов. Еще большую значительность приобретают интродукции, постлюдии и интерлюдии, сплошь и рядом акцентирующие „недосказанное“ в вокальной линии. В музыкальных концовках и в речитативах созерцательному спокойствию природы композитор сплошь и рядом противопоставляет глубоко уязвленное личное чувство. Нередко Балакирев в своих песнях повторяет самого себя, употребляя сходные, или даже одинаковые приемы в совершенно различных по содержанию сюжетах. Так, в музыке заключения песни „Сосна“ использован основной материал аккомпанемента „Песни золотой рыбки“. Начало музыки песни „Над озером“ вторично взято—как один из элементов образа—в более позднем романсе „Беззвездная полночь дышала прохладой“ на хомяковский текст. В большой мере однотипны модуляционные приемы и тональные краски балакиревских песен. Тот же излюбленный *Des-dur* сплошь и рядом звучит и здесь. Но эти частности, подчеркивающие некоторую ограниченность творческой манеры композитора, не исключают жизненности большинства его песен. Многие из них у нас, к сожалению, не знают. Укажем, например, хотя бы на малоизвестную, но замечательную по музыкальному замыслу и содержанию песню „Как наладили дурак“ в русском народном стиле. По характеру она сходна с манерой изложения сатирических песен Даргомыжского. Это образец, достойный широкого применения в нашей концертной практике.

Центральное место в третьем, последнем цикле балакиревских песен занимают вокальные пьесы, на-

писанные на текст поэта Хомякова (некоторые романы этой серии мало характерны для позднего Балакирева—например, „Запевка“ в духе русской народной песни, „Шопот, робкое дыханье“ на слова Шеншина, полный искреннего чувства и юношеского восторга в передаче любовной темы).

Как славянофил и верующий человек Балакирев, естественно, мог найти в хомяковской поэзии полный отклик своим чувствам и настроениям. А поэтическая речь стихов Хомякова на религиозные, славянофильские и высокие исторические темы побуждала Балакирева даже менять форму своих романсов. Все усложняющееся музыкальное строение песен здесь достигает максимума. Песни на хомяковские тексты—это уже не просто романсы, а развернутые музыкальные картины, торжественные вокальные оды. Более того, славянофильская тенденция вдохновляет композитора на поиски и расширение средств художественной выразительности. К этой же категории относится романс „Спи“ на текст того же поэта, приобретающий для нас известный автобиографический смысл. И этот романс, снабженный большим эффектно звучащим „введением“, по значению фортепианной партии перерастает границы обычного по объему лирического произведения.

Текст песни „Беззвездная полночь дышала прохладой“ посвящен Хомяковым воспоминанию о посещении Праги—тема, близкая также и Балакиреву, ставившему в чешской столице обе оперы Глики. На ряду с обычными приемами, в аккомпанементе подчеркнуты отдельные изобразительные моменты мистического характера (гаммообразные секвенции, иллюстрирующие слова: „А я, увлекаем невидимой силой, все выше и выше взлетал“). В центре романса дано лаконичное описание Праги, с ее храмом на Петшине, которое приводит к Allegretto religioso на архаическом культовом напеве „Христос воскрес“ в ритме пять четвертей. Песня заканчивается торжественным звоном колоколов. Вокальная партия построена сплошь в патетически-декламационных тонах, моментами отражающих речитативный стиль церковного богослужения.

Характер заключения романса—ликующий, явно подчеркивающий благоговейное отношение композитора к затронутой теме.

Своеобразен романтический пафос баллады „7-е ноября“, в которой переплетаются элементы мистической экзальтации, идиллического благодушия (описание природы) и рыцарской героики. В противовес статической вокальной линии, почти не раскрывающей смысла стихов, акцентирована и развита фортепианная партия этого романса. Именно в аккомпанементе обрисован образ величественной фигуры Наполеона („Боец, железная воля“). Глубоко эмоциональный характер музыки—результат проникновения композитора вглубь поэзии художника слова—его единомышленника. Характерно, что поэзия Хомякова и образ Наполеона—самодержца, диктатора („сжимавший всю землю в орлиных когтях“) способны поднять творческий дух старого композитора, чуравшегося общестственности и предпочитавшего вдохновляться романтикой исторического прошлого.

Большая часть песен Балакирева с полным основанием должна быть признана наиболее ценной частью русского музыкального наследия. Главное значение имеют его песни раннего периода—они были смелы и новы для своего времени. Элементы гармонических нововведений Балакирева, усиление роли фортепианной партии, правдивое понимание проблемы художественного образа, в связи с этим углубленное отношение к стихотворному материалу, широкое использование элементов народной песни, целый ряд разного рода изобретений и находок—все это через ранние песни Балакирева вошло в арсенал композиторов „новой русской школы“ и последующего поколения. Гармоническая основа музыки Балакирева представляет смелые для своего времени шаги в смысле привлечения различных элементов ладов народной музыки, сочетающихся с тенденциями колористической раскраски гармоний посредством хроматизмов, гармонических смешений, альтераций, терцовых соотношений гармоний и т. п.

Вместе с тем и в романсном жанре Балакирев не сумел преодолеть развивавшейся в нем творческой

ограниченности — однообразия и повторения одних и тех же приемов изложения. В мелодическом отношении романсы Балакирева не так богаты, — обычно это короткие фразы с чеканкой каждого слова.

