РЕФЕРАТ ПО КУЛЬТУРОЛОГИИ

ПО ТЕМЕ: «Музыкальное искусство в Российской империи»

2006

**СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ

1. Первый период: музыкальное искусство с Петровских времен до конца 18 века

1.1 Хоровая музыка

1.2 Развитие камерной музыки

2. Второй период: русская музыкальная культура первой половины ХIХ века

2.1 Развитие музыкальных жанров

2.2 Творческий гений М.И. Глинки

3. Третий период: музыкальное искусство пореформенной эпохи (вторая половина ХIХ века)

3.1 Творчество П.И.Чайковского. Вершины музыкального романтизма

4. Четвертый период, завершающий: музыкальная культура «серебряного века» (1890-е годы – 1917год)

4.1 Новое направление в русской духовной музыке

4.2 Путь к «мистерии» А.Н. Скрябина

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

**ВВЕДЕНИЕ**

Неизмеримо богатство русской музыки. На протяжении свыше десяти столетий складывались и развивались ее традиции в тесном соприкосновении с музыкальной культурой других стран и в постоянном взаимодействии с другими видами художественного творчества. Вот почему, обращаясь к изучению истории русского музыкального искусства имперской эпохи, неизбежно приходится сочетать одновременно несколько аспектов ее рассмотрения.

Русская музыка – важнейшая часть русской культуры. Подобно русской литературе, поэзии, живописи, театру, она ярко отражает все этапы общественной жизни, становление русской философской и эстетической мысли. В ее многообразных жанрах и формах нашли свое воплощение история народа, его освободительная борьба, характер русского человека, своеобразие русской природы и быта.

В то же время русская музыка – великая страница мировой культуры, важнейшее звено в общей цепи исторического развития музыкального мышления, в рождении и смене стилевых течений в европейском музыкальном искусстве. Ни одно более или менее значительное достижение русской музыки никогда не было национально ограниченным, а имело всегда глубокое международное значение. И к моменту ее классического расцвета саама широта интернациональных связей стала яркой национальной чертой русской музыки, обеспечившей не только ее мировое признание, но и ведущую роль во всемирном прогрессе музыкальной культуры.

Русская музыка – одна из ведущих славянских культур. С культурой других славянских народов она связана со временем своего зарождения, возникнув, как и все они, из музыки древних славян. Поэтому глубокие интонационные взаимоприкосновения выступают здесь особенно ярко, о чем свидетельствует, особенно начиная с 17 столетия, широкое использование в творчестве русских композиторов мелодики украинского, белорусского фольклора, фольклора южных и западных славян, а также процесс становления различных профессиональных жанров.

Понятие «история музыки» множественно по своим слагаемым. Ее изучение не может ограничиться рассмотрением творчества композиторов и музыкального фольклора. Немаловажную роль играет общественная функция музыкального искусства в жизни государства, степень развития исполнительской культуры и научной мысли о музыке, уровень эстетического восприятия музыкального искусства отдельными социальными группами, состояние музыкального просвещения и образования.

**1. Первый период: музыкальное искусство с Петровских времен до конца 18 века**

Восемнадцатое столетие, нареченное «веком Разума и Просвещения», ознаменовалось коренной сменой ориентиров в развитии русского музыкального искусства. Это был век отхода от средневекового аскетизма и активного становления светского мировоззрения. В эпоху «Просвещения» произошло размежевание светской культуры и собственно веры. Храмовое искусство продолжает свое развитие, но оно постепенно отходит на второй план в культурной жизни России. Светская же традиция не только укрепляется, но и приобретает самодовлеющее значение, все более влияя на процессы секуляризации церковного художественного творчества.

Русское искусство эпохи Просвещения отразило всю сложность и неординарность духовного состояния общества, парадоксальным образом совместившего крепостничество с обретенной европейской цивилизованностью. В нем запечатлелись не столько социально-политические, сколько эстетические противоречия, выразившиеся в соединении противоположных начал: аристократической утонченности и простонародной грубоватости, традиционной аскетичности и привнесенной светской фривольности, национального «своего» и европейского «чужого».

Средневековое миропонимание, одухотворявшее труд безымянных художников Древней Руси, ушло в прошлое. Творению новой светской культуры отдаются лучшие художественные силы России. Многие из них осознавали собственную творческую неповторимость. Произведения поэтов, архитекторов, скульпторов, живописцев постепенно становятся предметом профессиональной гордости. Однако роль музыкантов в культурной среде 18 века была особой: музыка считалась «низшим» искусством по сравнению с другими, а сам музыкант в аристократическом обществе занимал положение полуприслуги. Многие отечественные «сочинители» испытали тяжесть униженного положения в обществе; ряд фактов говорит о том, что творения русских авторов нередко считались музыкой «второго сорта» по сравнению с произведениями немцев и итальянцев. Ни один отечественный мастер не достиг высокой должности при дворе.

Русская музыка 18 века проделала сложный путь освоения европейского музыкального языка и светских жанров.

