

Оригинальная статья

УДК 78.04

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-064-085>

Западнославянские мотивы в творчестве русских композиторов второй половины XIX века

Елизавета Андреевна Шавырина

Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация,
erminia_mus@mail.ru



Аннотация. В статье рассматривается отражение идей панславизма в русской музыкальной культуре второй половины XIX века. Стремление к культурному диалогу славянских народов проявилось в многочисленных событиях культурной жизни, в том числе во Втором славянском съезде (1867) и приуроченном к нему «Всеславянском концерте». Материалом статьи стали три сочинения – Симфоническая поэма «В Чехии» М.А. Балакирева и «Фантазия на сербские темы» Н.А. Римского-Корсакова, созданные специально для этого концерта, а также «Русско-Сербский Марш» П.И. Чайковского (1876), также связанный с идеями объединения и взаимодействия славян. Ключевую роль в методологии исследования играет исторический подход, позволяющий рассматривать сочинения в контексте своего времени. При анализе музыкальных произведений использован структурно-функциональный метод в определении музыкальной формы и компаративный метод с целью выявления сходных и различных композиционных приемов и способов воплощения фольклорного материала. В статье рассмотрен принцип работы «по модели» в «Фантазии» Римского-Корсакова, который ориентировался на образец своего учителя Балакирева. Отдельное место отведено сравнению сочинений Римского-Корсакова и Чайковского, главная тема которых основана на одной и той же сербской народной песне. Сочинения, проанализированные в статье, редко привлекали внимание исследователей, их характеристика, как правило, представляет собой краткое описание в монографиях биографического плана. Они ни разу не рассматривались как проявление в русской музыкальной культуре идей панславизма. В статье впервые заостряется внимание на контексте (история создания, рецепция) выбранных сочинений и целенаправленно исследуется проблема воплощения в них фольклорного материала.

Ключевые слова: панславизм, Чайковский, Балакирев, Римский-Корсаков, фольклор, цитата, славянский

Для цитирования: Шавырина Е.А. Западнославянские мотивы в творчестве русских композиторов второй половины XIX века // Современные проблемы музыкознания. 2022. № 4. С. 64–85. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-064-085>

History of Music

Original article

Elizaveta A. Shavyrina

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation,
erminia_mus@mail.ru

Abstract. The article focuses on pan-Slavism and its reflection in Russian musical culture of the second half of the 19th century. Slavic peoples sought cultural dialogue which manifested itself in numerous cultural events. The pinnacle was the *Second Slavic Congress* (1867) and the *Slavic Concert* timed to it. The article discusses three compositions: the symphonic poem *In Bohemia* by M.A. Balakirev; N.A. Rimsky-Korsakov's *Fantasy on Serbian Themes*, written specifically for this concert; and P.I. Tchaikovsky's *Slavonic March* (1876) that also embodied the ideas of unification and interaction of the Slavs. The research methodology is based, primarily, on the historical approach, i.e., the compositions are explored in the context of their time. Structural and functional methods were used to determine the musical form, while a comparative method helped identify similarities and differences in the composers' use of compositional techniques and the folklore material. The article considers the principle of working "according to the model"—Rimsky-Korsakov was guided by the example of his teacher Balakirev and it found its reflection in *Fantasy*. A separate place is given to the comparison of compositions produced by Rimsky-Korsakov and Tchaikovsky as both are based on a Serbian folk song. The compositions analyzed in the article are little known to the public and rarely attract the attention of researchers. At the same time, they have never been considered as a manifestation of the ideas of Slavic dialogue in Russian musical culture. The article is the first attempt to explore the context (history of creation, reception) of the three musical pieces. Besides, it specifically focuses on how these works embrace the folklore material.

Keywords: pan-Slavism, Tchaikovsky, Balakirev, Rimsky-Korsakov, folklore, quote, Slavic

For citation: Shavyrina E.A. Western Slavic Motifs in the Works of Russian Composers of the Second Half of the 19th Century. In: *Contemporary Musicology*, 2022, No. 4, pp. 64–85. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2022-4-064-085>

Западнославянские мотивы в творчестве русских композиторов второй половины XIX века

Во второй половине XIX века в творчестве русских композиторов стали появляться сочинения, названия которых отсылают к западнославянской тематике. Среди них как крупные оркестровые опусы – симфоническая поэма «В Чехии» Милия Алексеевича Балакирева (1867), «Фантазия на сербские темы» (1867) Николая Андреевича Римского-Корсакова, «Славянский марш»¹ Петра Ильича Чайковского (1876), Первая «Славянская»² симфония Александра Константиновича Глазунова (1882), так и камерно-инструментальные произведения – «Славянский» квартет Глазунова (1888), а также вокальные сочинения Цезаря Антоновича Кюи – Четыре сонета А. Мицкевича (1892), Шесть польских песен (1902), Шесть стихотворений А. Мицкевича (1907). Некоторые из них были написаны «к случаю», другие – из личных творческих побуждений. Однако, каким бы ни был повод их создания, сочинения славянской направленности, созданные в этот период,

¹ Первоначальное авторское название – «Сербо-русский марш».

² Глазунов изначально назвал симфонию «Славянской» под влиянием сочинений Балакирева и Римского-Корсакова, которых он считал своими учителями. Впоследствии это наименование было снято еще до премьеры сочинения.

подчеркивают значимость распространявшегося в то время идейного течения панславизма.

Термин «панславизм» возник в 1820-е годы: словацкий проповедник Ян Геркель (1786–1853) использовал его в труде «Основы всеобщего славянского языка» (1826) для описания славянского единства и культурной общности [4, 37]. Его идеи оказались близки известным литераторам того времени – словаку Яну Коллару, чеху Франтишеку Ладиславу Челаковскому, а также чешским ученым-славистам Павлу Йозефу Шафарику и Йозефу Юнгману, каждый из которых внес весомый вклад в развитие панславистского течения. Диалог и взаимообмен между культурами славянских народов стали главными постулатами «славянской взаимности» и первыми ростками панславизма.

Для европейских славян панславизм был «спасительным кругом», при помощи которого казалось возможным освободиться от национального гнета Австро-Венгрии. Несмотря на то, что в середине XIX века славяне составляли более половины населения империи, они не имели права учить родной язык, а панславизмом называлось «любое сознательное национальное проявление славян» [12, 93], вплоть до ношения вышитой рубашки и чтения славянской литературы. Таким образом, едва возникнув, панславизм стал обрастать новыми, не всегда позитивными смысловыми коннотациями, чем вызывал к себе неоднозначное отношение. Культурные и политические притеснения большого числа славянских народов внутри европейского государства вызвали необходимость в объединении.

Важную роль в развитии панславизма играли контакты славянских европейских народов с русским миром. Пример России подтверждал, что славянская нация может иметь независимую и весьма мощную государственную структуру. Хотя и в этом вопросе существовала

двойственность: поработанные славяне видели в лице России как «союзника для достижения собственных политических интересов» [1, 98], так и опасность поглощения и растворения в крупном государстве.

В России идеи панславизма получили широкое распространение гораздо позже, в последней трети XIX века, когда на второй план отошла борьба между западниками и славянофилами, увлекавшая большую часть интеллигенции того времени. Всеславянство, как еще называли панславизм, в России взяло на себя роль идейного преемника славянофильства как наиболее близкого по своей сути направления общественной мысли. Его отличие от западного варианта заключалось в целенаправленной политичности. Основная идея «русского» или «имперского» панславизма [12, 94] заключалась в объединении славянских народов под собственным крылом, а культурный диалог между родственными народами был в этом контексте одним из средств сближения.

Ярким событием в России стала «Русская этнографическая выставка» в Москве и приуроченный к ней Второй Славянский съезд (1867)³, инициатором которого выступил профессор Санкт-Петербургского университета Владимир Иванович Ламанский [18, 53]. На выставку приехали представители разных стран – Венгрии, Сербии, Хорватии, Словении [18, 56]. Самой большой была чешская делегация (27 членов) под предводительством выдающегося политического деятеля Франтишека Палацкого. Сперва славянские гости посетили северную столицу, где их ожидала насыщенная культурная программа: официальные встречи чередовались с посещением Зимнего дворца, Эрмитажа и других достопримечательностей. В честь делегации был дан

³ В XIX веке наиболее значимыми стали три съезда – в 1848 и 1868 годах в Праге и в 1867 году в Москве.

спектакль «Жизнь за царя» Михаила Ивановича Глинки, после парадных обедов прозвучали чешские, сербские и русские песни в исполнении хора русской оперной труппы и оркестра [14, 691].

Не осталось в стороне и Русское музыкальное общество (РМО), которое решило приурочить один из своих концертов к Славянскому съезду. «Всеславянский концерт» состоялся 12 мая 1867 года в зале Городской Думы. Программу составлял Балакирев, он же дирижировал концертом. Прозвучали сочинения, связанные со славянской тематикой: «Камаринская» Глинки, симфоническая фантазия «Малороссийский казачок» Александра Сергеевича Даргомыжского, «Фантазия на венгерские народные темы» Ференца Листа и «Ракоци-марш» Гектора Берлиоза, увертюра к опере «Ундина» Алексея Федоровича Львова, романсы Даргомыжского и Римского-Корсакова, а также арии из оперы «Галька» Станислава Монюшко [14, 691]. Еще два сочинения – «Чешская увертюра» (позднее обозначенная как симфоническая поэма «В Чехии») Балакирева и «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова – были специально написаны для этого концерта.