Обработанные им для голоса с фортепиано русские народные песни нуждаются в специальном научном исследовании и в установлении связи с его романсами. Художественная ценность их доказана самой жизнью: песни эти сплошь и рядом входят в репертуар наших лучших профессиональных и самодеятельных исполнителей.

Романсное творчество Балакирева испытало на себе влияние Глинки и Даргомыжского, а из композиторов западноевропейских — Шумана и Шуберта, но сумело при этом сохранить свою индивидуальность. Одной из весьма успешно выполненных Балакиревым задач явилось создание новых предпосылок для дальнейшего развития стиля русской камерной песни.

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

БАЛАКИРЕВ приехал в Петербург с некоторым исполнителем опытом пианиста-виртуоза, с достаточным знанием художественных средств фортепиано, о чем можно судить по Фантазии на русские темы для фортепиано с оркестром, написанной им еще в 16-летнем возрасте (рукопись ее находится в Публичной библиотеке). О большом виртуозном размахе пианизма Балакирева (не только для своего времени) дает еще более законченное представление другая фортепианная фантазия — на темы „Ивана Сусанина“, написанная им в Казани. Это капитальное произведение он играл Глинке, заслужив одобрение и искреннее признание своего таланта у гениального русского композитора. Выдающееся пианистическое дарование Балакирева, только что переехавшего в столицу, отметил А. Н. Серов после первого же выступления молодого пианиста в так наз. университетском концерте (исполнялась первая часть фортепианного концерта *his-moll* с оркестром). Такое же прекрасное впечатление произвел Балакирев на Римского-Корсакова, познакомившегося с ним в 1861 г. („превосходный пианист, играющий все на память“). Интереснейший облик Балакирева — крупного пианиста воссоздается в итоге воспоминаний многих живых еще сейчас его современников. При некоторой суховатости звучания игра его была способна увлечь глубиной проникновения, необычайной крепостью охвата формы, пластичностью и блестящим виртуозным владением инструментом.

„Реже всего М. А. исполнял Бетховена, считая, что его произведения хорошо известны каждому, но

о гении Бетховена говорил не раз как об явлении исключительном, считая, что в его творчестве были уже определенно выражены зачатки всего последующего развития музыки. Это свое толкование Балакирев сопровождал не однажды примерами, наглядно отмечая нити, связующие с гением Бетховена таких композиторов, как, например, Шуман, Лист, Шопен, Берлиоз и даже Глинка — говорит в своих неопубликованных воспоминаниях В. А. Пыпина. Судя по другим — также неопубликованным — воспоминаниям С. Н. Лалаевой о так наз. „веймарских музыкальных вечерах“, происходивших в доме известного литературоведа А. Н. Пыпина в период конца 70-х — 90-х годов, Балакирев замечательно исполнял почти все произведения Шопена, Шумана, Листа. Кроме того, он сплошь и рядом создавал превосходные импровизации на мотивы народных песен и плясок различных национальностей России, в частности восточных (черкесские, армянские, грузинские), к сожалению, оставшиеся незафиксированными.

Ко времени переезда Балакирева в Петербург в области фортепианного творчества, исполнительства и педагогики подвизались здесь лишь два крупных художника-пианиста — Антон Рубинштейн и Адольф Гензельт. С этих пор — со середины 50-х годов — период эволюции фортепианного стиля в Петербурге связан с этими тремя именами (по свидетельству ученицы Балакирева, В. Д. Комаровой, М. А. являлся выдающимся фортепианным педагогом).

В фортепианном творчестве Рубинштейна сказалось влияние сентиментализма Мендельсона, значительная доля салонности и „риторики“ и свойственная творческой манере Рубинштейна недоработанность как в смысле самого выбора материала, так и в его шлифовке. Наиболее ценны в рубинштейновских фортепианных произведениях шумановские влияния. Балакирев, уступавший львиной мощи Рубинштейна-исполнителя, как фортепианный композитор шел иным путем. Являясь на ряду с Рубинштейном пионером в деле создания русской фортепианной литературы, Балакирев, благодаря своей сильной индивидуальности и равнению на

передовые достижения Запада, сочетавшемуся с принципами национального движения,—создал в этом жанре произведения, представляющие новую ступень развития русского фортепианного творчества.

Число фортепианных произведений Балакирева (особенно миниатюр) — довольно велико. Значительная часть их создана в более спокойный период его жизни, когда, оставив службу в Капелле, композитор на склоне лет имел возможность широко отдаваться личному творчеству. Приходится удивляться, что в многочисленных мелких произведениях для рояля, созданных им преимущественно за эти годы, мы не находим отголосков того странного, почти маниакального состояния, которое к концу жизни развилось в композиторе одновременно с обострением его религиозности и с углублением консервативных черт его характера. На пьесах последнего периода — мазурках, вальсах, скерцо, ноктюрнах — лежит, правда, отпечаток некоторой рассудочности, созерцательности, уравновешенности, но никаких следов мистики или упадка здесь не найти.

Наиболее капитальным произведением последнего периода творческой деятельности Балакирева является *фортепианная соната*, оригинальная по замыслу, форме и средствам выражения; она несколько выделяется среди остальных сочинений маститого композитора.