**1.1 Хоровая музыка**

Высокие традиции хоровой музыки, ведущие свое начало от храмовой культуры Древней Руси, в эпоху Просвещения существенно преобразились под влиянием процесса становления «русской европейскости». В хоровом искусстве этого времени можно выделить как линию преемственности, так и принципиально новые явления, связанные с освоением европейского профессионального музыкального языка. Бурное распространение светских жанров, развитие оперной и инструментальной музыки способствовали появлению новых концертных форм в хоровом творчестве. Авторы эпохи просвещения значительно расширили сферу своей деятельности, являясь одновременно творцами светских и храмовых сочинений. Следствием этого явилось взаимопроникновение средств выразительности хоровой, оркестровой, оперной и камерно-вокальной музыки.

В 18 веке значительно расширилось жанровое содержание хоровых произведений. Появились профессиональные обработки русских и украинских народных песен, кантаты итальянского образца с оркестровым сопровождением, хоровая оперная музыка. Танцевальная музыка с хором и др. Ведущим жанром хорового искусства этого времени был русский классический хоровой концерт – духовный концерт, достигший в екатерининскую эпоху своего наивысшего расцвета. Во второй половине 18 века этот жанр предстает как явление самобытное и одновременно принадлежащее к европейской классицистской музыке.

В истории русского классического хорового концерта выделяется несколько этапов. Первый из них (60-70-е гг.) представлен музыкой основоположников жанра – итальянского композитора Б. Галуппи и его ученика, русского мастера М.С. Березовского. Это был этап первоначальной «апробации» европейских барочных полифонических приемов на русской почве в сочетании с освоением новых форм музыкального классицизма.

Второй этап (70-80-е гг.) ознаменован творческими достижениями Д.С. Бортнянского, а также сочинениями авторов, оставивших менее заметный след в истории музыки ( П.А. Скоков, Ф. Диц и др. ). В произведениях этого времени происходит утверждение классицистских средств выразительности при отказе от сложных полифонических форм (например, от формы фуги).

Кульминация в развитии русского хорового концерта наступает в 90-е гг. 18 века. В этот период были созданы многие зрелые концерты Д.С. Бортнянского, а также сочинения его даровитых современников А.Л. Веделя, И.А. Козловского и др. К рубежу веков в стилистике духовных концертов происходит смешение разных тенденций. В мелодику многих сочинений проникают интонации, близкие романсовой лирике, которые сочетаются с приемами полифонического письма.

Вершинные достижения русской хоровой музыки эпохи Просвещения связаны с именем Д. С. Бортнянского. В хоровых сочинениях выразилась его уникальная способность воплощать высокие религиозно-нравственные идеи в ясной и доступной для всех слушателей форме. Свой опыт европейски образованного профессионала он использовал для решения задач, стоящих перед отечественной музыкой в период рождения «русской европейскости».

**1.2 Развитие камерной музыки**

(светские вокальные и инструментальные жанры)

« Век был песен» - так сказал об эпохе Просвещения поэт Г.Р. Державин. Облик песенной культуры того времени был необычайно многообразен и даже многоязычен. В быту причудливо переплелись песни российские и французские, цыганские и немецкие, крестьянские и городские, любительские и профессиональные. Песня звучала со страниц литературных произведений и публиковалась в специальных сборниках «в удовольствие многих любителей», исполнялась в домах аристократов.

В 18 веке в связи с развитием классицистской поэзии появляется «книжная песня». У ее истоков стояли поэты – Кантемир, Тредиаковский, Ломоносов и Сумароков. Музыка «книжных» любовно-лирических песен создавалась, как и музыка кантов, чаще всего на три голоса. Авторы ее в большинстве своем были анонимны. Порой это были сами поэты. Поскольку по представлениям эпохи все синтетические музыкальные жанры считались разновидностью литературы, то автором «книжной песни» обычно назывался поэт, а не музыкант. Не потому, что музыка была всегда плоха – просто о ней редко серьезно задумывались. Не случайно среди подобного рода песен середины века встречаются в изобилии безграмотные подделки, состоящие из смеси оперных арий, духовных стихов и модных танцев. «Книжная песня» была фактом культуры грамотной России, но не фактом музыкального искусства. Для того, чтобы стать искусством, она должна была пережить этап любительства и возродиться в новом качестве – как профессиональная музыка.

Важной вехой на этом пути стал первый авторский сборник песен «Между делом безделье, или Собрание разных песен с приложенными тонами на три голоса». Опубликовал эти песни в 1759 г. Знатный вельможа елизаветинского двора Григорий Николаевич Теплов. Песни его сборника отражают уровень вполне профессионального бытового музицирования середины столетия. Камерная музыка 18 века существовала под самыми разными названиями – «кант», «песня», «ария», «российская песня». После опубликования сборника Теплова прошло несколько десятков лет, в течение которых «книжная песня» постепенно преобразовалась в жанр музыкальный, в так называемую «российскую песню». Ее расцвет связан с творчеством двух композиторов – Ф.М. Дубнянского и О.А. Козловского, которые внесли огромный вклад в ее развитие и оставили большое наследие.

