



# 19 век – начало 20 века

Авторы: С. Н. Лебедев, О. В. Фраёнова, Д. О. Чехович

---

## 19 век – начало 20 века

Динамика развития русской музыкальной культуры на протяжении всего 19 в. привела к изменению её положения в контексте культуры общеевропейской. Время «ученичества», а затем создания национальной классической школы сменилось эпохой расцвета, когда русская музыка вошла мощной составляющей в мировую культуру.

### 1800–1820-е годы

«**Доглинкинский период**». **Основные направления.** В нач. 19 в. на оперной сцене по-прежнему доминировали западноевропейские композиторы. На казённой сцене в Санкт-Петербурге и Москве, в крепостных театрах по всей России активно ставились итальянские и французские оперы популярных авторов того времени – А. Э. М. [Гретри](#), Н. Далеирака, П. А. [Монсиньи](#), А. [Буальдьё](#), Л. [Керубини](#), шли оперы Г. [Спонтини](#), Р. [Крейцера](#), Д. [Штейбелта](#), Дж. [Паизиелло](#), В. А. [Моцарта](#), Дж. [Россини](#). Гастролировали иностранные труппы – итальянские, французские, немецкие. Усилившееся в начале века влияние французской [опера-комик](#) продолжалось до [Отечественной войны 1812](#); до этого времени в Санкт-Петербурге и Москве почти постоянно работали французские артисты, с 1802 ведущей певицей Петербургской французской труппы стала Ж. Филлис-Андриё (с нач. 1820-х гг. влияние французской музыкальной культуры возобновилось). Со временем оперы западноевропейских композиторов переходили в репертуар русских трупп и неоднократно возобновлялись на сцене, «первой российской певицей» стала Е. С. [Сандунова](#). Значительную роль в пропаганде французского и итальянского репертуара сыграл литератор В. А. [Лёвшин](#), создавший переводы оперных либретто.

Одновременно продолжала развиваться линия музыкально-сценических сочинений на русские и/или русифицированные сюжеты. В 1800 на московской публичной сцене поставлены «Старинные святки» – «опера с хорами и плясками» на текст А.

Ф. [Малиновского](#), автор музыки – композитор чешского происхождения Ф. К. Блима (в прошлом капельмейстер московского Петровского театра). К ранним образцам русской сказочной оперы относятся сочинённые К. А. [Кавосом](#) «Князь-невидимка» (поставлена в 1805 в Санкт-Петербурге) и «Илья-богатырь» (либретто И. А. [Крылова](#); поставлена в 1806 там же). Популярный австрийский зингшпиль «Дунайская русалка» (в русской редакции «Русалка», «Леста, Днепровская русалка» и др.) был дополнен С. И. Давыдовым и Кавосом и превратился в оперную тетралогия [части впервые поставлены соответственно в 1803, 1804, 1805 и 1807 в Большом (Каменном) театре в Санкт-Петербурге], которая пользовалась огромным успехом у русской публики. С. И. Давыдов был одним из первых значительных русских композиторов, служивших в петербургских императорских театрах (1800–10, с перерывом). Важную роль в развитии русской комической оперы в начале века сыграл А. Н. [Титов](#), в содружестве с драматургом А. Я. Княжниным создавший ряд произведений этого жанра, в их числе – «Ям, или Почтовая станция» (1805), «Посиделки, или Следствие Яма» (1808), «Девишник, или Филаткина свадьба» (1809; все впервые поставлены в Санкт-Петербурге). Для первых десятилетий века характерны оперные спектакли героико-патриотической направленности. Под непосредственным впечатлением Отечественной войны 1812 написаны «Иван Сусанин» Кавоса (либретто А. А. [Шаховского](#), Санкт-Петербург, 1815), «Мужество киевлянина, или Вот каковы русские» Титова (либретто Княжнина, Санкт-Петербург, 1817), выдержанные в формах *большой оперы* с развёрнутыми ансамблями и ариями, при сохранении разговорных диалогов. Черты оперы присутствуют в оратории «Минин и Пожарский, или Освобождение Москвы» С. А. [Дегтярёва](#) (впервые исполнена в 1811 в Москве).