Из рецензии Владимира Васильевича Стасова мы узнаем, что многие сочинения были настолько восторженно приняты публикой, что исполнялись по два раза: «После пьес, особенно их поразивших, сербы кричали свое: живио, живио! (браво!), чехи – свое: слава, слава!» [14, 172]. Именно в этой рецензии Стасов впервые употребил метафору, ставшую названием Новой русской школы:

Дай бог, чтоб наши славянские гости никогда не забыли сегоднешнего концерта, дай бог, чтоб они навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов [14, 173].

Концерт 12 мая, вызвавший большой резонанс у критиков и публики, безусловно, стал кульминацией всеславянского движения в русской музыкальной культуре XIX века.

Увлечение славянским вопросом среди русских композиторов в наибольшей мере было присуще Балакиреву. Композитор вел переписку со многими чешскими деятелями искусства, в 1866–1867 годах дважды посещал Прагу. Вторая поездка ознаменовалась грандиозным исполнением «Руслана и Людмилы» под его управлением [8, 93]. В последующие годы композитор продолжал интересоваться судьбой чешского народа, поддерживал и сопереживал его стремлению обрести независимость: «Вы мне дороги как представитель музыкальной интеллигенции родственного нам народа, – писал композитор чешскому музыкально-общественному деятелю Болеславу Каленскому (1867–1913), – пред величественной-мученической историей которого я благоговею» [6, 28–29]. Столь же уважительно отнесся к Балакиреву Каленский: в письме от 28 сентября 1906 года он назвал чешское общество «искренним другом, почитателем и распространителем русского искусства»⁴, подтверждая это определение перечнем фамилий русских композиторов, сочинения которых звучат в Праге.

В 1869 году Стасов, заметивший интерес Балакирева к славянской тематике, предложил композитору сюжет для программной симфонии, в котором повествовалось о героических подвигах Яна Жижки, соратника Яна Гуса. Свое предложение Стасов аргументировал так:

Вы славянофил, и я не разделяю Ваших убеждений. Но каждому свое, и всякий силен только в том, что составляет самые корни его души. Мой новый сюжет для Вас дышит страстную любовью к торжеству славянского народа <...> [10, 270].

⁴ Цит по: [2, 249].

Хотя замысел не был реализован, известно, что Балакирев заинтересовался историей Яна Гуса. Это, в частности, отразилось в одном из писем к Йозефу Йиржи Коларжу⁵ (1830–1910), где композитор выступил против возведения памятника Гусу в Праге, объясняя это принижением заслуг чешского проповедника: «В память святых создают церкви, часовни (по Вашему каплицы), а не монументы» [3, 106].

Интерес к чешскому народу, к его культуре и музыке побудил Балакирева написать для исполнения в концерте 12 мая 1867 года Симфоническую поэму «В Чехии». Помимо этого, он привлек к подготовке концерта своего ученика – Римского-Корсакова, озадачив сочинением «Фантазии на сербские темы». Так возникло еще одно крупное симфоническое произведение, связанное с западнославянской тематикой. Не поддаться влиянию было сложно. Как вспоминает Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», в то время Балакирев «сильно стал интересоваться славянскими делами», «много занимался просмотром народных песен, преимущественно славянских и мадьярских» [11, 65], а в его доме часто бывали славяне из других стран. Хотя Римский-Корсаков и «прислушивался к их разговорам», искренне его увлекало «отнюдь не славянство, а только прелестные темы, выбранные Балакиревым» [11, 65].

В один ряд с этими сочинениями кучкистов встает «Славянский марш» Чайковского. Он был написан в 1876 году по заказу дирекции РМО для концерта в пользу Славянского благотворительного комитета, который в то время оказывал поддержку русским добровольцам, участвующим в сербско-турецкой войне [15, 427].

⁵ Й.Й. Коларж – известный чешский славист, преподаватель русского и других славянских языков в Карлове университете в Праге. Переписка Балакирева с Коларжем продолжалась с 1867 по 1906 год. Коларжу посвящена симфоническая поэма «В Чехии».

Таким образом, три сочинения связывает жанр – крупная одночастная симфоническая пьеса, панславянская направленность, и, что гораздо более важно, музыкальный аспект – использование народных песен западных славян, что дает богатую почву для сравнительного анализа.

Достоверно известно, что материалом для цитирования в поэме «В Чехии» Балакирева стали песни из сборника *Svadba v národě Českoslovanském* Бенеша Кульды (1866)⁶, о чем упоминается в переписке с Каленским [6, 34]. Знакомство со сборником, в котором не только подробно описан чешский свадебный обряд, но и приведены музыкальные темы, произошло в Вене, куда композитор был вынужден бежать от военных действий, развернувшихся в Праге [6, 42]. Будучи в гостях у знакомого, чей приятель работал в Венской библиотеке, Балакирев заметил на столе сборник Кульды и, по всей видимости, выписал несколько заинтересовавших его тем. Ими стали напевы трех песен: *Ai tam za humny husi štěbetaji*, *Za našima humny dva duba* и *Povězte nám o ni*.

К сожалению, гораздо меньше сведений сохранилось о песнях, которые послужили материалом для «Фантазии на сербские темы» Римского-Корсакова. Доподлинно не установлен ни сборник, ни сами образцы, которые предложил ему Балакирев. Вполне возможно, материал был почерпнут из разных источников: наставник Могучей кучки в ту пору «окружил себя большим числом всевозможных сборников» [11, 65]. С большой долей вероятности можно утверждать лишь о

⁶ Сборник в открытом доступе: <https://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=25451>.

первой теме «Фантазии», чьи мелодические контуры напоминают популярную в то время сербскую песню *Сунце јарко, не сијаш једнако*⁷.

Спустя почти десятилетие Чайковский обратился к тому же напеву *Сунце јарко* в своем «Славянском Марше». Кроме того, в этом сочинении есть еще две цитаты – *Праг је ово милог Срба* и *Јер пушчани прах* (вторая часть песни *Радо иде Србин у војнике*): названия песен приведены в издании П. Юргенсона. Однако точных сведений, из какого источника Чайковский заимствовал темы, нет. Сербские музыковеды предполагают, что композитор использовал один из сборников Корнелия Станковича [19, 20], но доказательств того, что они были в распоряжении Чайковского, отсутствуют⁸.

Приступая к сочинению симфонической поэмы «В Чехии», Балакирев имел большой опыт работы с симфоническим оркестром. К 1867 году он уже был автором двух увертюр (на тему «Испанского марша» и на темы трех русских песен), а также симфонической поэмы «Русь», в которых композитор выработал собственный метод работы с фольклорным материалом и индивидуальную «схему» композиции. Эти же принципы нашли воплощение в поэме «В Чехии». Сочинение открывается большим вступительным разделом, в котором представлены два важных для будущего развития тематических элемента (см. нотный пример 1):

⁷ О популярности песни «Сунце јарко» говорит и тот факт, что десятилетием позже она приведена в сборнике фольклориста Д.А. Агренева-Славянского, который основал «Славянскую капеллу», исполнявшую русские песни, а также песни южных и западных славян.

⁸ Это утверждение трудно проверить и по той причине, что на данный момент в российских библиотечных собраниях сборники Станковича отсутствуют, лишь некоторые обработки приведены в собрании Анри Литольфа (см.: Collection Litolff № 1334. Доступ в РГБ).

Пример 1. М.А. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии».
Два тематических элемента вступления

Пример 2. *Co je na voze*. Сборник Б. Кульды. Песня №57

Пример 3. *Aj tam za humny husi štěbetají*. Сборник Б. Кульды. Песня №63

Первый из них – соло гобоя – построен на начальном мотиве песни *Co je na voze* (см. нотный пример 2), но полноценным цитированием это назвать нельзя: Балакирев использует лишь первую фразу напева в интонационно-ритмическом варианте. Можно сказать, что эпической по характеру теме вступления чешский образец дал, скорее, образный импульс. Именно к этой песне относится комментарий Каленского в письме к Балакиреву о том, что «дух всех славянских народных песен

имеет в сущности один общий корень»⁹. Второй тематический элемент, исполняемый струнными инструментами, почти в точности воспроизводит тему песни *Ai tam za humny husi štěbetaji* (см. нотный пример 3). Первоначально два элемента проводятся друг за другом по принципу «запев–припев», а в дальнейшем развитии участвует только второй, представая в разных тембровых и тонально-гармонических вариантах.

Следующий раздел формы – экспозиция контрастной темы танцевального характера, основанной на теме песни *Za našima humny dva duba* (см. нотные примеры 4, 5). Балакирев отказывается от несимметричного по строению куплета народного первоисточника (2+1) за счет повторения второй фразы (2+2), из-за чего несколько теряется ее национальный колорит. Развитие темы основано на двух принципах: первый – оркестровое расцвечивание, «колорирование», второй – контрапункт с авторской темой. Она появляется в качестве еще одного оттенка, органично сливаясь с народной песней.

Пример 4. М.А. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии».
Тема первой части

⁹ Цит. по: [2, 347].

Пример 5. *Za našima humny dva duba*. Сборник Б. Кульды. Песня №56

Za na - si - mi hum - ny dva du - by,
vr - ka jí tam na nich ho - lu - bí.