Развитие вокальной лирики в русском музыкальном искусстве 18 века сопровождалось интенсивным освоением европейских жанров камерной инструментальной музыки. Этот процесс был тесно связан с повсеместным распространением домашнего музицирования, поэтому многие камерные сочинения были рассчитаны на любительское исполнение.

Формирование профессионального камерного инструментализма началось в 80-е годы. Когда в русскую музыку вошли композиторы санкт-петербургской школы. У истоков этого процесса стоял скрипач-виртуоз, блестящий импровизатор, дирижер и педагог И. В. Хандошкин. Его творчество вдохновляла русская народная песня, которую он использовал в качестве исходного материала (что ново для европейской музыки) при создании вариаций. Исследователи полагают, что мелодии некоторых песен, вятых в качестве тем для вариаций, были впервые записаны самим композитором. Важно подчеркнуть, что в музыке Хандошкина произошло органичное слияние инструментального языка и русского фольклора.

Таким образом, композиторы санкт-петербургской школы с поразительной творческой смелостью решили многие задачи, возникшие в русском музыкальном искусстве в эпоху становления «русской европейскости». При отсутствии исторических традиций светской музыки и инструментализма они сумели в уникально короткий срок преодолеть «заданность» исторического движения и включиться в контекст европейских ценностей, сохранив многие исконно русские эстетические приоритеты. Их творчество, при всей скромности конкретных художественных результатов, определило перспективное направление в дальнейшем развитии русской светской музыки: от «русской европейскости» к национальной музыкальной классике.

**2. Второй период: русская музыкальная культура первой половины 19 века**

**2.1 Развитие музыкальных жанров**

Первая половина 19 века была временем расцвета городской бытовой песни и бытового романса. Вместе с ростом городов и развитием общественного уклада городской жизни обогащалась и русская городская песня, впитывая широкое, разностороннее содержание. Она оказывала глубокое воздействие на творчество русских композиторов и находила своеобразное претворение в лирике мастеров русского романса – Глинки, Даргомыжского, Алябьева, Варламова, Гурилева. В песне-романсе – самом распространенном и доступном из всех жанров музыки – наглядно осуществлялась связь между творчеством композиторским и народным. Композиторы первой половины 19 века обильно черпали материал из бытовых песен. В то же время их собственные песни прочно входили в быт и становились народными, как, например, «Красный сарафан» Варламова, «Соловей» Алябьева, «Колокольчик» Гурилева.

Городская песня начала 19 века богата по содержанию и разнообразна по жанрам. Ее творцы чутко отзывались на все окружающее: ни одно крупное событие русской действительности не осталось незамеченным, не отраженным в песне. Отечественная война 1812 года породила ряд новых солдатских песен – героических, походных, шуточных, сатирических. В них высказалось глубокое, проницательное отношение народа к большим событиям современности. Особенно популярной в жестокий век аракчеевщины становится рекрутская песня. Песни о тяжелой солдатской доле, о разлуке с семьей, о безвестной смерти воина на чужбине были созвучны общественным настроениям того времени. В них находили выход тяжелые думы и настроения декабристских лет, думы о подневольной доле народа и о трагических судьбах простых людей.

Эпоха декабристов положила начало развитию революционной песни в России. Большие заслуги в этом отношении принадлежат деятелям декабристского движения – Рылееву и Бестужеву. Традиции революционной песни, заложенные поэтами-декабристами, были подхвачены и развиты их современниками. Темы свободолюбия и протеста, борьбы против социального гнета глубоко проникли и в бытовую песню.

На основе народно-бытовой песенной лирики зарождалось и развивалось богатое и многообразное романсовое творчество композиторов первой половины 19 века. Как и в предшествующем столетии, вокальная лирика раннего 19 века чутко отзывалась на эстетические потребности и запросы различных социальных групп. Романс «высшего», аристократического круга (преимущественно французский), романс дворянского салона средней руки, романс в кругах литературной интеллигенции и, наконец, песня-романс широкой разночинной демократической среды – далеко не однородные явления. Русский романс, как и русская поэзия, развивался под воздействием передовых идей, питавших русскую культуру. Уже в первой четверти 19 века романсовая лирика прошла большой путь развития – от сентиментального романса, еще не порвавшего с традициями 18 века (Козловский, Жилин, Кашин), до глубоких, психологически насыщенных произведений Алябьева.

Развитие инструментальной культуры первой трети 19 столетия характеризуется явным преобладанием тенденций камерности, проявляющихся и в творчестве, и в формах бытового музицирования. Искусство камерного исполнительства нашдо плодотворную почву в условиях русского быта, когда увлечение музыкой начало захватывать все более широкие слои общества. Любительские музыкальные вечера, квартетные собрания, концерты в учебных заведениях и частных домах в немалой степени содействовали росту и процветанию камерного творчества, тогда как исполнение крупных симфонических произведений, естественно, было в то время более сложной задачей.