Наряду с оперой и балетом, на русской сцене в этот период были широко представлены пантомимы, дивертисменты, мелодрамы, интермедии. В период Отечественной войны 1812 и [заграничных походов российской армии 1813–14](#) были популярны «патриотические дивертисменты» («балеты-дивертисменты») с использованием народных песен и плясок; эта жанровая разновидность объединяла

черты оперы, балета и пантомимы, наиболее известное сочинение – «Ополчение, или Любовь к Отечеству» Кавоса (Санкт-Петербург, 1812). Исключительную популярность завоевал жанр водевиля. Многие из русских водевилей представляли собой перевод или «переделку» (свободную авторскую переработку) французского оригинала (изменены имена, действие перенесено на местную почву либо в экзотическую среду). Музыка в значительном числе случаев не сочинялась специально, но заимствовалась из разных источников и приспособлялась к тексту. Поскольку у водевиля много общего с комической оперой (простота и краткость вокальных номеров, преобладание в них куплетной формы и многое другое), в определении характерных признаков и времени возникновения этого жанра в России исследователи расходятся. Нередко первым русским водевилем называют сочинение К. А. Кавоса на либретто Шаховского «Казак-стихотворец» (Санкт-Петербург, 1812).

На русской сцене в то время существовало несколько разновидностей водевиля: собственно водевиль, комедия-водевиль, опера-водевиль и др. Если в первых двух названных разновидностях участие музыки обычно сводится к нескольким вставным номерам в куплетной форме, то опера-водевиль, наряду с куплетами, включает арии романсового типа и ансамбли, увертюру, оркестровые антракты, иногда танцы. Наиболее распространённые жанры водевильной музыки – мазурка, вальс, полонез, контрданс, лирический романс, пастораль, марш. Несомненное влияние на музыку русского водевиля оказала французская и итальянская комическая опера. В числе первых отечественных авторов – драматурги А. А. Шаховской, Н. И. Хмельницкий, А. И. Писарев, М. Н. Загоскин, композиторы Л. В. Маурер, Ф. Е. Шольц, Н. Е. Кубишта, а также А. Н. Верстовский и А. А. Алябьев, с именами которых связан расцвет русской водевильной музыки. Первая опера-водевиль Верстовского «Бабушкины попугаи» (текст Хмельницкого – вольный перевод с французского) поставлена на казённой сцене в 1819 Санкт-Петербурге, в 1821 – в Москве.

А. Н. Верстовский – крупнейшая фигура музыкального театра доглинкинского времени, автор 6 опер и многочисленных водевилей. В его сочинениях идеализированные образы русской старины (легенды и предания в сюжетах, в музыке – узнаваемые мелодические обороты русских песен и романсов) сочетаются с лирическими эпизодами и картинками в духе романтической фантастики. В мелодике

самой знаменитой его оперы «Аскольдова могила» (по одноимённому роману Загоскина; московский Большой театр, 1835) заметны интонации городской бытовой музыки. Около 40 лет Верстовский служил в Московских императорских театрах (в т. ч. в 1848–60 – управляющим Московской театральной конторой) и был фактическим руководителем музыкально-театральной жизни Москвы. Вслед за передовым «европейским» Санкт-Петербургом, где на императорской сцене появлялась подавляющая часть премьер, сочинения сценических жанров ставились в «патриархальной» Москве и расходились по многочисленным провинциальным сценам российской империи.