Контрастная середина крупной трехчастной формы поэмы построена на всевозможных вариационных преобразованиях песни *Povězte nám o ní* (см. нотный пример 6):

Пример 6. *Povězte nám o ní*. Сборник Б. Кульды. Песня №17

Po - věz - te nám o ní } po - sla - la
Chce - te - li ji dá - ti }
nás pro ni sy - neč - ko - va má - ti.

Балакирев меняет темп и размер, вводит ударные инструменты (треугольник, бубен, малый барабан, тарелки) и добавляет взрывные тираты в сопровождение, что придает музыке оттенок восточного колорита. В этой теме композитор сохранил чешские национальные черты – синкопированный ритм, несимметричную структуру, оставил неизменной и саму мелодию. Перед репризой в качестве реминисценции возвращается тема вступления в новой оркестровке (английский рожок с воздушным сопровождением солирующей скрипки и арфы). Реприза подчеркивает эпические черты сочинения: многократные завершения и возобновления расширяют форму, а непредсказуемость появления и чередования всех тем поэмы, авторских и фольклорных, напоминает мерцания калейдоскопа.

«Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова во многом ориентирована на балакиревскую модель, что проявляется в одинаковых принципах тематического и тембрового развития, композиционных приемах. Так, вступительный раздел у Римского-Корсакова построен на том же запевно-припевном соединении двух контрастных элементов, которые экспонируются солирующими инструментами (см. нотный пример 7). Неторопливый задумчивый напев, напоминающий начало древнего сказания, соединен с орнаментальной, ритмически прихотливой мелодией. При всем различии элементов их объединяет единый мелодический «остов» – *c-f*. Схоже с балакиревской поэмой и тембровое решение вступительного раздела: тема сначала формируется у разных инструментов, а затем уже в полном виде предстает в исполнении виолончелей и скрипок.

Пример 7. Н.А. Римский-Корсаков. Фантазия на сербские темы.
Вступление

Еще одно тембровое совпадение с Балакиревым в «Фантазии» Римского-Корсакова находим в миниатюрной середине раздела *Vivo*. Продолжительное солирование флейты-пикколо здесь напоминает аналогичное соло перед репризой у Балакирева. В обоих случаях композиторы прибегают к тембру видového инструмента для создания оттеняющего эффекта, контрастного «островка».

Как и Балакирев, Римский-Корсаков использует прием реминисценции темы вступления и готовит его, точно следуя примеру учителя: 1) несколько тактов выдержанных аккордов на *pp*, оркестрованных преимущественно духовыми инструментами; 2) смена темпа с быстрого на

медленный (*Larghetto* у Балакирева, *Andantino* у Римского-Корсакова);
3) проведение тем вступления в прозрачной оркестровке.

Весь материал, следующий за реминисценцией, так же, как и в увертюре Балакирева, можно назвать репризой-кодой, но в миниатюрной версии. Знакомые темы мелькают одна за другой, причудливо чередуясь и образно видоизменяясь. Однако преобладает, как и в примере учителя, радостно-ликующий характер.

В истории музыкального искусства есть немало примеров, когда композиторы обращались к одному сюжету или стихотворному тексту в качестве основы своего сочинения. Нередко мог совпадать фольклорный источник музыкального тематизма. Чайковский наверняка знал, что тема сербской песни «Солнце ярко» уже была использована в «Фантазии» Римского-Корсакова, ведь он сам написал о ней развернутый отзыв [17]. Однако это не стало препятствием, напротив, возник эффект диалога. Различие композиционных решений Римского-Корсакова и Чайковского отмечает Галина Владимировна Григорьева в статье, посвященной сравнению двух произведений [5]. Очевидно, что Чайковский остается более близок к народному источнику, а Римский-Корсаков сильно видоизменяет исходную мелодию уже в первой фразе как структурно, так и гармонически (см. нотные примеры 8–10). Вместе с тем оба композитора сохраняют ладовое наклонение мелодии с повышенной IV ступенью в миноре, благодаря чему она узнается.

Пример 8. *Sunce iarko*. Сербская песня в обработке К. Станковича

Andante quasi Adagio.

f Сун - це - iар - ко - не - си - iаш iед - *p* на - ко,



Пример 9. П.И. Чайковский. «Славянский марш». Тема первой части



Пример 10. Н.А. Римский-Корсаков. Фантазия на сербские темы. Первый элемент темы вступления. Такты 11–18



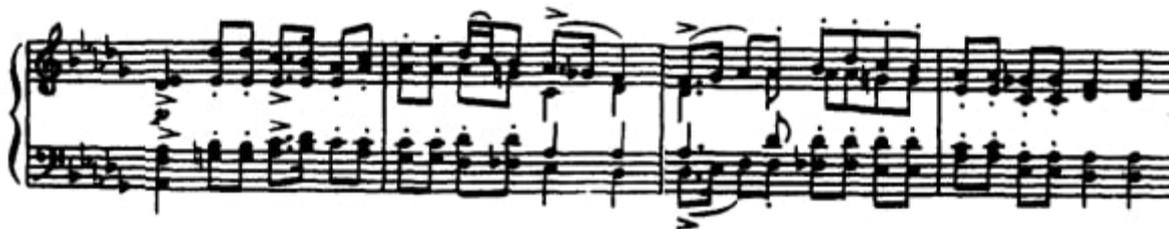
Помимо одного и того же песенного источника, других точек соприкосновения в сочинениях Римского-Корсакова и Чайковского нет. Более того, сам фольклорный образец играет у них разную роль. Так, тему, основанную на песне «Солнце ярко», у Римского-Корсакова

нельзя назвать главенствующей: она выполняет функцию вступления, на что указывают медленный темп, мелодическая и фактурная дробность. У Чайковского тот же напев доминирует во всем сочинении. Это связано, вероятнее всего, со скрытой программностью сочинения: тема «Солнце ярко» воплощает страдания сербского народа, поработанного турками. Она трижды звучит в экспозиции, сохраняя единый характер и структуру.

Отличается у композиторов и подход к тематическому развитию тем: принципу тембровых вариаций у Римского-Корсакова противостоит фактурное варьирование у Чайковского. В партитуре «Фантазии на сербские темы» доминирует красочность, расцвечивание тем, колористический «потенциал» фольклорного материала. В «Славянском марше» развитие темы, связанное с уплотнением фактуры, приобретает в первую очередь важную музыкально-драматическую функцию и создает единую линию динамического нарастания.

В среднем разделе своего сочинения Чайковский использует две сербские мелодии в характере военных походных маршей – *Праг је ово милог Срба* и *Јер пушчани прах* (см. нотные примеры 11 и 12). Динамизированная реприза первой из этих песен сопряжена с внедрением новой темы – гимна «Боже, царя храни». В необъявленной, но ясно ощущаемой программности она символизирует готовность русского народа «на государственном уровне» прийти на помощь сербам. Реприза всей формы тоже изменена: отсутствует повторение темы «Солнце ярко», так как изначальный образ «поработанного народа» [15, 428] здесь уже преодолён. Вместо этого Чайковский добавляет коду-апофеоз, основанную на интонациях одной из маршевых мелодий среднего раздела в контрапункте с темой русского гимна, рисуя победное завершение борьбы сербов и русских с захватчиками.

Пример 11. П.И. Чайковский. Славянский марш.
Первая тема среднего раздела – песня *Праг је ово милог Срба*



Пример 12. П.И. Чайковский. Славянский марш.
Вторая тема среднего раздела – песня «*Јер пушчани прах*»



Ощущение постепенно воздвигающегося массивного «строе-ния» в «Славянском марше» рождает также четкая последовательность крупных развернутых разделов, где в каждой части есть своя кульминация. Чаще всего она приходится на динамизированные репризы трехчастных композиций. Как правило, здесь преобладают тембры медных духовых инструментов, придающих звучанию подчеркнуто воинственный характер. Такое целенаправленное и результативное оркестровое развитие отличает решение Чайковского от принципов построения композиции у Римского-Корсакова и Балакирева, которые избирают путь «тотального» тембрового варьирования, что подчеркивает народный колорит и придает форме более спокойный динамический «профиль».

Все три симфонических сочинения были единодушно приняты публикой и критиками. Из множества положительных отзывов выделяется лишь статья Александра Николаевича Серова о балакиревской симфонической поэме. Наряду с упреками в бессмысленном участии арфы («Откуда и зачем тут эти звуки? Ведь это не Италия, не Испания,

не фантастический мир» [13, 1844]), он неодобрительно отозвался об общей скуке и просчетах в композиции, выглядящей, с его точки зрения, как произвольное нанизывание народных тем, вызывавшее ассоциацию с «попурри». Единственное, что заслужило похвалу Серова, это оркестровка [13, 1843].

Реакция Стасова была противоположной, он пришел в восторг от исполнения «Чешской увертюры» в 1879 году, спустя более чем десять лет после ее создания: «Вчера в концерте я, право, словно очумел от восхищения». В этом же письме Стасова пересказаны впечатления других петербургских композиторов: Римский-Корсаков «всегда крепко любил эту вещь, а теперь – еще больше ее ценит и обожает», «Лядов просто обжирался и опивался каждой нотой»¹⁰.

Абсолютный восторг вызвала у слушателей и критиков «Сербская фантазия» Римского-Корсакова. Так, Серов после премьеры отметил «громадный талант в молодом, только что начинающем композиторе» [13, 1835]. Критик был поражен свежестью музыкального колорита, мастерской оркестровкой и разработкой мелодий и даже в один голос со Стасовым сравнивал по гениальности корсаковскую Фантазию с Лезгинкой из «Руслана и Людмилы» Глинки. Еще один хвалебный отзыв получило сочинение Римского-Корсакова от Чайковского. Отмечая еще не сформированную индивидуальность стиля, подражание русским композиторам-предшественникам, Чайковский тем не менее предрек молодому композитору великое будущее: «нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства» [17].

