

Проноза А.В.

УДК 130.2:378

ЗНАЧЕННЯ ОРІЄНТАЛІЗМА В МУЗИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Ц.А. КЮІ І М.П. МУСОРГСЬКОГО

Развитие русского музыкального ориентализма не было единовременным актом. Каждое новое поколение композиторов привносило в эту область нечто своё, новое, ранее неизвестное. Конечно, вклад каждого из них в этой сфере музыкальной деятельности далеко неравнозначен, но в целом, его можно рассматривать как непрерывную череду ступенек на пути постижения Востока и его отображения в музыке. Именно поэтому, для уяснения вопроса развития ориентализма в русской классической музыке, нельзя обойти стороной творчество таких композиторов как Ц.А. Кюи и М.П. Мусоргский.

Целью статьи является анализ ориентального творчества вышеуказанных композиторов.

Исходя из целей статьи, были поставлены следующие *задачи*:

1. Анализ и оценка ориентального творчества Ц.А. Кюи.
2. Анализ и оценка ориентального творчества М.П. Мусоргского.

Оба композитора, и Кюи, и Мусоргский входили в творческое объединение «Могучая кучка». Это объединение образовалось не сразу. Круг единомышленников складывался постепенно вокруг М.А. Балакирева (1837-1910). Ещё в 1856 году он знакомится с молодым военным инженером Цезарем Антоновичем Кюи (1835-1918), будущим заслуженным профессором военно-инженерной академии, с которым сошёлся на основе общих интересов, а в 1857 году произошла его встреча с Модестом Петровичем Мусоргским (1839-1881), – молодым офицером, который уже через год решается уйти в отставку с целью посвятить всю свою жизнь музыке [1, с. 69].

Положение их в содружестве было неравнозначным. Ц.А. Кюи был одним из «старших» представителей «Могучей кучки» и в период самоопределения балакиревского кружка, до известной степени, разделял руководящую роль в нём с самим Балакиревым.

Сейчас основная часть творчества Кюи сильно потускнела от времени, и нам с трудом можно представить тот восторженный приём, который встречали некогда его произведения среди единомышленников. Кюи, был воспитан на культуре европейского романтизма. Это стало одной из причин его слабой заинтересованности темами из русской национальной жизни, поэтому, до некоторой степени он представляется «чужаком» в «Могучей кучке» [2, с. 115]. Естественно, что и ориентальный фольклор его также мало привлекал.

Первым крупным произведением Кюи стала опера «Кавказский пленник» (1858) по поэме А.С. Пушкина (1799-1837). Как это ни странно, оно оказалось также первым и единственным ориентальным произведением композитора.

Выбор сюжета из жизни романтически опозитизированного Кавказа свидетельствует о влиянии Балакирева, для которого Кавказская природа и быт кавказских народов обладали особой притягательностью. Музыка оперы содержит некоторые, очень условно выраженные элементы ориентального порядка. Наиболее характерны в этом отношении танцы из третьего действия, пользовавшиеся в своё время популярностью как самостоятельный симфонический номер. По общему стилю и музыкальному языку это была первая, ещё незрелая «кучкистская» опера которая, ещё не выражала каких-то новаторских тенденций. По сути, это серия свободно чередующихся лирических эпизодов основанных на мягкой и певучей мелодике романсного типа, без стремления к драматической цельности и законченным индивидуальным характеристикам действующих лиц [2, с. 116].

На этом, в принципе, и исчерпывается ориентализм Кюи, который в своём творчестве испытал большое влияние Р. Шумана (1810-1856), отчасти Ф. Шопена (1810-1849) и французской оперной школы, был больше связан с западным романтизмом, чем с русскими национальными традициями.

В лице М.П. Мусоргского русская музыка второй половины XIX века выдвинула художника исключительно яркой, сильной и своеобразной индивидуальности. По выразительности музыкальных образов, по монументальности и остроте драматических столкновений, пожалуй, нет ни одного русского композитора, кто мог бы с ним сравниться.

В начале своей творческой деятельности Мусоргский мало обращался к образам русской действительности. В большей степени его привлекал колорит античности, Библии, древнего Востока.

Серьёзное увлечение ориентализмом у Мусоргского началось одновременно с формированием серьёзного отношения к музыке вообще. Это не было мимолётным увлечением. Оно было постоянным всё время, на протяжении всей творческой деятельности композитора. В частности, об этом ярко свидетельствует рассказ А.П. Бородина (1833-1887) о его встрече с Мусоргским осенью 1859 года. Мусоргский, к тому времени под влиянием Балакирева и Даргомыжского (1813-1869), оставил военную службу и начал серьёзно заниматься музыкальным творчеством [3, с. 80]. Бородин пишет: «Мусоргский... начал наигрывать мне кусочки из Es-дурной симфонии Шумана, дойдя до средней части, он бросил, сказав: «Ну, теперь начинается музыкальная математика». Всё это мне было ново, понравилось. Видя, что я интересуюсь очень, он ещё кое-что поиграл мне новое для меня. Между прочим, я узнал, что он пишет сам музыку. Я заинтересовался, разумеется, и он мне начал наигрывать какое-то своё скерцо (чуть ли не в В-

dur-ное)¹; дойдя до Trіо, он процедил сквозь зубы: «Ну это – восточное!» – и я был ужасно изумлён небывальными для меня элементами музыки. Не скажу, чтобы они мне понравились сразу, они скорее как-то озадачили меня новизною» [4, с. 297-298].