На протяжении первой половины 19 века в русской музыке появилось немало камерных ансамблей самых разнообразных жанров. Среди них – струнные квартеты, сонаты для струнных смычковых или для духовых инструментов с сопровождением фортепиано, ансамбли для струнных и духовых инструментов различного состава (в том числе, например, такой редкий вид ансамбля, как квартет для четырех флейт Алябьева, 1827). Далеко не все эти произведения достигают подлинно профессионального уровня, однако лучшие из них прокладывают путь к созданию русской камерной классики, к творениям Глинки, Чайковского, Бородина.

Другое значение в музыкально-общественной жизни приобрела фортепианная музыка. Тесно связанная с условиями домашнего быта, доступная для самых широких кругов любителей, она более гибко откликалась на новые требования растущей национальной культуры. Прослеживая эволюцию русской фортепианной музыки на протяжении первой половины 19 века, нельзя ограничивать ее достижения областью сольных произведений. В основе развития фортепианной кцультуры лежало взаимодействие всех жанров камерной музыки, включая романс и камерный ансамбль; в тесном слиянии с вокальной, песенной традицией формировались такие ценные качества фортепианной школы, как выразительная напевность, мягкость и теплота лирического тона, щедрая мелодическая насыщенность фактуры и тематизма; в сфере же камерного ансамбля складывались традиции блестящего, виртуозного концертного стиля. Нельзя не отметить, что именно в жанре фортепианного ансамбля (где ведущая роль принадлежала, как правило, пианисту) ярче всего проявила себя камерная музыка глинкинского периода.

Особое место в творчестве старших современников Глинки занимала симфоническая музыка. Развитие крупных симфонических форм в первых десятилетиях 19 века по-прежнему тесно связано с оперой, театральной традицией. В условиях сравнительно слабо развитой концертной жизни оркестровая музыка, естественно, не успела еще выйти на самостоятельный путь развития. Однако она по-своему убедительно отразила художественную эволюцию русского искусства этой поры. В жанре программной увертюры к оперному или драматическому спектаклю русские композиторы сумели осуществить интересные, смелые замыслы. Яркие по оркестровке и выразительные по тематизму увертюры Козловского, Давыдова, Алябьева и Верстовского подготовили симфонические принципы Глинки. В них отразился большой путь, пройденный русской музыкой от классицизма 18 века через «неистовую романтику» к реалистическому симфонизму «Сусанина», «Камаринской» и «Руслана».

**2.2 Творческий гений М.И. Глинки**

Творчество Глинки имело особое значение для развития русской национальной культуры: в его творениях сложилась русская музыкальная классика. Глинка навсегда останется в истории первым русским композитором мирового значения, а потому – явлением единственным, исключительным, неповторимым.

Глинка стал родоначальником новой эпохи русского искусства. Он выступил не только как завершитель пройденного этапа, но и как открыватель новых путей. Он не только обобщил лучшие художественные традиции прошлого, но и дал новый поворот всему развитию русской музыки.

В основе всей деятельности Глинки лежит та действенная идея патриотизма, которая в условиях декабристского периода была неразрывно связана с понятием истинной народности. Глинка вошел в наше сознание, прежде всего как певец русского народа. Искусство Глинки питалось истоками народного творчества, усваивало древнейшие традиции русской хоровой культуры, по-новому претворяло художественные принципы русской композиторской школы 18 и начала 19 века. К искусству Глинки ведут и русский монументальный хоровой стиль a cappella, и ранняя русская опера, и бытовая песня-романс, и народнопесенная традиция в жанрах инструментальной музыки 18 века. Разумеется, что все эти элементы у Глинки переплавились в новое качество более совершенного, классического стиля. Ему первому удалось придать русской профессиональной музыке широкий размах, силу идейного содержания и совершенство художественных форм. Новое содержание искусства Глинки связано прежде всего с новым пониманием важнейшего принципа русской композиторской школы – принципа народности. Композитору принадлежат замечательные слова: «…создает музыку народ, а мы, художники, только ее аранжируем». Народность у Глинки – это глубокое и разностороннее отображение жизни народа, его мировоззрения и характера, его исторического опыта.

В своем понимании народности композитор был чужд национальной ограниченности. Один из самых передовых, глубоко мыслящих художников эпохи романтизма, он живо интересовался искусством различных народов, их бытом и нравами, их языком. В его музыке широко отражены и песни Востока, и грация польского танца, и темпераментная испанская пляска, и пленительное bel canto итальянских мелодий. Такая широта восприятия в творчестве Глинки является типичной чертой русской классической школы.

Проблема народности в сознании Глинки была нераздельно связана с требованием правдивого отражения жизни, с реалистическим методом творчества. И здесь композитор поднялся на ступень выше своих предшественников. Преодолевая бытовой реализм 18 века, он пришел к эстетическим принципам высокой типизации и поэтического обобщения явлений действительности. Особое значение в творческом методе Глинки приобретает проблема мастерства. Никто из его предшественников не уделял так много внимания вопросам художественной формы, архитектоники, композиции. Любое произведение Глинки привлекает цельностью и стройностью формы, точностью и ясностью музыкального выражения.