В сонате b-moll первая часть — Andantino — имеет в основе свежо звучащую напевную мелодию в русском стиле. Фактура первой части представляет тонкое полифоническое сплетение мелодических линий, репризе предшествует небольшая виртуозная каденция — одна из любимых Балакиревым.

В основе этой музыки — спокойное, созерцательное лирическое настроение. Метод разработки типичен для Балакирева: каденция прерывает начавшееся кружение темы для того, чтобы далее излагать материал сонаты так же невозмутимо спокойно и лирично.

Вторая часть сонаты оригинальна по форме, представляя собой как бы „вставной номер“. Это — мазурка, изданная также отдельно как мазурка № 5. Среди целой серии изящных, в большинстве со вку-

сом написанных мазурок Балакирева данная — одна из лучших. Танцевальная форма насыщена в ней материалом добротной оптимистической музыки, имеющей также чисто-исполнительский интерес. Характерно и в этой форме варьирование и сопоставление ряда мелодических звеньев вне их какого-либо взаимодействия. От статики спасают все же обилие мелодического материала и его свежесть.

Третья часть — Интермеццо — представляет пекующую новую фазу безмятежного настроения первой части сонаты. Звучащий почти на протяжении всего интермеццо в одинаковом движении аккомпанемент — гармонический фон, на котором вырисовывается изящная лирическая тема. Типичен здесь способ модулирования из D-dur в излюбленные Б бемолей; прием этот повторяется дважды. Переход к финалу (четвертая часть) — внезапный. Энергичная по ритму первая тема и плясового характера вторая придают всей финальной части черты волевой, жизнеутверждающей музыки. Воздействие Листа ограничивается сходством с изяществом узоров его музыкальной ткани, но не с масштабностью и виртуозностью ее развертывания. Простота и непосредственность мелодии национального оттенка и мягкость красок — отголоски Шопена¹ и Глинки. Суммируя целый ряд характерных творческих черт Балакирева, эта соната остается для нас вполне живым камерным произведением, трогающим своим непосредственным чувством, вызывающим симпатию своими мелодическим языком, наконец ясностью, изяществом и пластичностью формы.

В центре балакиревского пианизма — его знаменитая восточная фантазия *„Исламей“* одна из вершин творчества Балакирева и вместе тем крупнейшее достижение русской фортепианной литературы XIX столетия. Это произведение до сих пор представляет

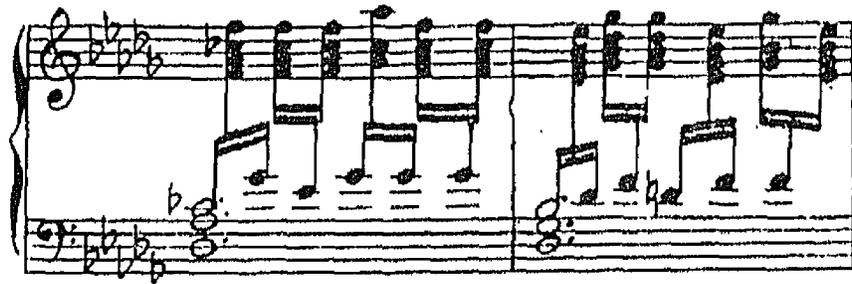
¹ Отношение молодого Балакирева к творчеству Шопена было чрезмерно критическим. Он называл гениального польского композитора „первой дамой“. В дальнейшем это отношение, как известно, резко изменилось: Балакирев стал высоко чтить Шопена. Аналогичная эволюция произошла с Балакиревым по отношению к творчеству Листа.

немало заманчивого для крупнейших мастеров рояля. Достаточно сказать, что эта пьеса еще недавно играла роль конкурсного произведения на одном из европейских состязаний пианистов. Не забудем при этом, что „Исламей“ написан в 1869 г. Выдающийся русский пианист Н. Рубинштейн, которому посвящен „Исламей“, писал Балакиреву: „Я работаю, как несчастный, над Вашей пьесой“, считая ее доступной лишь немногим. После „Исламея“ в области фортепиано композитор не создал ничего более масштабного и яркого. „Исламей“ — крупнейший памятник фортепианной литературы и вместе с тем один из наиболее выдающихся образцов русского ориентализма. Материал восточных мелодий, на которых построена эта пьеса, навеян впечатлениями кавказских поездок Балакирева, его увлечением природой Кавказа, его бытом и нравами (сохранилась фотография молодого Балакирева в национальной одежде кавказского горца). В основу „Исламея“ взята подлинная народная кабардинская пляска, на материале которой возведено все грандиозное здание пьесы.

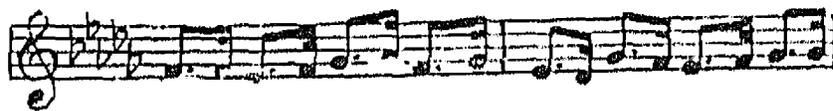


Чеканная по ритму зажигательная плясовая мелодия (12/16) — основная тема „Исламея“, изложенная в самом начале произведения на одной строчке, — предваряет собой целую цепь ее сложных варьированных повторений.

Раскрываются картины постепенно усложняющегося народного танца, обогащающегося все более и более изобретательными движениями. От мелодии, изложенной на одной строчке, пианист должен постепенно перейти к необходимости схватывать вихрем кружащиеся гармонические пласты. Особенно типично здесь для фортепианного стиля Балакирева быстрое движение перемежающимися аккордами, распределенными между правой и левой рукой.