В рамках театральных жанров развивалась и симфоническая музыка, в числе наиболее значительных авторов – О. А. [Козловский](#), сочинивший музыку к трагедиям В. А. [Озерова](#) («Эдип в Афинах», 1804; «Фингал», 1805), Я. Б. Княжнина («Владисан», 1804), А. А. Шаховского («Дебора», 1810), А. Н. Грузинцева («Царь Эдип», 1811) и др. авторов. В 1803–19 Козловский занимал пост директора музыки Дирекции императорских театров (Санкт-Петербург).

Созданием и исполнением романсов в 1-й трети 19 в. было увлечено городское население разных общественных слоёв по всей России. В образном мире романса нашли живой отклик тематика и эмоциональный строй поэтической лирики; на музыкальный стиль повлияли городской песенный фольклор, европейские вокальные и танцевальные жанры (вальс, полонез, баркарола). Популярными были лирические романсы А. Д. Жилина, Н. А. и Н. С. Титовых (сын и племянник А. Н. Титова), М. Л. Яковлева и др. авторов. В 1820-е гг., в пору бурного расцвета поэзии, освящённого гением А. С. [Пушкина](#), круг тем и образов вокальной лирики значительно расширился, обогатились её выразительные средства. Складывалась система жанровых разновидностей романса, среди которых на первый план вышла элегия с присущим ей богатством любовных переживаний, «унылыми» мотивами недостижимости земного счастья, разлада с действительностью (например, в романсах Алябьева). Баллада с её остродраматическими сюжетами и вниманием к «роковым» событиям представлена в вокальном творчестве Верстовского («Чёрная шаль» на стихи Пушкина). Элементы народной лирической песни в романсах А. Е. [Варламова](#) («На заре ты её не буди», «Красный сарафан») и А. Л. [Гурилёва](#) («Матушка-голубушка», «Колокольчик»)

отвечали потребности времени (1830–40-е гг.) в «родной красоте».

Несмотря на то, что в России уже с кон. 18 в. звучали симфонии и увертюры Й. [Гайдна](#), В. А. Моцарта, Л. Керубини, а позднее и Л. ван [Бетховена](#), инструментальное творчество русских композиторов развивалось в основном в пределах камерных жанров (так, А. А. Алябьевым написаны струнные квартеты и фортепианное трио). Были распространены фортепианные аранжировки бальных танцев (контрданс, котильон, французская кадрили; известна, например, «Кадрили» Алябьева). Наряду с популярным жанром вариаций на народные темы, получила распространение лирическая миниатюра, по интонационному строю близкая романсу. На развитие фортепианной школы большое влияние оказала деятельность ирландского пианиста и композитора Дж. [Филда](#), с 1803 обосновавшегося в России; у него брали уроки игры на фортепиано А. Н. Верстовский, А. А. Герке, М. И. Глинка, А. Л. Гурилёв, А. И. Дюбюк. В 1830 – 40-х гг. в пьесах Гурилёва, И. И. Геништы, И. Ф. Ласковского заметны развитая фортепианная фактура, элементы концертного стиля. Традиции И. Е. [Хандошкина](#) продолжил скрипач Г. А. Рачинский в жанре «русских песен с вариациями». Большое количество вариаций и др. пьес было написано для гитары, которая приобрела популярность в быту и на концертной эстраде. Основателем русской гитарной школы был музыкант чешского происхождения А. О. [Сихра](#); среди его последователей – С. Н. [Аксёнов](#), М. Т. [Высотский](#).

**Музыкальная жизнь.** Публичные концерты, в которых участвовали профессиональные исполнители, в т. ч. иностранцы (в Санкт-Петербурге и Москве прежде всего артисты оркестров императорских театров), проходили в театрах и многочисленных залах; разгар концертного сезона приходился на период [Великого поста](#) (когда русские труппы не играли спектакли). Высоким уровнем исполнительства отличались знаменитый в 1820-х гг. московский салон княгини З. А. [Волконской](#) и в особенности салон графов [Виельгорских](#) (с 1823 в Москве, с 1826 в Санкт-Петербурге), который на протяжении нескольких десятилетий был одним из центров музыкальной жизни России; здесь впервые звучали многие сочинения западноевропейских композиторов – классиков и романтиков.