«Славянскому маршу» Чайковского также был уготован успех. Более того, в связи с политическими настроениями того времени,

¹⁰ Неизданное письмо В. Стасова. Цит. по: [7, 89].

концерт едва не превратился в манифестацию: сочинение «произвело целую бурю патриотического восторга» [16, 507], – писал композитор сестре Александре Ильиничне Давыдовой. Даже кучкист Кюи, обычно склонный к язвительной критике, отметил способность Чайковского чувствовать веяния времени: «...[Марш] есть едва ли не самая замечательная иллюстрация общественного настроения из всех художественных произведений всех родов искусства, которые были вызваны совершающимися у всех на глазах событиями» [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Болдин В.А.* Панславистские политические концепции: генезис и эволюция / Под общ. ред. А.А. Ширинянца. М.: Аквилон, 2018.
2. *Бэлза И.Ф.* О славянской музыке. М.: Сов. композитор, 1963.
3. *Галямичев А.Н.* Из истории восприятия наследия Яна Гуса в русской исторической памяти (письма М.И. Балакирева И. Коларжу) // История и историческая память: Межвуз. сб. науч. тр. / под ред. А.В. Гладышева. Саратов: Саратов. гос. ун-т, 2018. Вып. 16. С. 102–108.
4. *Григорьева А.А.* Панславизм: идеология и политика (40-е годы XIX – начало XX вв.). Иркутск: Аспринт, 2013.
5. *Григорьева Г.В.* Сербская песня в творчестве русских композиторов: о двух оркестровых сочинениях П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 2012. № 4 (740). С. 92–94.
6. Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий]: в 2 т. / Сост. И. Бэлза. Сб. 1: Переписка М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. М.: Музгиз, 1955.
7. *Киселев Г.Л.* М.А. Балакирев: Краткий очерк жизни и деятельности. М.; Ленинград: Искусство, 1938.

8. *Кунин И.Ф.* Милий Алексеевич Балакирев: Жизнь и творчество в письмах и документах. М.: Сов. композитор, 1967.
9. *Кюи Ц.А.* // Санкт-Петербургские ведомости. 1876. 11 ноября.
10. Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым / Предисл. и коммент. В. Каренина, вступ. статья Г. Киселева. М.: Музгиз, 1935.
11. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955.
12. *Рокина Г.В.* Из истории трактовки термина «Панславизм» в работах отечественных и зарубежных авторов XIX века // Запад-Восток, 2010. № 3. С. 92–102.
13. *Серов А.Н.* Критические статьи: Т. 1–14. СПб: тип. деп. уделов, 1892–1895. Т. 4: (1864–1871 гг.). 1895.
14. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка / Ред.-сост. П.Т. Щипунов. М.: Искусство, 1952. Т. I.
15. *Туманина Н.В.* Чайковский: путь к мастерству 1840–1877. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.
16. *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: По докум., хранящимся в Архиве им. покойного композитора в Клину: В 3 т. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. Т. 1. 1840–1877. 1900.
17. *Чайковский П.И.* По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова // Современная летопись. 1868. №8. 10 марта.
18. *Чуркина И.В.* Этнографическая выставка и Славянский съезд в Москве в 1867 г. // Славяне и Россия: славяне в Москве: к 870-летию со дня основания г. Москвы. М.: Институт славяноведения РАН, 2018. С. 48–79.
19. *Корен-Бергамо М.* Српске теме у делима руских и совјетских композитора. Београд: Универзитет уметности, 1983.

REFERENCES

1. *Boldin V.A.* Panslavistskie politicheskie koncepcii: genezis i evolyuciya [Pan-Slavic political concepts: Genesis and evolution] / Pod obshch. red. A.A. SHirinyanca [Ed. by A.A. SHirinyanc]. Moscow: Akvilon, 2018.
2. *Belza I.F.* O slavyanskoj muzyke [About Slavic music]. Moscow: Sov. kompozitor [Soviet composer], 1963.
3. *Galyamichev A.N.* Iz istorii vospriyatiya naslediya YAna Gusa v russkoj istoricheskoy pamyati (pis'ma M.I. Balakireva I. Kolarzhu) [From the history of perception of the legacy of Jan Huss in Russian Historical memory (letters of M.I. Balakirev to I. Kolarzh)]. In: Istoriya i istoricheskaya pamyat': Mezhvuz. sb. nauch. tr. / pod red. A.V. Gladisheva [History and historical memory: The interuniversity collection of proceedings. Ed. by A.V. Gladishev]. Saratov: Sarat. gos. un-t [Saratov State University], 2018. Vol. 16. Pp. 102–108.
4. *Grigorieva A.A.* Panslavizm: ideologiya i politika (40-e gody XIX – nachalo XX vv.) [Pan-Slavism: Ideology and Politics (the 40s of the XIX – early XX centuries)]. Irkutsk: Asprint, 2013.
5. *Grigorieva G.V.* Serbskaya pesnya v tvorchestve russkih kompozitorov: o dvuh orkestrovyyh sochineniyah P.I. CHajkovskogo i N.A. Rimskogo-Korsakova [Serbian Song in the Works of Russian Composers: about two orchestral compositions by P.I. Tchaikovsky and N.A. Rimsky-Korsakov]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2012. No. 4 (740). Pp. 92-94.
6. Iz istorii russko-cheshskih muzykal'nyh svyazej [na rubezhe XIX i XX stoletij]: v 2 t. [From the history of Russian-Czech musical relations [at the turn of the XIX and XX centuries]: 2 vols.] / Sost. I. Belza [Ed. by I. Belza]. Sb. 1: Perepiska M. A. Balakireva i N.A. Rimskogo-Korsakova

s Boleslavom Kalenskim [Vol. 1: Correspondence of M.A. Balakirev and N.A. Rimsky-Korsakov with Boleslav Kalensky]. Moscow: Muzgiz [Music], 1955.

7. *Kiselev G.L.* M.A. Balakirev: Kratkij ocherk zhizni i deyatel'nosti [M.A. Balakirev: A brief outline of life and work]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [Art], 1938.

8. *Kunin I.F.* Miliy Alekseevich Balakirev: Zhizn' i tvorchestvo v pis'mah i dokumentah [Miliy Alekseevich Balakirev: Life and creativity in letters and documents]. Moscow: Sov. kompozitor [Soviet composer], 1967.

9. *Cui C.A.* Bez nazvaniya [Untitled] In: Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1876. November, 11.

10. *Perepiska M.A. Balakireva s V.V. Stasovym* [Correspondence of M.A. Balakirev with V.V. Stasov] / Predisl. i kommentarii V. Karenina; Vstup. stat'ya G.L. Kiseleva [Preface. and V. Karenin's comments; Intro. article by G.L. Kiselev]. Moscow: Muzgiz [Music], 1935.

11. *Rimsky-Korsakov N.A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni [The chronicle of my musical life]. Moscow: Muzgiz [Music], 1955.

12. *Rokina G.V.* Iz istorii traktovki termina «Panslavizm» v rabotah otechestvennyh i zarubezhnyh avtorov XIX veka [From the history of the interpretation of the term “Pan-Slavism” in the works of domestic and foreign authors of the XIX century] In: Zapad-Vostok [West-East], 2010. No.3. Pp. 92–102.

13. *Serov A.N.* Kriticheskie stat'i: T. 1–4 [Critical articles: Vol. 1–4] / SPb: tip. dep. udelov [St. Petersburg: printing house of the Department of estates], 1892–1895. Vol. 4: (1864–1871 gg.). 1895.

14. *Stasov V.V.* Izbrannye sochineniya v 3 t.: Zhivopis'. Skul'ptura. Muzyka [Selected works in 3 vols.: Painting. Sculpture. Music] / Red.-sost.

P.T. Shchipunov [Ed. by P.T. Shchipunov]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1952.
Vol. I.

15. *Tumanina N.V.* CHajkovskij: put' k masterstvu 1840–1877 [Tchaikovsky: The Path to Mastery 1840–1877]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR [USSR Academy of Sciences Publishing House], 1962.

16. *Tchaikovsky M.I.* ZHizn' Petra Il'icha Chajkovskogo: Po dokum., hranyashchimsya v Arhive im. Pokojnogo kompozitora v Klinu: V 3 t. [The life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky: According to the documents stored in the Archive of the late composer in Klin: In 3 vols.] Moscow; Lejpcig: P. Yurgenson, 1900–1902. Vol. 1.

17. *Tchaikovsky P.I.* Po povodu «Serbskoj fantazii» g. Rimskogo-Korsakova [About the “Serbian Fantasy” by G. Rimsky-Korsakov]. In: *Sovremennaya letopis'* [Modern chronicle]. 1868. No.8. March, 10.

18. *Tchurkina I.V.* Etnograficheskaya vystavka i Slavyanskij s"ezd v Moskve v 1867 g [Ethnographic exhibition and Slavic Congress in Moscow in 1867]. In: *Slavyane i Rossiya: slavyane v Moskve: k 870-letiyu so dnya osnovaniya g. Moskvyy* [Slavs and Russia: Slavs in Moscow: to the 870th anniversary of the founding of Moscow]. Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN [Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences], 2018. Pp. 48–79.