Впервые этот прием, своеобразно преломляющий листовскую фортепианную технику, появляется в „Исламее“ после напевной мелодии, являющейся, впрочем, не чем иным, как вариантом первой основной темы.



В дальнейшем этот органический для фортепианного стиля рисунок сплошь и рядом встречается в других произведениях Балакирева.

Насыщенный страстным движением восточный танец прерывается (прослаивается) более медленным песенным эпизодом. К нему от плясового быстрого движения композитор подходит через плавную, интересную модуляцию. Материал *Andantino espressivo*, полный завораживающего томления, составляет татар-



ская мелодия, записанная Балакиревым с голоса одного актера. Вначале спокойная, песенная мелодия благодаря тому же приему варьирования вырастает в полный огня медленный танец. В этой части „Исламея“ ясно ощущается новое, женственное начало. Воображению рисуется грациозная, застенчивая фигура девушки в кругу, образованном живой изгородью из массы людей, мимикой, жестами и возгласами выражающих свое отношение к танцу. Нежный образ, раскрытый в песенной теме, как бы сменяет фигуры темпераментных танцоров кабардинцев.

Через один из вариантов татарской темы совершается переход к прежней пляске (Tempo primo, 12/16). В дальнейшей музыке собственно не встречается уже ни нового материала, ни новых приемов разработки, но все эти повторения к концу пьесы приобретают сгущенный, напряженно-захватывающий характер. Мастерские повороты на тех или иных частях главной темы придают движению пляски красочный и разнообразный колорит. Непрерывное нагнетание звучности, разрастающееся в целый вихрь, приводит к новому материалу заключения пляски (кода). На все развивающемся темпе музыка обрывается мощным ударом аккорда на тонике. Концовка „Исламея“ в виде широко разбросанной по роялю октавы — также характерная подробность фортепианного стиля Балакирева (типичны для этого стиля излюбленные композитором тональности с 5 бемолями и их сопоставление и модулирование в диэзные строи с 2, 3, 4 диэзами. Особенно часто употребляется модуляция Des-dur—D-dur).

Огромные трудности „Исламея“ заключаются в его так называемой крупной фортепианной технике, требующей от исполнителя большой физической выносливости. В конце 60-х годов такое произведение могло показаться целой революцией в области фортепианного жанра. Настоящую оценку и распространение по всему миру „Исламей“ вначале получил на Западе, главным образом, благодаря Листу, который высоко ценил пьесу и пропагандировал ее среди своих учеников.¹

В числе фортепианных пьес большого виртуозного размаха рядом с „Исламеем“ должны быть поставлены *транскрипции* Балакирева на глинкинскую „Арагонскую хоту“, „Камаринскую“ и на темы из оперы „Иван Сусанин“. В переработке этого материала Балакирев достигает огромных высот. Эти пьесы по трудности и диапазону пианистических средств можно сравнить лишь с листовскими транскрипциями. Правда, в оперной фантазии на темы Глинки внешняя оболочка,

¹ „Исламей“ переложен для симфонического оркестра С. М. Ляпуновым. Партитура эта была использована для постановки в б. Мариинском театре одноименного балета.

в частности сложность пассажей, сплошь и рядом непропорциональна масштабу по существу простых тем. Здесь за деревьями зачастую не видно леса: настолько богатый выбор пианистических эффектов (повторяющихся на одной клавише нот, двойных нот, стремительных гамм и проч. виртуозных элементов) заслоняет самую творческую мысль. Но импозантность замысла и формы производит сильное впечатление. К тому же в данной фантазии Балакирев не повторяет трудностей „Исламея“, расширяя круг своих технических приемов. Гораздо ближе к существу обрабатываемых тем труднейшая фантазия „Камаринская“, до сих пор представляющая живой интерес для исполнителей, но, к сожалению, давным-давно исчезнувшая из концертного репертуара пианистов. Их внимания заслуживает также громоздкая, но интересная по материалу и обработке „Арагонская хота“. Нужно вернуть к жизни эти произведения, построенные на основе гениальных народных напевов, воплощенных в творчестве Глинки.

Из числа виртуозных транскрипций Балакирева большой популярностью пользуется в пианистическом мире „Жаворонок“ на темы романса Глинки. В этой пьесе композитору удалось, оттолкнувшись от замечательного глинкинского материала, подняться на высокую ступень композиторского мастерства. Тот же вариационный метод Балакирева в данном произведении кажется более органическим. Естественно вырастают здесь из мелодического материала каденции, в которых щебечет уже не одинокий глинкинский жаворонок, а целая стая певчих птиц. Для воспроизведения этих каденций нужны крепкие и ловкие пальцы, хотя на первый взгляд такие каскады пианистических движений удобны и просты. В балакиревских переложениях Глинки сказались его любовь к великому композитору и верность его принципам музыкальной народности и реализма, определявшим большинство творческих побуждений Балакирева. „Камаринская“ и „Жаворонок“ — ценный вклад в фортепианную литературу и живой опыт пропаганды музыки Глинки средствами фортепиано, не занимавшего в его творчестве центрального места.