В нач. 19 в. продолжали работать основанные ранее частные нотопечатни и

издательства, принадлежавшие иностранцам (см. в статье [Нотопечатание](#)); преобладали издания сборников для домашнего музицирования. В Санкт-Петербурге впервые в России появилось производство клавишных инструментов: фирма и фабрика Ф. Дидерихса (1810; с 1878 «Diederichs Frères»), затем И. Ф. Шрёдера (1818; с 1852 «С. М. Schröder»).

## 1830-е – 1850-е годы

**Становление музыкальной классики. Глинка, Даргомыжский.** Начало классического периода в истории отечественной музыки связано с именем М. И. [Глинки](#). Развитие национальной темы, подготовленное предыдущими поколениями русских музыкантов, впервые получило художественно-совершенное воплощение. Вобрав опыт западноевропейского искусства и традиции народной и профессиональной русской культуры, творчество Глинки стало явлением мирового масштаба. Универсализм его гения проявился в жанровом многообразии творчества, которое стало ориентиром для развития национальной оперы, симфонических и камерных жанров вплоть до конца столетия. Постановка «Жизни за царя» (историческая опера драматического типа; первоначальное название «Иван Сусанин») в 1836 в Большом (Каменном) театре в Санкт-Петербурге (дирижёр К. А. Кавос) имела огромный общественный резонанс, современники отмечали «народность» её музыкального языка, что фактически свидетельствовало о появлении русской оперы. Высокий идеализм и обобщённость образов, патриотический пафос, мастерское владение формой, безупречная композиторская техника ставят её в один ряд с европейской классикой. Многие оригинальные глинкинские мелодии (в партиях главных героев оперы, в русских хоровых сценах) отличает укоренённость в крестьянской песенной традиции: им свойственна специфическая метрическая основа, структурная неквадратность. При этом мелодические и метрические особенности русской крестьянской песни органично сплетены с классическими европейскими формами (Ария Сусанина в 4-м действии, Каватина и рондо Антонида, Трио Антонида, Собинина и Сусанина в 1-м действии, Квартет в 3-м действии), нередко с применением полифонии. При ясной национальной стилистике вокальных партий им часто свойственна блестящая «итальянская» виртуозность. В 1840 «Жизнь за царя» была впервые поставлена в

московском Большом театре. Опера «Руслан и Людмила» [впервые поставлена в 1840 в Большом (Каменном) театре (Санкт-Петербург), дирижёр К. Ф. Альбрехт; в 1846 – в московском Большом театре], подобно пушкинской поэме, в которой соединились сюжетные, жанровые, языковые черты множества литературных явлений, своеобразно претворяет опыт ряда европейских и русских композиторов (французская большая опера, «турецкая музыка» классицистских опер, немецкая волшебная опера, фантастические сцены опер Верстовского). Драматургия этой 5-актной оперы с прологом выстроена согласно законам эпического жанра: противоборствующие силы сопоставляются, а развитие материала уступает место экспонированию. В вокальных партиях сочетаются разные типы и манеры пения (итальянская колоратура, «восточная» орнаментика и др.), разнообразна и увлекательна оркестровка. Оркестровые танцы 2-го («польского») акта «Жизни за царя» и многие оркестровые эпизоды «Руслана и Людмилы» (Увертюра, антракты, 2 танцевальные сюиты, Марш Черномора) относятся к числу лучших страниц русской симфонической музыки. «Камаринская» (1848) и две «испанские увертюры» «Арагонская хота» (1845) и «Ночь в Мадриде» (1851; 1-я ред., 1848) – высокохудожественные образцы одночастных симфонических произведений с выдающейся оркестровкой, основанных на разработке народных песенных и танцевальных тем. Метод варьирования играет важную роль как в «Камаринской» (написана в форме двойных вариаций, 2-я тема – мелодия свадебной песни «Из-за гор, гор высоких»), так и в «испанских увертюрах», где сочетается с принципами сонатного развития. Большая роль в творчестве Глинки принадлежит романсам и песням («Элегия» на стихи Е. А. [Баратынского](#), «Венецианская ночь» на стихи И. И. [Козлова](#), «Я помню чудное мгновенье» и др. романсы на стихи А. С. Пушкина, «Попутная песня» на стихи Н. В. [Кукольника](#)).