Национальное искусство Глинки не принадлежит ни классицизму, ни романтизму, оно тем более не является простой суммой классицистских и романтических элементов. Впитав достижения западноевропейской музыкальной культуры. В совершенстве овладев высоким мастерством, он выработал свою систему эстетических взглядов, опирающуюся на принципы русского художественного реализма пушкинской эпохи. Этой системе и подчинен стиль Глинки.

Глинка оставил после себя огромное бесценное наследие потомкам – свои произведения, в которое входят оперы «Иван Сусанин» и «Руслан и Людмила»; «Камаринская», «Вальс-фантазия» и другие симфонические произведения; более 70 романсов; камерные инструментальные ансамбли и фортепианные произведения.

Роль Глинки в русском музыкальном искусстве велика. Только с его творчеством русская музыка вышла на путь широкого, монументального, общенародного искусства.

**3. Третий период: музыкальное искусство пореформенной эпохи (вторая половина 19 века)**

Исторический период 60-80 гг. 19 века принято называть пореформенным – в 1861 году царским указом было отменено крепостное право, что повлекло за собой либерализацию русской общественной жизни. Этот этап отмечен высоким расцветом художественной культуры как цельного и самобытного явления. Именно тогда в искусстве сформировалась определенная система духовно-эстетических ценностей, которые воплотились в литературе и театре, в живописи и музыке.

Музыкальное искусство не осталось в стороне от жгучих вопросов современности. Народнические позиции характерны для мировоззрения многих композиторов, уверовавших в мессианскую роль русского народа, в торжество его исторического духовного подвига. Музыка отразила весь спектр напряженных нравственных исканий русской интеллигенции тех лет, воплотила в музыкальных образах навеянные временем идеалы. Одни мастера идеализировали русскую историю, чистоту народной жизни, другие верили в самосовершенствование личности на основе законов народной этики, иные же стремились воплотить в творчестве некий прообраз народной культуры, рожденной из вечно живого источника – первозданной природы.

Жанровое своеобразие русской музыки тесно связано с «литературоцентризмом», характерным для художественной культуры пореформенной эпохи. Порожденный эстетикой реализма, он выразился в приоритетной роли слова, художественного и публицистического. Ведущим жанром музык в это время является опера – историческая, эпическая, лирическая, драматическая. Продолжают развиваться и другие синтетические музыкальные жанры – романс, песня. Вокальная музыка пополняет собой «музыкальную энциклопедию» русской поэзии, обогащая ее социально-обличительными и лирико-психологическими образами.

Инструментальная музыка этой эпохи также тяготеет к реалистической сюжетности, к конкретике литературного первоисточника. Это выразилось, в частности, в том особом значении, которое приобретает у русских композиторов программная инструментальная музыка. Она черпает из всей мировой литературы (от традиционных пушкинских текстов до сочинений Шекспира), переосмысливая их с позиции современности.

Кульминацией в развитии инструментальной музыки стало создание русской многочастной симфонии, свидетельствующее о высокой зрелости отечественного симфонизма – лирико-драматического (у П.И.Чайковского), эпического (у А.П.Бородина). Получили развитие и другие виды симфонической музыки – инструментальные концерты (А.Г.Рубинштейн, П.И.Чайковский, Н.А.Римский-Корсаков), увертюры, фантазии, симфонические картины.

Приметой многожанрового расцвета музыки становится рождение классического русского балета, в котором драматическая сущность сюжета раскрывается симфоническими средствами.

Развитие музыкальной культуры не могло не отразить две основные тенденции, сущностно значимые для русского национального менталитета. Первая из них связана с ускорением темпа европеизации музыкальной жизни, с радикальными сдвигами в концертной практике, исполнительстве, образовании. Было организовано Русское музыкальное общество (РМО), открыты первые консерватории в Петербурге и Москве.

Вторая тенденция русской музыкальной культуры пореформенной эпохи была ближе «почвенническим» общественным взглядам. Так, центром музыкальной жизни Петербурга стал кружок музыкантов, возглавляемый М.А.Балакиревым. Он вошел в историю как Новая музыкальная школа, или «Могучая кучка». Кружок составили начинающие композиторы, не получившие профессионального образования и нашедшие в М.А. Балакиреве своего главного наставника: Ц.А.Кюи, А.П.Бородин, М.П. Мусоргский, Н.А. Римский-Корсаков. Эстетические позиции «кучкистов» сформировались на почве радикальных народнических идей, подкрепленных богатым опытом развития отечественной музыки предшествующих лет, творчеством М.И. Глинки и А.С.Даргомыжского. Члены «Могучей кучки» считали, что национальное искусство произрастает из народного творчества, и путь русского композитора связан с претворением в музыке образа народа, его истории, его нравственных идеалов.

**3.1 Творчество П.И. Чайковского**

Вершины музыкального романтизма.

Творчество П.И.Чайковского вобрало и сфокусировало всеобъемлющую информацию о человеке, психологии его чувств, динамике страстей; оно запечатлело диалектику естественных порывов к счастью и невозможность изменить трагическую сущность земного Бытия.