„Исламей“ и названные только что транскрипции выявляют две стороны творчества Балакирева как представителя определенного музыкального направления. И если на лицевой стороне этого творчества выступают национальные элементы, характерная певучность русских мелодий, то на оборотной — появляются картины и образы музыкального Востока, романтика песен и плясок Кавказа с ее богатейшими мелодиями. Не один он, впрочем, черпал из этой сокровищницы, увлекавшей своей новизной, страстностью, полнейшей антитезой русской спокойной песенной диатонике. Чуткий музыкант Балакирев, столкнувшись с богатствами музыкального Востока, использовал их как контраст средствам выразительности, глубоко лежащим в его натуре, освоив восточный колорит не как любитель экзотики, а как большой художник, знающий цену не только своему народному фольклору. Интересно, что эта пылкость, уважение и любовь к песенному материалу других народов — и не только восточных или, что для него более естественно, славянских, но и романских, например, к французской, испанской песне — составляют одну из ценнейших сторон художественного мировоззрения композитора.

Нам остается рассмотреть еще серию мелких фортепианных пьес. Большинство из них носит интимно-камерный и салонный характер. К последней категории нужно отнести ряд вальсов Балакирева. Несмотря на различный характер этих вальсов, на что также указывают их названия (два вальса „Каприз“, вальс-экспромт, брагурный вальс, меланхолический вальс), в них, пожалуй, скорей всего воплотились менее яркие стороны творчества Балакирева, однообразие приемов (бесконечно однотипные приемы модулирования и вариации), наличие общих мест и длиннот и, как это ни странно, слабое решение основной проблемы — „танцовальности“ вальсов. Меньше всего в них той необходимой ритмической остроты движения, которой насквозь пронизаны, например, вальсы Шопена, в то же время отвечающие задаче глубокого музыкального содержания. Вальсы Балакирева — салонные пьесы импровизационного порядка,

это скорее досуг композитора, усевшегося за рояль и более всего повинующегося интуитивному бегу своих пальцев (как известно, Балакирев обладал в области импровизации исключительным дарованием, во многом превосходившим качество зафиксированной им музыки). Аналогичным салонным характером отмечен целый ряд других его пьес, например, „Песня гондольера“, „Думка“, „В саду“ (этиод-идиллия), пьеса почему-то переизданная в 1923 г. (образец некритического отношения к наследию со стороны Музыкального сектора Гос. издательства; одновременно была издана другая малозначительная, хотя внешне и привлекательная пьеса — Польшка).

Отпечаток салонного стиля Балакирева заметен на его нескольких скерцо (лучшее из них — второе). Большинство пьес этой категории, несомненно, обусловлено частыми выступлениями композитора, необходимостью играть для небольшого круга слушателей в гостиных (на что указывает также обильное количество посвящений людям „из общества“) и практической необходимостью показывать свою музыку в обстановке салонов по чисто-материальным соображениям (например, материальная помощь своим ученикам).

Отсюда — некоторая сентиментальность, или, наоборот, сухость материала, отсюда — отсутствие настоящих творческих проблем, наличествующих в том или ином виде в его более значительных по содержанию произведениях и транскрипциях.

Имеется, впрочем, немало балакиревских фортепианных „мелочей“, занимающих заметное место в его фортепианном творчестве. К таким не утратившим своего интереса пьесам мы относим изящную Тарантеллу, содержательную по материалу Токкату, к тому же имеющую значение технической (инструктивной) пьесы, бесхитростную лирическую пьеску „Колыбельная“, навеянную миниатюрой Листа „Il penseroso“ и написанную на определенную программу, несколько содержательных мазурок (например, 5-ю, вошедшую в сонату, и As-dur'ную), интересную транскрипцию „Экспромт на тему двух прелюдий Шопена“. Обработка

шопеновских прелюдий — один из ярких образцов мастерства: транскрипция по своему внешнему оформлению, сочетающемуся с весьма удачной перефразировкой шопеновской мелодики, вполне достойна внимания исполнителей и сейчас. Одно из наиболее красочных произведений фортепианного жанра — „Испанская серенада“ (на тему, подаренную Глинкой), с ее гитарообразным аккомпанементом в левой руке, с доведенной до кульминации разработкой, с мягкими, красочно звучащими на инструменте, типично пианистическими движениями. „Испанская серенада“ — еще один пример плодотворного влияния музыкального языка другой национальности, обогащающего колорит индивидуальной музыкальной речи композитора.

К более сильным пьесам балакиревского фортепианного наследия надо отнести эффектное „Каприччио“, написанное в манере листовских виртуозных пьес, с их широкой аккордовой и пассажной техникой и каденциями, и ноктюрн *b-moll* — искреннюю лирическую миниатюру с отпечатком влияний Шопена и с мелодиями в славянском стиле.

В некоторых пьесах, особенно последнего периода творчества Балакирева, переплетаются воздействия извне с перепевами самого себя, т. е. своей же фортепианной музыки. С таким симптоматичным для престарелого Балакирева фактом встречаемся в его небольшой „Фантастической пьесе“, где первая тема — ясно выраженный шумановский абзац, а следующий за ней эпизод *Vivo con brio* построен на почти неизменной теме балакиревской „Тарантеллы“. В этой миниатюре композитор пользуется наиболее „стандартным“ типом своих каденций — короткими и прямыми звучащими линиями, движущимися попеременно от верхнего регистра рояля вниз, далеко в бас.