Как и у Кюи, первый опыт Мусоргского в области театральной оперной музыки – незаконченная опера на сюжет романа Г. Флобера (1821-1880) «Саламбо» (1862). Её сочинение «приходится на 1863 – 1866 годы [5, с. 23].

Сюжет «Саламбо» привлекал композитора возможностью создать полные драматизма и высокого пафоса народные сцены. Для музыки оперы характерен ориентальный колорит и мелодичность. Однако по мере того, как требования Мусоргского к собственному творчеству повышались, написанное перестало его удовлетворять. В конечном итоге, Мусоргский прервал работу над «Саламбо» так и не завершив её в дальнейшем. Впоследствии, большая часть написанного материала в переработанном виде была использована им в опере «Борис Годунов» (1874).

Первое, не совсем удачное обращение к ориентализму не исчерпывается у Мусоргского одной единственной попыткой. Можно считать, что среди «кучкистов», Мусоргский первым воспроизвёл звучания восточных инструментов на фортепиано. Он переложил оркестровую партитуру «Грузинской песни» (сер. 60-х г. XIX в.) для фортепиано (Балакиревский оригинал песни был сочинён им с сопровождением оркестра). Это произошло ещё в 1865 году, т.е. за четыре года до появления «Исламея».

Фольклор народов Востока всегда привлекал Мусоргского. Он старался использовать любую подходящую возможность знакомства с ним. Так, от писателя В.В. Крестовского (1840-1895), автора нашумевшего в своё время романа «Петербургские трущобы» (1864), с которым Мусоргский познакомился ещё в начале 70-х годов, композитор записал турецкую песню, которую Крестовский запомнил во время русско-турецкой войны, будучи командированным к Главному штабу и совмещая литературную деятельность с карьерой военного [6, с. 174]. К этому же времени относится знакомство Мусоргского с русским литератором, путешественником – ориенталистом – Петром Ивановичем Пашино (1838-1891), который напел композитору киргизскую, бирманскую, армянскую песни и напев дервиша [6, с. 175]. По отзывам музыковедов, исследовавших музыкальное наследие Мусоргского, записи, сделанные им от Пашино – самые интересные, среди всех собранных композитором народных песен. Пашино напел их со словами, и Мусоргский, русскими буквами записал на неизвестных ему языках киргизский и бирманский тексты. Интересно, что переводы текстов киргизской и бирманской песен по подтекстовке Мусоргского были сделаны много лет спустя после его смерти: киргизской – в 1917 году, а бирманской аж в 1958 году [6, с. 178]!

Естественно, что увлечение восточным фольклором не могло не отразиться на музыкальном творчестве Мусоргского. В 1874 году появляется сюита «Картинки с выставки» с ориентальной пьесой «Два еврея, богатый и бедный», а в 1880 году в написанной опере «Сорочинская ярмарка» мы находим также основанный на народном фольклоре «Хор евреев» [7, с. 85].

Мусоргский не имел прямых последователей своего творческого метода, однако влияние его на развитие русской музыки огромно. Его, уже, в советское время не избежали С.С. Прокофьев (1891-1953), Г.В. Свиридов (1915-1998) и Д.Д. Шостакович (1906-1975), написавший, в частности вокальный цикл из «Еврейской народной поэзии» (1938).

Вывод. Таким образом, не смотря ограниченный объём ориентального музыкального наследия, которое оставили нам Ц.А. Кюи и М.П. Мусоргский, их вклад в развитие русского музыкального ориентализма можно признать довольно значительным. По крайней мере, своим творчеством они наметили те пути изображения Востока в музыке, которые впоследствии были развиты их единомышленниками – Н.А. Римским-Корсаковым (1844-1908) и А.П. Бородиным.

Источники и литература:

1. Русская музыкальная литература / [под общ. ред. Э. Л. Фрид]. – Л. : Б. м., 1970. (вып. 2). – С. 69, 216.
2. Келдыш Ю. В. История русской музыки. Ч. 2 / Ю.В. Келдыш. – М.-Л. : Б. м., 1947. – С. 115, 116.
3. Сохор А. Александр Порфирьевич Бородин. Жизнь, деятельность, музыкальное творчество / А. Сохор. – М.-Л. : Б. м., 1965. – С. 80.
4. Письма А. П. Бородина с примеч. С. А. Дианина, – М. : Б. м., 1960 – (вып. 4). – С. 297-298.
5. Асафьев Б. Русская музыка XIX и начало XX века / Б. Асафьев. – Л. : Б. м., 1979. – С. 23.
6. Гордеева Е. М. Композиторы «Могучей кучки» / Е. М. Гордеева. – М. : Б. м., 1985. – С. 174, 175, 178.
7. Смирнов Ф. Фортепианные произведения композиторов «Могучей кучки» / Ф. Смирнов. – М. : Б. м., 1971. – С. 85.

¹ В-dur – буквенное обозначение тональности си-бемоль мажор, принятое в профессиональной музыке