Гений Чайковского сформировался в пореформенную эпоху. Он был свидетелем высокого подъема и упадка народнического движения в русской культуре, современником композиторов «Могучей кучки».

Стиль музыки Чайковского сложился в контексте нетрадиционных представлений композитора о природе национальной самобытности. В трактовке «национального» и «народного» он шел иным путем, нежели приверженцы «кучкизма». Русский фольклор не был для него универсальным источником, первоосновой музыкального языка. С помощью обобщенных, опосредованных народно-песенных интонаций Чайковский воплотил национальный образ «русскости», России, российскую действительность в ее современной многогранности. Поэтому композитор не ставил своей задачей использовать в музыке конкретные жанры подлинного крестьянского фольклора, а обращался к «интонационному словарю» окружающего его городского музыкального быта. Привычные городские интонации в сочетании с эмоциональной открытостью, искренностью и мелодичностью сделали музыку Чайковского понятной и доступной самому широкому слушателю и в России, и за границей. Именно поэтому произведения Чайковского быстро завоевали симпатии европейцев, способствовали международному признанию русской музыки во всем мире.

Феномен творчества Чайковского как явления глубоко русского заключается в том, что композитор, воплощая личное, сумел выразить общезначимое, рассказывая языком музыки о своих душевных переживаниях – подняться на уровень обобщения философских и нравственных идей, которые являются ключевыми в культуре России. Среди них болью написанный в сердцах и умах современников вопрос, гениально сформулированный Ф.М. Достоевским: все ли человеку дозволено(?), а также извечные проблемы жизни и смерти, добра и зла, любви и ненависти. С отечественными культурными традициями музыку Чайковского роднит ненавязчивое «учительство», изнутри идущее сострадание к людям, сочувствие их немощам и горестям, иначе говоря, истинный гуманизм в общечеловеческом его понимании.

Не менее органично произведения Чайковского вписываются и в достижения европейского искусства, в стилистику романтизма. Чайковский полагал, что «европейская музыка есть сокровищница, в которую всякая национальность вносит что-нибудь свое на общую пользу». Привносить 2свое», не чужеродное «общему». композитор всегда считал важной задачей, никогда специально не заботясь о собственной оригинальности. Поэтому он говорил самобытным, но в то же время универсальным музыкальным языком, восприняв романтизм именно как общую художественную идею.

Романтическое мироощущение открыло безграничные возможности для проявления лирического дара композитора. Лучшие страницы его сочинений окрашены в эмоциональные тона, придающие музыке характер исповедального высказывания.

Диапазон творческих интересов композитора необычайно широк. В его наследии десять опер («Евгений Онегин», «Ундина», «Кузнец Вакула», «Пиковая дама» и др.), три балета («Лебединое озеро», «Спящая красавица», «Щелкунчик»), семь симфоний, более десяти оркестровых сочинений, инструментальные концерты, хоровая и фортепианная музыка, камерно-вокальные произведения. В каждой области Чайковский был новатором, хотя к реформаторству никогда не стремился. Используя традиционные жанры, композитор находил возможности для их обновления. Он создал лирико-драматическую оперу, симфонию-трагедию, обогатил одночастную программную увертюру и симфоническую поэму, а также явился основоположником русского симфонизированного балета, концерта-симфонии.

Творчество Чайковского оказало огромное влияние на современников. Его имя уже тогда ассоциировалось с величайшими представителями русской культуры. В последующие десятилетия ни один из музыкантов не миновал воздействия мощного симфонизма Чайковского и его оперного стиля. Художественное и гуманистическое значение его музыки особенно актуализировалось во второй половине 20 века. На фоне глобальных экологических катастроф, войн, разрушений и духовных кризисов все более сбываются слова композитора: «Я желал бы всеми силами души, чтобы музыка моя распространялась, чтобы увеличивалось число людей, любящих ее, находящих в ней утешение и подпору».

**4. Четвертый период: «серебряный век» в русском музыкальном искусстве (1890-е гг. – 1917)**

Конец 19 и начало 20 века были для русской музыки порой необычайно быстрого, стремительного развития и выдвижения новых сил и течений, что связано с всеобщей переоценкой ценностей, пересмотром многих утвердившихся в предыдущую эпоху представлений и критериев эстетической оценки. Процесс этот протекал в острых спорах и столкновениях различных, иногда сближавшихся, иногда антагонистичных тенденций, казавшихся непримиримыми и взаимоисключающими. Но именно это многообразие и интенсивность исканий определяют особое богатство данного исторического периода – одного из самых интересных и плодотворных в отечественном искусстве. Выдающиеся достижения и открытия в разных областях художественного творчества, которыми было ознаменовано время, обогатили его новым содержанием, новыми формами и выразительными средствами.

Тенденции культуры «серебряного века» глубоко изменили облик музыкального искусства. Среди «традиционалистов», у которых движение к новому совершалось без разрыва с накопленным опытом, выделяются имена представителей петербургской школы, ближайших последователей Н.А.Римского-Корсакова, - А.К.Глазунова и А.К.Лядова. Московскую школу достойно представляет С.И.Танеев, а также менее известные, но одаренные авторы – А.С. Аренский, В.С. Калинников, М.М. Ипполитов-Иванов.