Странным творческим самоограничением, повидимому, коренящимся в упорном постоянстве вкусовых ощущений, вызвано частое однообразие не только тональных соотношений внутри произведения, но и самый выбор тональностей для фортепианных пьес. О пристрастии композитора к двум-трем „цветам“ тональной палитры здесь уже говорилось, Буквально

редкая из пьес не обладает этими однообразными признаками.

Большинство тем Балакирева — искренние, содержательные мелодии, правда, не слишком широкого дыхания. Многим из них нельзя отказать в непосредственной прелести звучания, пластичности, изяществе, свойственном художественному вкусу композитора, наконец, в некоторой оригинальности. Но использование их вне глубокого взаимодействия — сплошь и рядом формально — ослабляет впечатление. Академизм изложения, строгая симметрия (квадратность), недостаточно разнообразный арсенал технических приемов — нередко засушивают его добротный музыкальный материал. Взгляд Балакирева на музыку как на орудие общественного воздействия был ослаблен. Балакирев на склоне лет, судя по многим фортепианным произведениям, ищет в музыке отдыха от прежних бурь. Он не находит внутри себя ни сил, ни желания реагировать на окружающую общественную атмосферу. Покой, отказ от участия в широкой музыкальной деятельности, принятие жизни, как она есть, — таковы последствия идейного регресса Балакирева. Отсюда становится понятным нивелированный эмоциональный тон ряда его фортепианных произведений.

Если для шестидесятых годов появление „Исламея“ имело значение с точки зрения новизны и проблемности, то позже, в 90-х годах и в начале нынешнего столетия, когда на творческую арену выступили Скрябин и Рахманинов, когда в русской музыке, и в частности в фортепианном творчестве, зазвучали мотивы, выявляющие отношение композиторов к новым явлениям русской общественной жизни, когда, наконец, стиль русской музыки определился творчеством позднего Римского-Корсакова („Золотой петушок“) и Глазунова и проблема средств выразительности приобрела гораздо более глубокое значение, — отвлеченный индивидуализм Балакирева и салонный стиль его музыки стали казаться пережитками прошлого.

Даже по сравнению с творческой манерой своего ближайшего преемника и последователя — С. М. Ля-

пунова, значительно развившего тенденции балакиревского фортепианного стиля, музыка Балакирева несколько стусшеывается. Отдельные приемы балакиревского фортепианного изложения мы встречаем в творчестве Глазунова на более высокой ступени мастерства. В какой-то мере от Балакирева растет характер мелодий автора „Раймонды“.

Но цепь развития балакиревского фортепианного стиля коротка, и в миниатюрах Глазунова (в меньшей мере — в сонатах) мелькают ее последние звенья. Благозвучие и благодушие, „нега линий“ и преобладание орнамента над глубокими мыслями, а вариантных обращений и перестановок над подлинно-динамическим развитием — отодвигают эту музыку от нас. Было бы, однако, непростительной ошибкой пройти мимо всего того действенного, что при проникательном критическом взоре можно и должно отыскать на многочисленных страницах его фортепианных произведений. Эти страницы — просто забытые участки русского наследия, которым надо отвести соответствующее место в нашей практике.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

ОБЗОР музыкального творчества Балакирева в итоге констатирует большую ценность оставленного им художественного наследия. Путем критического отбора удастся определить неоспоримое значение и жизненность многих его произведений. Вполне естественно, что к числу их относится большинство сочинений, либо завершенных, либо задуманных в период молодости Балакирева, до 70-х годов. Нет ничего удивительного также в том, что максимальное значение в наших условиях (помимо ряда крупных произведений, как музыка к „Королю Лиру“, „Исламей“, „Тамара“, 1-я симфония, увертюры) приобретает балакиревская обработка народных песен и лирика раннего периода. Этот жанр явился естественным отражением в творчестве волевой, устремленной человеческой индивидуальности Балакирева 50-х — 60-х годов. Этого Балакирева мы особенно ценим и будем ценить.

Творчество его этой эпохи должно войти в основной фонд русского музыкального наследия. Было бы, однако, глубоко несправедливым отбрасывать целиком все написанное им в последующее время — в годы утраты общественной активности. Правда, язык музыки Балакирева, складывавшийся под сложным воздействием западных романтиков и Глинки, трансформировался в связи со сдвигами в его мировоззрении. К концу жизни струя народных песенных интонаций в его произведениях бьет уже с меньшим напором. На смену выступает все более развивающийся камерный салонный стиль с парочитыми виртуозными побрякушками (фортепианные произведения). Все же и 2-я симфония и еще в большей степени

обработка сборника народных песен для фортепиано в четыре руки (1901 г.) показывают, что здоровый творческий инстинкт Балакирева не заглох. Несмотря на значительный уклон вправо и болезненный отход от общественной деятельности, что, казалось бы, должно было вызвать упадочные или мистические настроения в самом творчестве, — музыка Балакирева, за редкими исключениями (романсы на тексты Хомякова), сохранила свою жизненную силу и светлый оптимистический характер.