19. *Koren-Bergamo M.* Srpske teme u delima ruskih i sovjetskih kompozitora [Serbian themes in the works of Russian and Soviet composers]. Beograd: Univerzitet umetnosti [University of Arts], 1983.





Елизавета Андреевна Шавырина

ЗАПАДНОСЛАВЯНСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Во второй половине XIX века в творчестве русских композиторов стали появляться сочинения, названия которых отсылают к западнославянской тематике. Среди них как крупные оркестровые опусы – симфоническая поэма «В Чехии» Милия Алексеевича Балакирева (1867), «Фантазия на сербские темы» (1867) Николая Андреевича Римского-Корсакова, «Славянский марш»¹ Петра Ильича Чайковского (1876), Первая «Славянская»² симфония Александра Константиновича Глазунова (1882), так и камерно-инструментальные произведения – «Славянский» квартет Глазунова (1888), а также вокальные сочинения Цезаря Антоновича Кюи – Четыре сонета А. Мицкевича (1892), Шесть польских песен (1902), Шесть стихотворений А. Мицкевича (1907). Некоторые из них были написаны «к случаю», другие – из личных творческих побуждений. Однако, каким бы ни был повод их создания, сочинения славянской направленности, созданные в этот период,

¹ Первоначальное авторское название – «Сербо-русский марш».

² Глазунов изначально назвал симфонию «Славянской» под влиянием сочинений Балакирева и Римского-Корсакова, которых он считал своими учителями. Впоследствии это наименование было снято еще до премьеры сочинения.

подчеркивают значимость распространявшегося в то время идейного течения панславизма.

Термин «панславизм» возник в 1820-е годы: словацкий проповедник Ян Геркель (1786–1853) использовал его в труде «Основы всеобщего славянского языка» (1826) для описания славянского единства и культурной общности [4, 37]. Его идеи оказались близки известным литераторам того времени – словаку Яну Коллару, чеху Франтишеку Ладиславу Челаковскому, а также чешским ученым-славистам Павлу Йозефу Шафарику и Йозефу Юнгману, каждый из которых внес весомый вклад в развитие панславистского течения. Диалог и взаимообмен между культурами славянских народов стали главными постулатами «славянской взаимности» и первыми ростками панславизма.

Для европейских славян панславизм был «спасительным кругом», при помощи которого казалось возможным освободиться от национального гнета Австро-Венгрии. Несмотря на то, что в середине XIX века славяне составляли более половины населения империи, они не имели права учить родной язык, а панславизмом называлось «любое сознательное национальное проявление славян» [12, 93], вплоть до ношения вышитой рубашки и чтения славянской литературы. Таким образом, едва возникнув, панславизм стал обрастать новыми, не всегда позитивными смысловыми коннотациями, чем вызывал к себе неоднозначное отношение. Культурные и политические притеснения большого числа славянских народов внутри европейского государства вызвали необходимость в объединении.

Важную роль в развитии панславизма играли контакты славянских европейских народов с русским миром. Пример России подтверждал, что славянская нация может иметь независимую и весьма мощную государственную структуру. Хотя и в этом вопросе существовала

двойственность: поработанные славяне видели в лице России как «союзника для достижения собственных политических интересов» [1, 98], так и опасность поглощения и растворения в крупном государстве.

В России идеи панславизма получили широкое распространение гораздо позже, в последней трети XIX века, когда на второй план отошла борьба между западниками и славянофилами, увлекавшая большую часть интеллигенции того времени. Всеславянство, как еще называли панславизм, в России взяло на себя роль идейного преемника славянофильства как наиболее близкого по своей сути направления общественной мысли. Его отличие от западного варианта заключалось в целенаправленной политичности. Основная идея «русского» или «имперского» панславизма [12, 94] заключалась в объединении славянских народов под собственным крылом, а культурный диалог между родственными народами был в этом контексте одним из средств сближения.

Ярким событием в России стала «Русская этнографическая выставка» в Москве и приуроченный к ней Второй Славянский съезд (1867)³, инициатором которого выступил профессор Санкт-Петербургского университета Владимир Иванович Ламанский [18, 53]. На выставку приехали представители разных стран – Венгрии, Сербии, Хорватии, Словении [18, 56]. Самой большой была чешская делегация (27 членов) под предводительством выдающегося политического деятеля Франтишека Палацкого. Сперва славянские гости посетили северную столицу, где их ожидала насыщенная культурная программа: официальные встречи чередовались с посещением Зимнего дворца, Эрмитажа и других достопримечательностей. В честь делегации был дан

³ В XIX веке наиболее значимыми стали три съезда – в 1848 и 1868 годах в Праге и в 1867 году в Москве.

спектакль «Жизнь за царя» Михаила Ивановича Глинки, после парадных обедов прозвучали чешские, сербские и русские песни в исполнении хора русской оперной труппы и оркестра [14, 691].

Не осталось в стороне и Русское музыкальное общество (РМО), которое решило приурочить один из своих концертов к Славянскому съезду. «Всеславянский концерт» состоялся 12 мая 1867 года в зале Городской Думы. Программу составлял Балакирев, он же дирижировал концертом. Прозвучали сочинения, связанные со славянской тематикой: «Камаринская» Глинки, симфоническая фантазия «Малороссийский казачок» Александра Сергеевича Даргомыжского, «Фантазия на венгерские народные темы» Ференца Листа и «Ракоци-марш» Гектора Берлиоза, увертюра к опере «Ундина» Алексея Федоровича Львова, романсы Даргомыжского и Римского-Корсакова, а также арии из оперы «Галька» Станислава Монюшко [14, 691]. Еще два сочинения – «Чешская увертюра» (позднее обозначенная как симфоническая поэма «В Чехии») Балакирева и «Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова – были специально написаны для этого концерта.

Из рецензии Владимира Васильевича Стасова мы узнаем, что многие сочинения были настолько восторженно приняты публикой, что исполнялись по два раза: «После пьес, особенно их поразивших, сербы кричали свое: живио, живио! (браво!), чехи – свое: слава, слава!» [14, 172]. Именно в этой рецензии Стасов впервые употребил метафору, ставшую названием Новой русской школы:

Дай бог, чтоб наши славянские гости никогда не забыли сегоднешнего концерта, дай бог, чтоб они навсегда сохранили воспоминание о том, сколько поэзии, чувства, таланта и умения есть у маленькой, но уже могучей кучки русских музыкантов [14, 173].

Концерт 12 мая, вызвавший большой резонанс у критиков и публики, безусловно, стал кульминацией всеславянского движения в русской музыкальной культуре XIX века.

Увлечение славянским вопросом среди русских композиторов в наибольшей мере было присуще Балакиреву. Композитор вел переписку со многими чешскими деятелями искусства, в 1866–1867 годах дважды посещал Прагу. Вторая поездка ознаменовалась грандиозным исполнением «Руслана и Людмилы» под его управлением [8, 93]. В последующие годы композитор продолжал интересоваться судьбой чешского народа, поддерживал и сопереживал его стремлению обрести независимость: «Вы мне дороги как представитель музыкальной интеллигенции родственного нам народа, – писал композитор чешскому музыкально-общественному деятелю Болеславу Каленскому (1867–1913), – пред величественной-мученической историей которого я благоговею» [6, 28–29]. Столь же уважительно отнесся к Балакиреву Каленский: в письме от 28 сентября 1906 года он назвал чешское общество «искренним другом, почитателем и распространителем русского искусства»⁴, подтверждая это определение перечнем фамилий русских композиторов, сочинения которых звучат в Праге.

В 1869 году Стасов, заметивший интерес Балакирева к славянской тематике, предложил композитору сюжет для программной симфонии, в котором повествовалось о героических подвигах Яна Жижки, соратника Яна Гуса. Свое предложение Стасов аргументировал так:

Вы славянофил, и я не разделяю Ваших убеждений. Но каждому свое, и всякий силен только в том, что составляет самые корни его души. Мой новый сюжет для Вас дышит страстной любовью к торжеству славянского народа <...> [10, 270].

⁴ Цит по: [2, 249].

Хотя замысел не был реализован, известно, что Балакирев заинтересовался историей Яна Гуса. Это, в частности, отразилось в одном из писем к Йозефу Йиржи Коларжу⁵ (1830–1910), где композитор выступал против возведения памятника Гусу в Праге, объясняя это принижением заслуг чешского проповедника: «В память святых создают церкви, часовни (по Вашему каплицы), а не монументы» [3, 106].

Интерес к чешскому народу, к его культуре и музыке побудил Балакирева написать для исполнения в концерте 12 мая 1867 года Симфоническую поэму «В Чехии». Помимо этого, он привлек к подготовке концерта своего ученика – Римского-Корсакова, озадачив сочинением «Фантазии на сербские темы». Так возникло еще одно крупное симфоническое произведение, связанное с западнославянской тематикой. Не поддаться влиянию было сложно. Как вспоминает Римский-Корсаков в «Летописи моей музыкальной жизни», в то время Балакирев «сильно стал интересоваться славянскими делами», «много занимался просмотром народных песен, преимущественно славянских и мадьярских» [11, 65], а в его доме часто бывали славяне из других стран. Хотя Римский-Корсаков и «прислушивался к их разговорам», искренне его увлекало «отнюдь не славянство, а только прелестные темы, выбранные Балакиревым» [11, 65].