Но уже в 1900-е гг. в русской музыке выдвигается блестящее поколение молодых композиторов, относящихся к великим творцам «серебряного века». В их искусстве сказалось обновление мироощущения, драматизм и накал страстей «эпохи рубежа веков», вольное парение в ее стилевом многоголосии. Музыка заговорила образами символизма (А.Н.Скрябин), неоклассицизма (Н.К.Метнер), неоромантизма (С.В. Рахманинов), неофольклоризма (И.Ф. Стравинский), кубофутуризма (С.С. Прокофьев), свободно сочетая язык всех стилей.

Музыкальное искусство «серебряного века» было новаторским по своей сути. Открытия Скрябина, Рахманинова, Стравинского, Прокофьева в области лада, гармонии, формы способствовали становлению новой образности и средств художественной выразительности в музыке 20 века.

**4.1 Новое направление в русской духовной музыке**

Эпоха рубежа 19-20 вв. явилась подлинным «духовным ренессансом» русской церковной музыки. Хоровые сочинения, созданные в период примерно с середины 1890-х по 1917г., относятся к так называемому Новому направлению в отечественном богослужебном музыкальном искусстве. Это направление было представлено композиторами разных творческих возможностей и установок. Среди них были музыканты петербургской и московской композиторских школ. Всех их объединила одна общая идея – идеализация подлинных церковных напевов, претворение их в нетто музыкально-возвышенное, сильное своей выразительностью и близкое русскому сердцу типичною национальностью.

Обращение к истокам, к практике знаменного пения Древней Руси становится сутью Нового направления. На первый взгляд, подобный церковно-певческий «неоклассицизм» вполне гармонирует с магистральной линией развития искусства того времени, с устремленностью к возрождению моделей прошлых культур. Однако музыка Нового направления – это совершенно особая ветвь художественного творчества «серебряного века», поскольку она выполнила своеобразную посредническую функцию между богослужебной практикой с ее строгим каноном и светским искусством концертного предназначения. Сочинения приверженцев этого течения связаны не только с литургическим текстом (что часто встречается в музыке 20 века), но с конкретным богослужением, что позволяло включать многие произведения в церковную службу. Новый стиль в духовной музыке развивался быстро и плодотворно. Композиторы внимательно изучили старинные распевы, пытаясь на их основе выделить принципы гармонизации церковных мелодий.

Предтечами Нового направления были Н.А.Римский-Корсаков и П.И.Чайковский, духовная музыка которых относится еще к пореформенному периоду. Позднее наиболее значительные силы музыкантов сосредоточились в стенах московского Синодального училища, поэтому храмовую музыку «серебряного века» нередко называют «школой Синодального училища». Крупнейшими представителями этой школы был директор Синодального училища С.В. Смоленский, протоиерей В.М.Металлов, а также А.В.Преображенский. Среди московских композиторов, принадлежавших к новому направлению, - С.В.Рахманинов, А.Т.Гречанинов, А.Д.Кастальский и другие. В Петербурге крупнейшими его представителями были Н.Н. Черепнин и С.В.Панченко.

**4.2 Путь к «мистерии» А.Н.Скрябина**

Одним из самых ярких представителей искусства «серебряного века» в пору его бурного цветения является Александр Николаевич Скрябин. На протяжении многих десятилетий отечественное музыкознание далеко неоднозначно оценивало его творчество – цензурные соображения не позволяли исследователям раскрыть сущностные стороны музыки русского гения, официально нареченного «идеалистом- мистиком».

Как многие творцы «русского культурного ренессанса», Скрябин обладал особым обновленным мироощущением и не искал опоры в художественном опыте своих непосредственных предшественников. Ему чужды обыденность образной сферы критического реализма, почвеннические установки «кучкистов» и ориентация на фольклорные истоки. Вместе с тем начала его музыки глубоко национальны. Они связаны с возрождением в культуре «серебряного века» утерянного миропонимания человека в его космической божественной сути. Вера Скрябина не была догматической. В мыслях и мечтах композитора специфически отобразилось традиционное русское богоискательство с его максимализмом и страстным неистовством чувств, идеалы всеединства и соборности, преломленные сквозь призму интеллектуальных религиозных прельщений «грани веков».

«Надличностное» стремление Скрябина к открытию 2новых миров2 сплетается с религиозно-эстетическими установками многих нетрадиционных направлений искусства, прежде всего с символизмом. Острое желание русских символистов постичь «знак иного мира в этом мире» и «красоту преображенного космоса», воплотить «связь между двумя мирами» объясняет повышенный интерес композитора к явлениям, выходящим за пределы предметного мира и привычных параметров человеческого бытия. Это рождает бинарные, двухполюсные начала его музыки: порывы к грандиозному, вселенскому, макроскопическому и одновременно желание углубиться в «микрокосм» человеческой души, в ее подсознательную первооснову.