Неоценимы также заслуги Балакирева в том, что он сумел стать достойным продолжателем дела Глинки, прокладывая новый путь к большому народному искусству не только в своем творчестве, но и в музыке своих соратников. Но, пропагандируя новое национальное искусство, опиравшееся на Глинку и народную музыку, Балакирев сумел глубоко понять, практически осмыслить и претворить в жизнь приобщение музыкальной культуры своей родины и, в первую очередь, творчества своих соратников к лучшим, наиболее прогрессивным достижениям Запада. „Могучая кучка“ под водительством Балакирева и по его инициативе действительно прорубала „окно в Европу“. Показательно при этом, что, ориентируясь на прогрессивное творчество великих западноевропейских композиторов — неоромантиков, кучкисты, и в том числе Балакирев, брали у них не мистику и не мистическую эротику, не упадочные элементы, а все наиболее передовое. Программность, конкретизация художественного образа, идейность, творческий пафос — вот что Балакирев, частью интуитивно, частью сознательно, заимствовал у Берлиоза и Листа и умело пересаживал на русскую почву.

Энтузиастическая любовь к музыке, стремление не только самому двигаться к намеченным идеалам, но и вести с собой ближайших соратников по искусству — у Балакирева молодых лет обладали чертами, редкими для своей эпохи и определяющими в нем нечто большее, чем либерала-просветителя.

В своих произведениях Балакирев проявлял активное стремление выразить в звуках объективную

действительность, стремился к реализму. Сейчас, в эпоху небывалого интенсивного подъема музыкального искусства в республиках нашего Союза на опыте широкого использования богатств народной музыки, — можно убедиться, насколько правильными оказались намеченные им принципы развития музыкальной культуры нашей страны.

Балакирев оставил по себе другой „нерукотворный“ памятник — пышный расцвет музыкального строительства, в фундамент которого он закладывал первые камни: дарование Балакирева сыграло колоссальную роль в воспитании других, еще более мощных, композиторских талантов. Уже одно только непосредственное деятельное участие в становлении творческого русла для его гениальных современников — Бородина, Римского-Корсакова, Мусоргского — отводит Балакиреву почетное место в истории.

Не может быть забыта также работа Балакирева как одного из первых организаторов массового музыкального просвещения в наиболее его демократических формах. Ведь детище Балакирева — Бесплатная музыкальная школа — сыграло огромную роль не только в продвижении в жизнь новых произведений русских композиторов. Деятельность школы ознаменовала также наступление исторического этапа в деле широкого воспитания слушательских и исполнительских (вокальных) кадров. Этот раздел деятельности Балакирева также должен найти свое объективное признание в условиях нашей действительности.

В обстановке советской музыкальной культуры созданы все предпосылки для того, чтобы все живое из балакиревского музыкального наследия получило свое достойное место в практике и чтобы лучшие стороны многообразной, кипучей и полезнейшей деятельности Балакирева служили образцом для новых поколений музыкантов социалистической эпохи.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКАЯ СПРАВКА

О жизни и творчестве М. А. Балакирева написано очень много, но весь этот материал чрезвычайно разбросан. Подавляющее количество исследовательского критико-биографического материала и статей, посвященных анализу отдельных его произведений, относится к дореволюционному периоду. Часть этого материала указана в книге-справочнике Г. П. Орлова „Музыкальная литература“, издание Ленинградской филармонии, 1935 г.

Наибольшую ценность для широкого ознакомления со всей творческой деятельностью М. А. Балакирева дает его обширная переписка. Главным образом, интересна переписка с виднейшими композиторами и деятелями — современниками тех или иных периодов его жизненного пути.

1. Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым, том I, 1858—1869, редакция, предисловие и комментарии Влад. Каренина, Огиз-Музгиз, 1935.

2. Переписка М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова, 1862—1898 гг.

3. Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским, с предисловием и примечаниями С. М. Ляпунова. Изд. Ю. Г. Циммермана, СПб 1912 г.

4. Письма А. П. Бородина с предисловием и примечаниями С. А. Дианина, Муз. сект. Гос. изд., 1928 г. (содержат ряд ценных высказываний о Балакиреве).

Из статей о Балакиреве дореволюционного периода отмечаем как наиболее ценные по аналитическим тенденциям и охватываемому материалу работы русских музыкальных критиков:

1. А. Н. Серов. Критические статьи, тт. I—IV.

2. В. В. Стасов. Собрание сочинений, „Двадцать пять лет русского искусства“, биография М. П. Мусоргского, „Искусство в XIX веке“ и „25-летие Бесплатной музыкальной школы“.

3. Г. Н. Тимофеев. „М. А. Балакирев“, журнал „Русская мысль“, 1912 г., книги 6 и 7.

4. В. Г. Каратыгин. „М. А. Балакирев“, журнал „Аполлон“, 1910 г.

5. С. М. Ляпунов. М. А. Балакирев, „Ежегодник императорских театров“, 1913 г.

Материалы о Балакиреве в советской литературе:

1. Б. В. Асафьев. „Русская музыка“. (Высказывания о Балакиреве помещены в различных разделах книги, построенной по принципу обзора жанров. Наиболее ценно освещены балакиревского симфонизма).¹

2. Г. Л. Киселев. Вступительная статья к изданию „Переписка М. А. Балакирева с В. В. Стасовым“, Огиз-Музгиз, 1935 г.

3. А. Н. Римский-Корсаков. „Жизнь и творчество Н. А. Римского Корсакова“, выпуск II, Огиз-Музгиз, Москва 1935 г.