В один ряд с этими сочинениями кучкистов встает «Славянский марш» Чайковского. Он был написан в 1876 году по заказу дирекции РМО для концерта в пользу Славянского благотворительного комитета, который в то время оказывал поддержку русским добровольцам, участвующим в сербско-турецкой войне [15, 427].

⁵ Й.Й. Коларж – известный чешский славист, преподаватель русского и других славянских языков в Карлове университете в Праге. Переписка Балакирева с Коларжем продолжалась с 1867 по 1906 год. Коларжу посвящена симфоническая поэма «В Чехии».

Таким образом, три сочинения связывает жанр – крупная одночастная симфоническая пьеса, панславянская направленность, и, что гораздо более важно, музыкальный аспект – использование народных песен западных славян, что дает богатую почву для сравнительного анализа.

Достоверно известно, что материалом для цитирования в поэме «В Чехии» Балакирева стали песни из сборника *Svadba v národě Českoslovanském* Бенеша Кульды (1866)⁶, о чем упоминается в переписке с Каленским [6, 34]. Знакомство со сборником, в котором не только подробно описан чешский свадебный обряд, но и приведены музыкальные темы, произошло в Вене, куда композитор был вынужден бежать от военных действий, развернувшихся в Праге [6, 42]. Будучи в гостях у знакомого, чей приятель работал в Венской библиотеке, Балакирев заметил на столе сборник Кульды и, по всей видимости, выписал несколько заинтересовавших его тем. Ими стали напевы трех песен: *Ai tam za humny husi štěbetaji*, *Za našima humny dva duba* и *Povězte nám o ni*.

К сожалению, гораздо меньше сведений сохранилось о песнях, которые послужили материалом для «Фантазии на сербские темы» Римского-Корсакова. Доподлинно не установлен ни сборник, ни сами образцы, которые предложил ему Балакирев. Вполне возможно, материал был почерпнут из разных источников: наставник Могучей кучки в ту пору «окружил себя большим числом всевозможных сборников» [11, 65]. С большой долей вероятности можно утверждать лишь о

⁶ Сборник в открытом доступе: <https://kramerius.nkp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=25451>.

первой теме «Фантазии», чьи мелодические контуры напоминают популярную в то время сербскую песню *Сунце јарко, не сијаш једнако*⁷.

Спустя почти десятилетие Чайковский обратился к тому же напеву *Сунце јарко* в своем «Славянском Марше». Кроме того, в этом сочинении есть еще две цитаты – *Праг је ово милог Срба* и *Јер пушчани прах* (вторая часть песни *Радо иде Србин у војнике*): названия песен приведены в издании П. Юргенсона. Однако точных сведений, из какого источника Чайковский заимствовал темы, нет. Сербские музыковеды предполагают, что композитор использовал один из сборников Корнелия Станковича [19, 20], но доказательств того, что они были в распоряжении Чайковского, отсутствуют⁸.

Приступая к сочинению симфонической поэмы «В Чехии», Балакирев имел большой опыт работы с симфоническим оркестром. К 1867 году он уже был автором двух увертюр (на тему «Испанского марша» и на темы трех русских песен), а также симфонической поэмы «Русь», в которых композитор выработал собственный метод работы с фольклорным материалом и индивидуальную «схему» композиции. Эти же принципы нашли воплощение в поэме «В Чехии». Сочинение открывается большим вступительным разделом, в котором представлены два важных для будущего развития тематических элемента (см. нотный пример 1):

⁷ О популярности песни «Сунце јарко» говорит и тот факт, что десятилетием позже она приведена в сборнике фольклориста Д.А. Агренева-Славянского, который основал «Славянскую капеллу», исполнявшую русские песни, а также песни южных и западных славян.

⁸ Это утверждение трудно проверить и по той причине, что на данный момент в российских библиотечных собраниях сборники Станковича отсутствуют, лишь некоторые обработки приведены в собрании Анри Литольфа (см.: Collection Litolff № 1334. Доступ в РГБ).

Пример 1. М.А. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии».
Два тематических элемента вступления

Musical score for Example 1, showing two thematic elements of the introduction. The top system is for the Oboe (Ob.) and Violin (Viol.), marked "Larghetto. M.M. ♩ = 66." with dynamics *p* and *pp*. The bottom system is for the Piano (F1).

Пример 2. *Co je na voze*. Сборник Б. Кульды. Песня №57

Musical score for Example 2, showing the vocal line for the song "Co je na voze". The score is in 3/4 time and includes lyrics in Czech.

Co je na vo - ze, je můj sta - te - ček,
jén jsem je - ště za - po - mněla, co jsem nejvíc —
ra - da mě - la, ten svůj vě - ne - ček.

Пример 3. *Aj tam za humny husi štěbetají*. Сборник Б. Кульды. Песня №63

Musical score for Example 3, showing the vocal line for the song "Aj tam za humny husi štěbetají". The score is in 3/4 time and includes lyrics in Czech.

Aj tam za humny hu - sy ště - be - ta - jí.
Krá - sně Marjan - ce vla - sy rozple - ta - jí.

Первый из них – соло гобоя – построен на начальном мотиве песни *Co je na voze* (см. нотный пример 2), но полноценным цитированием это назвать нельзя: Балакирев использует лишь первую фразу напева в интонационно-ритмическом варианте. Можно сказать, что эпической по характеру теме вступления чешский образец дал, скорее, образный импульс. Именно к этой песне относится комментарий Каленского в письме к Балакиреву о том, что «дух всех славянских народных песен

имеет в сущности один общий корень»⁹. Второй тематический элемент, исполняемый струнными инструментами, почти в точности воспроизводит тему песни *Ai tam za humny husi štěbetaji* (см. нотный пример 3). Первоначально два элемента проводятся друг за другом по принципу «запев–припев», а в дальнейшем развитии участвует только второй, представая в разных тембровых и тонально-гармонических вариантах.

Следующий раздел формы – экспозиция контрастной темы танцевального характера, основанной на теме песни *Za našima humny dva duba* (см. нотные примеры 4, 5). Балакирев отказывается от несимметричного по строению куплета народного первоисточника (2+1) за счет повторения второй фразы (2+2), из-за чего несколько теряется ее национальный колорит. Развитие темы основано на двух принципах: первый – оркестровое расцвечивание, «колорирование», второй – контрапункт с авторской темой. Она появляется в качестве еще одного оттенка, органично сливаясь с народной песней.

Пример 4. М.А. Балакирев. Симфоническая поэма «В Чехии».
Тема первой части

⁹ Цит. по: [2, 347].

Пример 5. *Za našima humny dva duba*. Сборник Б. Кульды. Песня №56

Za na - si - mi hum - ny dva du - by,
vr - ka jí tam na nich ho - lu - bí.

Контрастная середина крупной трехчастной формы поэмы построена на всевозможных вариационных преобразованиях песни *Povězte nám o ní* (см. нотный пример 6):

Пример 6. *Povězte nám o ní*. Сборник Б. Кульды. Песня №17

Po - věz - te nám o ní } po - sla - la
Chce - te - li ji dá - ti }
nás pro ni sy - neč - ko - va má - ti.

Балакирев меняет темп и размер, вводит ударные инструменты (треугольник, бубен, малый барабан, тарелки) и добавляет взрывные тираты в сопровождение, что придает музыке оттенок восточного колорита. В этой теме композитор сохранил чешские национальные черты – синкопированный ритм, несимметричную структуру, оставил неизменной и саму мелодию. Перед репризой в качестве реминисценции возвращается тема вступления в новой оркестровке (английский рожок с воздушным сопровождением солирующей скрипки и арфы). Реприза подчеркивает эпические черты сочинения: многократные завершения и возобновления расширяют форму, а непредсказуемость появления и чередования всех тем поэмы, авторских и фольклорных, напоминает мерцания калейдоскопа.

«Фантазия на сербские темы» Римского-Корсакова во многом ориентирована на балакиревскую модель, что проявляется в одинаковых принципах тематического и тембрового развития, композиционных приемах. Так, вступительный раздел у Римского-Корсакова построен на том же запевно-припевном соединении двух контрастных элементов, которые экспонируются солирующими инструментами (см. нотный пример 7). Неторопливый задумчивый напев, напоминающий начало древнего сказания, соединен с орнаментальной, ритмически прихотливой мелодией. При всем различии элементов их объединяет единый мелодический «остов» – *c-f*. Схоже с балакиревской поэмой и тембровое решение вступительного раздела: тема сначала формируется у разных инструментов, а затем уже в полном виде предстает в исполнении виолончелей и скрипок.

Пример 7. Н.А. Римский-Корсаков. Фантазия на сербские темы.
Вступление

Еще одно тембровое совпадение с Балакиревым в «Фантазии» Римского-Корсакова находим в миниатюрной середине раздела *Vivo*. Продолжительное солирование флейты-пикколо здесь напоминает аналогичное соло перед репризой у Балакирева. В обоих случаях композиторы прибегают к тембру видového инструмента для создания оттеняющего эффекта, контрастного «островка».

Как и Балакирев, Римский-Корсаков использует прием реминисценции темы вступления и готовит его, точно следуя примеру учителя: 1) несколько тактов выдержанных аккордов на *pp*, оркестрованных преимущественно духовыми инструментами; 2) смена темпа с быстрого на

медленный (*Larghetto* у Балакирева, *Andantino* у Римского-Корсакова);
3) проведение тем вступления в прозрачной оркестровке.