Постановки опер Глинки и его занятия с певцами (он был известным вокальным педагогом, автором «Этюдов», «Упражнений» для голоса, «Школы пения») способствовали выработке основных принципов отечественной вокальной школы. В операх Глинки наиболее полно раскрылось дарование певцов О. А. [Петрова](#), А. Я. [Петровой-Воробьёвой](#), Е. А. Семёновой, С. С. [Гулак-Артемовского](#), а впоследствии – Ф. И. [Стравинского](#).

Под влиянием музыкальной стилистики Глинки сформировался композиторский почерк его младшего современника А. С. [Даргомыжского](#). Стилль Даргомыжского близок позициям [натуральной школы](#) в литературе. Стремление к «правдивому» отображению человеческих характеров, принцип «хочу, чтобы звук прямо выражал слово, хочу правды» привели к созданию особого типа музыкальной декламации, основанной на «живых» речевых интонациях. Этот принцип наиболее последовательно воплощён в декламационной опере «Каменный гость» (на полный текст «маленькой трагедии» Пушкина; начата в 1866, завершена Ц. А. [Кюи](#) и Н. А. [Римским-Корсаковым](#)). В опере «Русалка» (по Пушкину; впервые поставлена в 1856 на сцене Театра-цирка в Санкт-Петербурге, дирижёр К. Н. Лядов, в главных ролях – А. А. и Пав. П. [Булаховы](#); в московском Большом театре – в 1859), первой русской лирико-психологической драме, соединились черты большой французской романтической оперы (с обилием конфликтных сцен и образами фантастики) и народно-бытовой драмы. В камерно-вокальной музыке Даргомыжского наряду с романсами (в числе лучших – «Юноша и дева», «Вертоград» на стихи Пушкина) встречаются драматический монолог («Старый капрал» на стихи П. Ж. [Беранже](#) в переводе В. С. Курочкина), песня с элементом театрализации («Мельник» на стихи Пушкина, «Титулярный советник» на стихи П. И. Вейнберга); черты натуральной школы прослеживаются в тематике романсов – сострадание «маленькому человеку» («Титулярный советник») и сатира на чиновничество («Червяк» на стихи Беранже в переводе Курочкина).

В 1833 впервые публично исполнен государственный гимн «Боже, царя храни», написанный по поручению императора Николая I А. Ф. [Львовым](#) на текст В. А. [Жуковского](#).

**Музыкальная критика.** Осознание исторической роли Глинки стало отправной точкой для музыкальной критики, которая в 1830 – 40-е гг., в период появления глинкинских опер, пришла к постановке важнейших эстетических проблем. В частности, В. Ф. [Одоевский](#) первым начал серьёзно обсуждать вопросы специфики русского музыкального искусства и его места в европейской культуре. В 1843 в Москве издана книга А.Д. [Улыбышева](#) о В. А. Моцарте (на французском языке).