Воплощение глубинных состояний человеческой психики происходит в сочинениях композитора как бы «на ощупь», через изменчивые, трудноуловимые и не поддающиеся рациональному анализу ощущения. Музыка Скрябина насыщена изощренной ритмикой, внетональными «блужданиями», фактурой, окутанной дымкой гармонических фигураций. В ней переплелись неосознанные волевые порывы, чувственные томления и смутные ирреальные прозрения.

Из всех философских идей, излитых композитором в трогательно-несовершенной поэтической форме, мысль о божественной силе творчества и о художнике-теурге, ведущем человечество к счастью, является самой главной. Скрябин стал подвижником этого учения. Все его интеллектуальные возможности, вся мощь музыкального гения были направлены на поиски путей конкретного воплощения «Мистерии»- акта преображения человечества с помощью магии искусства.

Контуры «Мистерии» выстраивались в сознании композитора свыше десяти лет. Он понимал, что берется за решение труднейшей задачи, но верил в реализацию великого духовного акта. Начальный вариант воплощения «Мистерии» носит название «Предварительное действо». Это грандиозный соборный спектакль, или Служба, в которой участвует все человечество. Музыка «Предварительного действа» сохранилась лишь в отрывках (40 листов черновых эскизов). Она составляла главный компонент синтетического акта, включающего «симфонию» звуков, ароматов, красок, танцев, шествий, движущейся архитектуры, лучей закатного солнца, ритуальной одежды участников – исполнителей и зрителей.

Храм в Древней Индии, где должна была состояться «Мистерия» был задуман композитором как гигантский алтарь, возвышающийся над истинным планом – Землей. Скрябин всерьез пытался осуществить задуманный проект и даже, по некоторым данным, вел переговоры о покупке земельного участка в Индии для постройки храма. Думая о «Мистерии» композитор говорил: «Я хочу не осуществления чего бы то ни было, а бесконечного подъема творческой деятельности, который будет вызван моим искусством».

Скрябина можно отнести к той плеяде российских «гениев и пророков», что словно не замечали людских тревог, волнений и мирской суеты. Композитор, отделив мирское от возвышенного, создал особый мир музыкальной выразительности, опередив свое время, предвосхитив многие инновации искусства 20 века. Музыка Скрябина служит образцом великого искусства, рожденного на основе оптимистической самозабвенной веры в его всепобеждающую силу.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Русская музыка, как и всякое другое культурное явление, раскрывает нам облик минувшего. Если ее «не слушать», то прошлое уже не может предстать перед нами цельно. «Слушать», а уж тем более «слышать» русскую музыку нелегко. Но все-таки российская музыка имеет свои преимущества в этом смысле перед западной своей современницей. Почему? Потому что в России национальные истоки, питавшие новую музыкальную систему, являлись более сильными, чем в любой другой европейской стране. Народные, «песенные струи» решительно врывались в мелодику, раздвигая рамки неродственных традиций. Этот прорыв играл значительную роль начиная с периода музыкального взрыва России начала 19 столетия. Только благодаря этому смог расцвести могучий и поистине великий талант Глинки. Замечательная плеяда композиторов подготовила его приход.

Три основных аспекта, которые определяли значение русской музыки на протяжении всего пути ее развития, - отражение общего прогресса русской общественной жизни, ведущая роль в развитии славянских культур, важнейшее звено в развитии мирового искусства – сохранили свое значение как в советский, так и в современный периоды. Становление и формирование всей современной культуры на основе новых взаимоотношений человека и общества дали возможность еще более утвердить значение писателя, художника, композитора как преобразователей жизни, воспитателей человека и коллектива как рупоров идей и чувствований современности.

Одновременно, все интенсивнее и глубже становится само восприятие достижений прошлого во всех областях художественного творчества, превращение их в стойкое, органическое единство преемственности и новаторства – истинный путь к достижению прогресса в искусстве, в том числе и в музыкальном.

Музыка, как считал литератор С.Г.Домашнев, способна «одушевлять вселенную», нести правду. А что, как не правда является мерилом для нас, вглядывающихся и вслушивающихся в будущее с помощью бесценного культурного наследия, оставленного нашими соотечественниками!

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. //История русской музыки: в 10-ти т.-М.: «Музыка», т.9, 1994-452с.
2. Ковалев К.П./ «Глагол таинственный…»:Очерки о русской музыке 18 века-М.: «Советская Россия», 1988 – 256с.
3. Левашова О., Келдыш Ю./ История русской музыки-М.: «Музыка», 1980 – 623с.
4. Никитина Л.Д./История русской музыки-М.: «Академия», 1999 – 272с.
5. Орлова Е.М./ Лекции по истории русской музыки-М.: «Музыка», 1977 – 383с.
6. Рапацкая Л.А./ История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века»-М.: «ВЛАДОС», 2001 – 384с.
7. Розанова Ю.А./ История русской музыки. Вторая половина 19 века. П.И.Чайковский-М.: «Музыка», 1981 – 310с.
8. //Страницы истории русской музыки-Ленинград: «Музыка», 1973 – 182с.
9. Третьякова Л.С./ Русская музыка 19 века-М.: «Просвещение», 1976 – 207с.