Весь материал, следующий за реминисценцией, так же, как и в увертюре Балакирева, можно назвать репризой-кодой, но в миниатюрной версии. Знакомые темы мелькают одна за другой, причудливо чередуясь и образно видоизменяясь. Однако преобладает, как и в примере учителя, радостно-ликующий характер.

В истории музыкального искусства есть немало примеров, когда композиторы обращались к одному сюжету или стихотворному тексту в качестве основы своего сочинения. Нередко мог совпадать фольклорный источник музыкального тематизма. Чайковский наверняка знал, что тема сербской песни «Солнце ярко» уже была использована в «Фантазии» Римского-Корсакова, ведь он сам написал о ней развернутый отзыв [17]. Однако это не стало препятствием, напротив, возник эффект диалога. Различие композиционных решений Римского-Корсакова и Чайковского отмечает Галина Владимировна Григорьева в статье, посвященной сравнению двух произведений [5]. Очевидно, что Чайковский остается более близок к народному источнику, а Римский-Корсаков сильно видоизменяет исходную мелодию уже в первой фразе как структурно, так и гармонически (см. нотные примеры 8–10). Вместе с тем оба композитора сохраняют ладовое наклонение мелодии с повышенной IV ступенью в миноре, благодаря чему она узнается.

Пример 8. *Сунце јарко*. Сербская песня в обработке К. Станковича

Andante quasi Adagio.

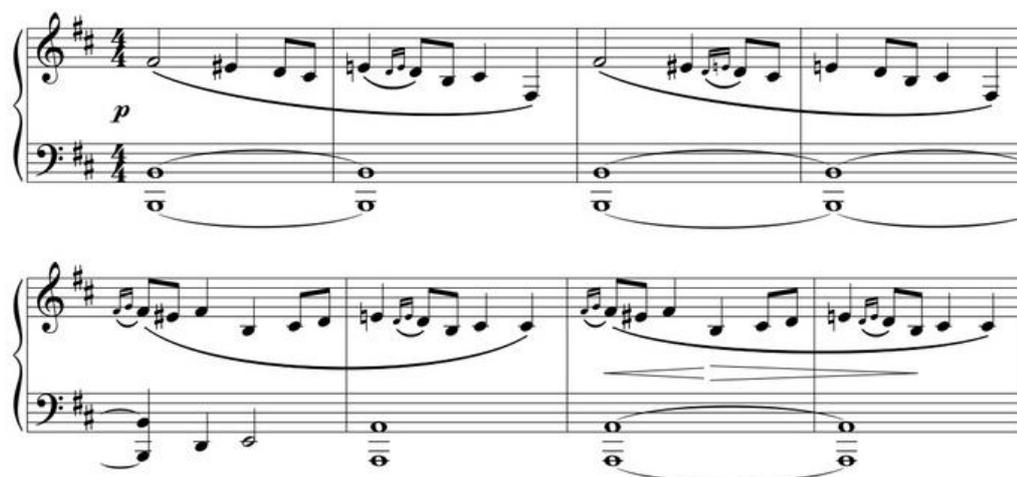
f *espressivo* Сун - це јар - ко - не - си - јаш јед - *p* на ко,



Пример 9. П.И. Чайковский. «Славянский марш». Тема первой части



Пример 10. Н.А. Римский-Корсаков. Фантазия на сербские темы. Первый элемент темы вступления. Такты 11–18



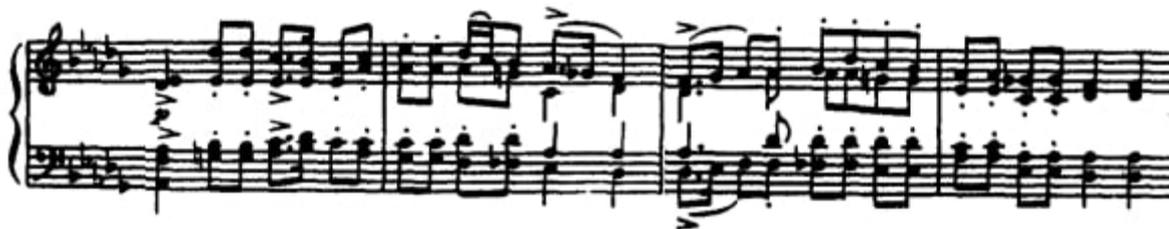
Помимо одного и того же песенного источника, других точек соприкосновения в сочинениях Римского-Корсакова и Чайковского нет. Более того, сам фольклорный образец играет у них разную роль. Так, тему, основанную на песне «Солнце ярко», у Римского-Корсакова

нельзя назвать главенствующей: она выполняет функцию вступления, на что указывают медленный темп, мелодическая и фактурная дробность. У Чайковского тот же напев доминирует во всем сочинении. Это связано, вероятнее всего, со скрытой программностью сочинения: тема «Солнце ярко» воплощает страдания сербского народа, поработанного турками. Она трижды звучит в экспозиции, сохраняя единый характер и структуру.

Отличается у композиторов и подход к тематическому развитию тем: принципу тембровых вариаций у Римского-Корсакова противостоит фактурное варьирование у Чайковского. В партитуре «Фантазии на сербские темы» доминирует красочность, расцветивание тем, колористический «потенциал» фольклорного материала. В «Славянском марше» развитие темы, связанное с уплотнением фактуры, приобретает в первую очередь важную музыкально-драматическую функцию и создает единую линию динамического нарастания.

В среднем разделе своего сочинения Чайковский использует две сербские мелодии в характере военных походных маршей – *Праг је ово милог Срба* и *Јер пушчани прах* (см. нотные примеры 11 и 12). Динамизированная реприза первой из этих песен сопряжена с внедрением новой темы – гимна «Боже, царя храни». В необъявленной, но ясно ощущаемой программности она символизирует готовность русского народа «на государственном уровне» прийти на помощь сербам. Реприза всей формы тоже изменена: отсутствует повторение темы «Солнце ярко», так как изначальный образ «поработанного народа» [15, 428] здесь уже преодолен. Вместо этого Чайковский добавляет коду-апофеоз, основанную на интонациях одной из маршевых мелодий среднего раздела в контрапункте с темой русского гимна, рисуя победное завершение борьбы сербов и русских с захватчиками.

Пример 11. П.И. Чайковский. Славянский марш.
Первая тема среднего раздела – песня *Праг је ово милог Срба*



Пример 12. П.И. Чайковский. Славянский марш.
Вторая тема среднего раздела – песня «Јер пушчани прах»



Ощущение постепенно воздвигающегося массивного «строе-ния» в «Славянском марше» рождает также четкая последовательность крупных развернутых разделов, где в каждой части есть своя кульминация. Чаще всего она приходится на динамизированные репризы трехчастных композиций. Как правило, здесь преобладают тембры медных духовых инструментов, придающих звучанию подчеркнuto воинственный характер. Такое целенаправленное и результативное оркестровое развитие отличает решение Чайковского от принципов построения композиции у Римского-Корсакова и Балакирева, которые избирают путь «тотального» тембрового варьирования, что подчеркивает народный колорит и придает форме более спокойный динамический «профиль».

Все три симфонических сочинения были единодушно приняты публикой и критиками. Из множества положительных отзывов выделяется лишь статья Александра Николаевича Серова о балакиревской симфонической поэме. Наряду с упреками в бессмысленном участии арфы («Откуда и зачем тут эти звуки? Ведь это не Италия, не Испания,

не фантастический мир» [13, 1844]), он неодобрительно отозвался об общей скуке и просчетах в композиции, выглядящей, с его точки зрения, как произвольное нанизывание народных тем, вызывавшее ассоциацию с «попурри». Единственное, что заслужило похвалу Серова, это оркестровка [13, 1843].

Реакция Стасова была противоположной, он пришел в восторг от исполнения «Чешской увертюры» в 1879 году, спустя более чем десять лет после ее создания: «Вчера в концерте я, право, словно очумел от восхищения». В этом же письме Стасова пересказаны впечатления других петербургских композиторов: Римский-Корсаков «всегда крепко любил эту вещь, а теперь – еще больше ее ценит и обожает», «Лядов просто обжирался и опивался каждой нотой»¹⁰.

Абсолютный восторг вызвала у слушателей и критиков «Сербская фантазия» Римского-Корсакова. Так, Серов после премьеры отметил «громадный талант в молодом, только что начинающем композиторе» [13, 1835]. Критик был поражен свежестью музыкального колорита, мастерской оркестровкой и разработкой мелодий и даже в один голос со Стасовым сравнивал по гениальности корсаковскую Фантазию с Лезгинкой из «Руслана и Людмилы» Глинки. Еще один хвалебный отзыв получило сочинение Римского-Корсакова от Чайковского. Отмечая еще не сформированную индивидуальность стиля, подражание русским композиторам-предшественникам, Чайковский тем не менее предрек молодому композитору великое будущее: «нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства» [17].

«Славянскому маршу» Чайковского также был уготован успех. Более того, в связи с политическими настроениями того времени,

¹⁰ Неизданное письмо В. Стасова. Цит. по: [7, 89].

концерт едва не превратился в манифестацию: сочинение «произвело целую бурю патриотического восторга» [16, 507], – писал композитор сестре Александре Ильиничне Давыдовой. Даже кучкист Кюи, обычно склонный к язвительной критике, отметил способность Чайковского чувствовать веяния времени: «...[Марш] есть едва ли не самая замечательная иллюстрация общественного настроения из всех художественных произведений всех родов искусства, которые были вызваны совершающимися у всех на глазах событиями» [9].