**Музыкальная жизнь.** На музыкальных вечерах Петербургского филармонического общества, основанного в 1802 (функционировало до 1917), исполнялась музыка от Г. Ф. [Генделя](#) и И. М. Гайдна до Л. Ван Бетховена (в дальнейшем – до Г. [Берлиоза](#) и Р. [Вагнера](#)). С просветительскими целями были созданы Музыкальная академия (1827) и Общество любителей музыки (1828) в Санкт-Петербурге, Московское музыкальное собрание (1834). В 1835–55 А. Ф. Львов регулярно проводил квартетные вечера; кроме самого Львова, известного скрипача, в квартете в разные годы играли скрипачи Ф. Бём, В. В. Маурер, виолончелист Матв. Ю. Виельгорский и другие музыканты. В 1850 Львов основал Петербургское концертное общество, пропагандировавшее западноевропейскую музыку. Концертная жизнь в России в этот период достигла небывалого подъёма. Событиями стали выступления гастролировавших в обеих столицах и в провинции знаменитостей, в их числе – певица П. [Виардо-Гарсия](#), пианисты Ф. [Лист](#), С. [Тальберг](#), К. [Шуман](#), скрипачи У. [Булль](#), А. [Вьётан](#).

Продолжалась практика публикации музыкальных сочинений в специализированных журналах. В 1834–35 А. Н. Варламов в своём журнале «Эолова арфа» напечатал ряд пьес для фортепиано, романсов и песен – как своих собственных, так и сочинённых Глинкой, Верстовским. Открывались отечественные музыкальные издательства, среди них – издательства М. И. Бернарда (работало в 1829–85), Ф. Т. Стелловского (работало в 1830–86). Журнал Бернарда «Нувеллист» (издавался с 1840) опубликовал некоторые сочинения М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Г. [Рубинштейна](#), перепечатал изданные за рубежом сочинения Ф. Листа, Ф. [Шопена](#) и др. В 1840-е – 1850-е гг. магазин Бернарда в Санкт-Петербурге стал центром нотной торговли в России.

В 1841 основана крупнейшая в России фортепианная фирма и фабрика [«Беккер»](#), в 1856 – фирма «Ф. Мюльбах» (работала до 1914).

## **1860-е – 1890-е годы**

**Основные направления.** Этот период ознаменован расцветом русской оперы.

Наиболее значительные оперы на исторические сюжеты: М. П. [Мусоргского](#) – «Борис Годунов» (по А. С. Пушкину и Н. М. [Карамзину](#), 1869; 2-я ред., 1872, поставлена в 1874 в Санкт-Петербурге в Мариинском театре, дирижёр Э. Ф. [Направник](#)) и «Хованщина»

(создавалась в 1872–80, завершена Н. А. Римским-Корсаковым в 1883); Н. А. Римского-Корсакова – «Псковитянка» (1-я ред. поставлена в 1873 в Мариинском театре, дирижёр Направник; 3-я ред., 1892) и выдержанная в лирическом ключе «Царская невеста» (поставлена в 1899 в московской Частной русской опере С. И. Мамонтова, дирижёр М. М. [Ипполитов-Иванов](#)); «Князь Игорь» А. П. [Бородина](#) (опера начата композитором в 1869, завершена Римским-Корсаковым и А. К. [Глазуновым](#), 1890). Среди опер на легендарно-исторические сюжеты – «Орлеанская дева» П. И. [Чайковского](#) (1879, поставлена в 1881 в Мариинском театре, дирижёр Направник), «Юдифь» А. Н. [Серова](#) (поставлена в 1863 в Мариинском театре, дирижёр К. Н. Лядов). Мастером жанра сказочной оперы стал Римский-Корсаков, его ранний шедевр – «весенняя сказка» «Снегурочка» (по А. Н. [Островскому](#); поставлена в 1882 в Мариинском театре, дирижёр Направник). Поиски «интимной, но сильной драмы» привели Чайковского к созданию лирико-психологических опер, лучшими из которых стали написанные по произведениям Пушкина «Евгений Онегин» («лирические сцены»; поставлена в 1879 на сцене Малого театра силами солистов, оркестра и хора Московской консерватории, дирижёр Н. Г. [Рубинштейн](#)) и «Пиковая дама» (поставлена в 1890 в Мариинском театре, дирижёр Направник). К лирической разновидности жанра относится опера А. Г. Рубинштейна «Демон» (по М. Ю. Лермонтову, 1871, поставлена в 1875 в Мариинском театре, дирижёр Направник). В комедийном или лирико-комедийном плане решены оперы на сюжеты Н. В. [Гоголя](#): «Женитьба» и «Сорочинская ярмарка» Мусоргского (не окончены), «Майская ночь» (поставлена в 1880 в Мариинском театре, дирижёр Направник) и «Ночь перед Рождеством» (поставлена в 1895 там же, дирижёр Направник) Римского-Корсакова, «Черевички» Чайковского (1885, поставлена в 1887 в Большом театре под управлением автора). В первых постановках названных опер выступали певцы О. А. Петров, Ф. И. Стравинский, Ю. Ф. [Платонова](#), Д. М. Леонова, И. А. [Мельников](#), И. П. [Прянишников](#), М. А. Славина, М. И. [Фигнер](#), Е. К. Мравина, И. В. [Ершов](#), Н. И. [Забела-Врубель](#) и др.