¹ Отдельные положения этой книги использованы в данной работе.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ М. А. БАЛАКИРЕВА

Оркестровые произведения;

1. „Король Лир" (Музыка к трагедии Шекспира).
2. Увертюра на темы трех русских песен.
3. Увертюра на тему испанского марша.
4. „В Чехии" (симфоническая поэма на три чешские народные песни).
5. „1000 лет" („Русь"). Симфоническая поэма.
6. „Тамара". Симфоническая поэма.
7. Первая симфония C-dur.
8. Вторая симфония d-moll.
9. Сюита, составленная из 4 пьес Шопена.

Романсы и песни

- Ты пленительной неги полна (А. Головинский).
Звено (В. Туманский).
Испанская песня (М. Михайлов).
Песня разбойника (А. Кольцов).
Обоими, поцелуй (А. Кольцов).
Баркаролла (А. Арсеньев—из Гейне).
Колыбельная песня (А. Арсеньев).
Взошел на небо месяц ясный (М. Яцевич).
Когда беззаботно, дитя, ты резвишься (К. Вильде).
Рыцарь (К. Вильде).
Так и рвется душа (А. Кольцов).
Приди ко мне (А. Кольцов).
Песня Селима (М. Лермонтов).
Введи меня, о, ночь (А. Майков).
Еврейская мелодия (М. Лермонтов—из Байрона).
Иступление (А. Кольцов).
Отчего (М. Лермонтов).
Песня золотой рыбки (М. Лермонтов).
Песня старика (А. Кольцов).
Слышу ли голос твой (М. Лермонтов).
Грузинская песня (А. Пушкина).
Сон (М. Михайлов—из Гейне).
Над озером (А. Голенищев-Кутузов).
Пустыня (А. Жемчужников).
Не пенится море (А. Толстой).
Когда волнуется желтеющая нива (М. Лермонтов).
Я любила его (А. Кольцов).
Сосна (М. Лермонтов—из Гейне).

Nachtstück (А. Хомяков).
 Как наладили (Л. Мей).
 Среди цветов поры осенней (И. Аксаков).
 Догорает румяный закат (В. Кульчинский).
 Запевка (Мей).
 Сон (Лермонтов).
 Беззвездная полночь дышала прохладой (А. Хомяков).
 7-е ноября (А. Хомяков).
 Я пришел к тебе с приветом (А. Шеншин — Фет).
 Взгляни, мой друг (В. Красов).
 Шопот, робкое дыхание (А. Шеншин — Фет).
 Песня (М. Лермонтов).
 Из-под таинственной холодной полумаски (М. Лермонтов).
 Спи (А. Хомяков).
 Заря (А. Хомяков).
 Утес (М. Лермонтов).
 Сборник русских народных песен (40) для одного голоса с форте-
 пиано.

Фортепианные произведения

„Исламей“.	Грезы.
Соната b-moll	Три скерцо.
Колыбельная песня.	Испанская серенада.
Каприччио.	Тарантелла.
Песня рыбака.	Токката.
Думка.	Полька.
Фантастическая пьеса.	В саду (Идиллия).
Прялка.	Меланхолический вальс.
Песнь гондольера.	Бравурный вальс.
Юмореска.	Вальс-экспромт.
Экспромт на темы двух прелю- дий Шопена.	Семь вальсов.
Семь мазурок.	Эскизы.
Испанская мелодия.	Turquoise.
Три ноктюрна.	Концерт Es-dur для форт. с оркестром.
Novellette	

Обработки, имеющие значение самостоятельных произведений

Фантазия на темы оперы „Иван Сусанин“.
 Транскрипция на „Жаворонка“ Глинки.
 „ „ на „Арагонскую хоту“ Глинки.
 „ „ на „Ночь в Мадриде“ Глинки.
 Вступление к „Бегству в Египет“ Берлиоза.
 Неаполитанская песня Ф. Листа.
 „Не говори“, романс Глинки.
 Vergeuse В. Одоевского.
 Каватина из квартета Бетховена, ор. 130.
 Романс из концерта Шопена, ор. 11.
 Увертюра к опере „Ундина“ А. Львова (переложение в 4 руки).
 Два вальса-каприз (переложение вальсов А. С. Танеева).

Для фортепиано в 4 руки

Сборник 30 русских песен.

Сюита: а) Полонез, б) Песенка без слов, в) Скерцо.

Для двух фортепиано в 4 руки

Бетховен. Квартет ор. 95, f moll.

Для виолончели с аккомпанементом фортепиано

Романс.

Хоровые произведения

Колыбельная песня (для женских или детских голосов с сопровождением малого оркестра или рояля).

Две былины для смешанного 4-х гол. хора:

а) Никита Романович.

б) Королевич из Кракова.

Кантата на открытие памятника Глинке.

Мазурка Шопена (переложение для смеш. хора a capella, слова А. Хомякова)

Отв. ред. И. И. Соллертинский. Техн. ред. Л. Я. Ганзбург.

Ленгортит № 607. Тираж 2600. Сдано в набор 14/XI 1937 г.

Подписано к печ. 1/II 1938 г. Формат бум. 82×110 в 1/32.

Знаков в 1 печ. лист. 33000. Печ. л. 8 1/2 Бум. л. 2 1/4.

Авт. л. 7. Заказ 2567. Типография ФЗУ,

Ленинград, Лещуков, 4.