ЛИТЕРАТУРА

1. *Болдин В.А.* Панславистские политические концепции: генезис и эволюция / Под общ. ред. А.А. Ширинянца. М.: Аквилон, 2018.
2. *Бэлза И.Ф.* О славянской музыке. М.: Сов. композитор, 1963.
3. *Галямичев А.Н.* Из истории восприятия наследия Яна Гуса в русской исторической памяти (письма М.И. Балакирева И. Коларжу) // История и историческая память: Межвуз. сб. науч. тр. / под ред. А.В. Гладышева. Саратов: Сарат. гос. ун-т, 2018. Вып. 16. С. 102–108.
4. *Григорьева А.А.* Панславизм: идеология и политика (40-е годы XIX – начало XX вв.). Иркутск: Аспринт, 2013.
5. *Григорьева Г.В.* Сербская песня в творчестве русских композиторов: о двух оркестровых сочинениях П.И. Чайковского и Н.А. Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 2012. № 4 (740). С. 92–94.
6. Из истории русско-чешских музыкальных связей [на рубеже XIX и XX столетий]: в 2 т. / Сост. И. Бэлза. Сб. 1: Переписка М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова с Болеславом Каленским. М.: Музгиз, 1955.
7. *Киселев Г.Л.* М.А. Балакирев: Краткий очерк жизни и деятельности. М.; Ленинград: Искусство, 1938.

8. *Кунин И.Ф.* Милий Алексеевич Балакирев: Жизнь и творчество в письмах и документах. М.: Сов. композитор, 1967.
9. *Кюи Ц.А.* // Санкт-Петербургские ведомости. 1876. 11 ноября.
10. Переписка М.А. Балакирева с В.В. Стасовым / Предисл. и коммент. В. Каренина, вступ. статья Г. Киселева. М.: Музгиз, 1935.
11. *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музгиз, 1955.
12. *Рокина Г.В.* Из истории трактовки термина «Панславизм» в работах отечественных и зарубежных авторов XIX века // Запад-Восток, 2010. № 3. С. 92–102.
13. *Серов А.Н.* Критические статьи: Т. 1–14. СПб: тип. деп. уделов, 1892–1895. Т. 4: (1864–1871 гг.). 1895.
14. *Стасов В.В.* Избранные сочинения в 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка / Ред.-сост. П.Т. Щипунов. М.: Искусство, 1952. Т. I.
15. *Туманина Н.В.* Чайковский: путь к мастерству 1840–1877. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1962.
16. *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: По докум., хранящимся в Архиве им. покойного композитора в Клину: В 3 т. М.; Лейпциг: П. Юргенсон, 1900–1902. Т. 1. 1840–1877. 1900.
17. *Чайковский П.И.* По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова // Современная летопись. 1868. №8. 10 марта.
18. *Чуркина И.В.* Этнографическая выставка и Славянский съезд в Москве в 1867 г. // Славяне и Россия: славяне в Москве: к 870-летию со дня основания г. Москвы. М.: Институт славяноведения РАН, 2018. С. 48–79.
19. *Корен-Бергамо М.* Српске теме у делима руских и совјетских композитора. Београд: Универзитет уметности, 1983.

REFERENCES

1. *Boldin V.A.* Panslavistskie politicheskie koncepcii: genezis i evolyuciya [Pan-Slavic political concepts: Genesis and evolution] / Pod obshch. red. A.A. SHirinyanca [Ed. by A.A. SHirinyanc]. Moscow: Akvilon, 2018.
2. *Belza I.F.* O slavyanskoj muzyke [About Slavic music]. Moscow: Sov. kompozitor [Soviet composer], 1963.
3. *Galyamichev A.N.* Iz istorii vospriyatiya naslediya YAna Gusa v russkoj istoricheskoy pamyati (pis'ma M.I. Balakireva I. Kolarzhu) [From the history of perception of the legacy of Jan Huss in Russian Historical memory (letters of M.I. Balakirev to I. Kolarzh)]. In: Istoriya i istoricheskaya pamyat': Mezhvuz. sb. nauch. tr. / pod red. A.V. Gladisheva [History and historical memory: The interuniversity collection of proceedings. Ed. by A.V. Gladishev]. Saratov: Sarat. gos. un-t [Saratov State University], 2018. Vol. 16. Pp. 102–108.
4. *Grigorieva A.A.* Panslavizm: ideologiya i politika (40-e gody XIX – nachalo XX vv.) [Pan-Slavism: Ideology and Politics (the 40s of the XIX – early XX centuries)]. Irkutsk: Asprint, 2013.
5. *Grigorieva G.V.* Serbskaya pesnya v tvorchestve russkih kompozitorov: o dvuh orkestrovyyh sochineniyah P.I. CHajkovskogo i N.A. Rimskogo-Korsakova [Serbian Song in the Works of Russian Composers: about two orchestral compositions by P.I. Tchaikovsky and N.A. Rimsky-Korsakov]. In: Muzykal'naya akademiya [Music Academy]. 2012. No. 4 (740). Pp. 92-94.
6. Iz istorii russko-cheshskih muzykal'nyh svyazej [na rubezhe XIX i XX stoletij]: v 2 t. [From the history of Russian-Czech musical relations [at the turn of the XIX and XX centuries]: 2 vols.] / Sost. I. Belza [Ed. by I. Belza]. Sb. 1: Perepiska M. A. Balakireva i N.A. Rimskogo-Korsakova

s Boleslavom Kalenskim [Vol. 1: Correspondence of M.A. Balakirev and N.A. Rimsky-Korsakov with Boleslav Kalensky]. Moscow: Muzgiz [Music], 1955.

7. *Kiselev G.L.* M.A. Balakirev: Kratkij ocherk zhizni i deyatel'nosti [M.A. Balakirev: A brief outline of life and work]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo [Art], 1938.

8. *Kunin I.F.* Miliy Alekseevich Balakirev: Zhizn' i tvorchestvo v pis'mah i dokumentah [Miliy Alekseevich Balakirev: Life and creativity in letters and documents]. Moscow: Sov. kompozitor [Soviet composer], 1967.

9. *Cui C.A.* Bez nazvaniya [Untitled] In: Sankt-Peterburgskie vedomosti. 1876. November, 11.

10. Perepiska M.A. Balakireva s V.V. Stasovym [Correspondence of M.A. Balakirev with V.V. Stasov] / Predisl. i kommentarii V. Karenina; Vstup. stat'ya G.L. Kiseleva [Preface. and V. Karenin's comments; Intro. article by G.L. Kiselev]. Moscow: Muzgiz [Music], 1935.

11. *Rimsky-Korsakov N.A.* Letopis' moej muzykal'noj zhizni [The chronicle of my musical life]. Moscow: Muzgiz [Music], 1955.

12. *Rokina G.V.* Iz istorii traktovki termina «Panslavizm» v rabotah otechestvennyh i zarubezhnyh avtorov XIX veka [From the history of the interpretation of the term “Pan-Slavism” in the works of domestic and foreign authors of the XIX century] In: Zapad-Vostok [West-East], 2010. No.3. Pp. 92–102.

13. *Serov A.N.* Kriticheskie stat'i: T. 1–4 [Critical articles: Vol. 1–4] / SPb: tip. dep. udelov [St. Petersburg: printing house of the Department of estates], 1892–1895. Vol. 4: (1864–1871 gg.). 1895.

14. *Stasov V.V.* Izbrannye sochineniya v 3 t.: Zhivopis'. Skul'ptura. Muzyka [Selected works in 3 vols.: Painting. Sculpture. Music] / Red.-sost.

P.T. Shchipunov [Ed. by P.T. Shchipunov]. Moscow: Iskusstvo [Art], 1952. Vol. I.

15. *Tumanina N.V.* CHajkovskij: put' k masterstvu 1840–1877 [Tchaikovsky: The Path to Mastery 1840–1877]. Moscow: Izd-vo Akademii nauk SSSR [USSR Academy of Sciences Publishing House], 1962.

16. *Tchaikovsky M.I.* ZHizn' Petra Il'icha Chajkovskogo: Po dokum., hranyashchimsya v Arhive im. Pokojnogo kompozitora v Klinu: V 3 t. [The life of Pyotr Ilyich Tchaikovsky: According to the documents stored in the Archive of the late composer in Klin: In 3 vols.] Moscow; Lejpcig: P. Yurgenson, 1900–1902. Vol. 1.

17. *Tchaikovsky P.I.* Po povodu «Serbskoj fantazii» g. Rimskogo-Korsakova [About the “Serbian Fantasy” by G. Rimsky-Korsakov]. In: *Sovremennaya letopis'* [Modern chronicle]. 1868. No.8. March, 10.

18. *Tchurkina I.V.* Etnograficheskaya vystavka i Slavyanskij s"ezd v Moskve v 1867 g [Ethnographic exhibition and Slavic Congress in Moscow in 1867]. In: *Slavyane i Rossiya: slavyane v Moskve: k 870-letiyu so dnya osnovaniya g. Moskvyy* [Slavs and Russia: Slavs in Moscow: to the 870th anniversary of the founding of Moscow]. Moscow: Institut slavyanovedeniya RAN [Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences], 2018. Pp. 48–79.

19. *Koren-Bergamo M.* Srpske teme u delima ruskih i sovjetskih kompozitora [Serbian themes in the works of Russian and Soviet composers]. Beograd: Univerzitet umetnosti [University of Arts], 1983.