В создании русской симфонии главную роль сыграли П. И. Чайковский и А. П. Бородин. Лирико-драматический характер симфоний Чайковского (1-я, «Зимние грёзы», 1866; 4-я, 1877; 5-я, 1888; 6-я, 1893) определяется психологической природой

конфликтов, в последних трёх симфониях достигающих большой трагической силы. Эти симфонии стали этапом в развитии драматической («бетховенской») линии европейского симфонизма. Характерная для Чайковского склонность к трагедийным сюжетам и воплощение их в обобщённо-психологическом плане («Ромео и Джульетта» по У. [Шекспиру](#), 1869; «Франческа да Римини» по [Данте](#), 1876; «Манфред» по Дж. [Байрону](#), 1885) приближают эти сочинения к симфониям. Классический образец эпического симфонизма – 2-я, «Богатырская», симфония Бородина (1876). Для Римского-Корсакова более типична программность живописно-образительного плана: картины природы и образы «восточных» сказок запечатлены в сюите «Шехеразада» (1888). Образы народной фантастики получили блестящее выражение в симфонической картине Мусоргского «Иванова ночь на Лысой горе» (1867). Восходящий к «Камаринской» Глинки жанровый симфонизм, основанный на разработке народных тем, нашёл воплощение у М. А. [Балакирева](#) («Увертюра на темы трёх русских песен», 1858). От «испанских» увертюр Глинки идёт традиция обращения к музыкальному материалу других национальных культур («Чешская увертюра» Балакирева, 1867; «Итальянское каприччио» Чайковского, 1880; «Испанское каприччио» Римского-Корсакова, 1887). Мастерство оркестровой звукописи отличает сочинения Римского-Корсакова любой тематики, в т. ч. духовной (пасхальная увертюра «Светлый праздник», 1888).

Инструментальная музыка приобретала всё большее значение с 1870-х гг. Классические образцы камерно-инструментальных ансамблей созданы Чайковским (3 струнных квартета, 1871, 1874, 1876; трио «Памяти великого художника», 1882) и Бородиным (2 струнных квартета, 1879, 1881). Под влиянием успехов русской пианистической школы появился ряд оригинальных фортепианных произведений с выраженным национальным колоритом: «Исламей» Балакирева (1869), «Картинки с выставки» Мусоргского (1874), «Времена года» Чайковского (1876). Жанр инструментального концерта с оркестром представлен сочинениями Чайковского (1-й концерт для фортепиано, 1875; Вариации на тему рококо для виолончели, 1876; Концерт для скрипки, 1878), Римского-Корсакова (Концерт для фортепиано, 1883), А. С. [Аренского](#) (Концерт, 1882; Фантазия на темы Рябинина, 1899, для фортепиано).

Замечательные образцы камерно-вокального жанра создали многие композиторы.

Непосредственностью лирического высказывания отличаются романсы Чайковского («То было раннею весной», «Средь шумного бала» на стихи А. К. [Толстого](#)). Многие песни Мусоргского представляют собой драматические сцены и социальные зарисовки; в характеристиках человеческих типов сочетаются юмор и лирика, сатира и глубокий трагизм («Светик Савишна», «Семинарист», обе – на собственные слова; циклы на слова А. А. Голенищева-Кутузова «Без солнца», 1874, «Песни и пляски смерти», 1877). В романсах и песнях Бородина нашли воплощение разные образные типы – лирические («Для берегов отчизны дальней» на стихи Пушкина), сатирические («Спесь» на слова А. К. Толстого), эпические («Песня тёмного леса» на собственный текст).

**Новая русская школа. Чайковский.** В кон. 1850-х – нач. 1860-х гг. в Санкт-Петербурге вокруг М. А. Балакирева – композитора, пианиста, дирижёра, фольклориста, объединились А. П. Бородин, М. П. Мусоргский, Н. А. Римский-Корсаков, Ц. А. Кюи – группа композиторов, известная как Новая русская школа, Балакиревский кружок или [«Могучая кучка»](#). Эстетические позиции Новой русской школы сложились под влиянием демократических веяний эпохи. Идеолог группы критик В. В. [Стасов](#) призывал композиторов к «правдивому» изображению «разнообразных типов, характеров и сцен русского народа». Опора на творчество М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, утверждение идеи национальной самобытности русской музыки обусловили их пристальный интерес к историческому прошлому России, к песенной культуре крестьянской традиции. К сер. 1870-х гг. «Могучая кучка» как группа перестала существовать. Её эстетические и стилевые установки были по-своему продолжены в творчестве Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и композиторов следующего поколения (главным образом учеников Римского-Корсакова, которые, по существу, также относятся к Новой русской школе).

В творчестве Римского-Корсакова количественно и качественно преобладала опера. Сложившийся в недрах «Могучей кучки» интерес к истории отражён в ряде опер («Псковитянка», «Царская невеста», обе – по Л. А. [Мейю](#)); актуальное для искусства того времени обращение к фольклору нашло воплощение в «Майской ночи», «Снегурочке», «Ночи перед Рождеством». Характерная для этих опер поэтизация природы, условно-сказочного «прошлого», эстетизация народного быта продолжена в

«опере-былине» «Садко» (поставлена в 1897 в Московской частной русской опере С. И. Мамонтова), «Сказке о царе Салтане» (по Пушкину; поставлена в 1900 там же, дирижёр Ипполитов-Иванов). Во всех сочинениях композитор оставался верным эстетическому идеалу красоты, в его понимании неотделимой от нравственного начала, хорошего вкуса и мастерства (в наиболее чистом виде эта идея воплощена в опере «Моцарт и Сальери» на текст «маленькой трагедии» Пушкина; поставлена в 1898 в московской Частной русской опере С. И. Мамонтова, в роли Сальери – Ф. И. [Шаляпин](#)). Главные стилевые признаки музыки Римского-Корсакова – интенсивность колорита и изобразительность. Основные средства создания колорита – гармония и оркестровка, в т. ч. оркестровая фактура, тембр (вступление к опере «Садко», «Шехеразада»). Изобразительными могут быть любые средства музыкальной выразительности: гармония ([симметричные лады](#) как характеристики фантастических образов в операх «Садко», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок»), фактура (вступление ко 2-му действию «Сказки о царе Салтане», романс «Пророк» на стихи Пушкина), жанр («мазурка звёзд» в 3-м действии «Ночи перед Рождеством»), форма (2-я картина «Садко»; ария Лебедь-птицы из «Сказки о царе Салтане»), оркестровка («три чуда» из 4-го действия «Сказки о царе Салтане»). Эстетика Римского-Корсакова, его гармонические и оркестровые новшества оказали влияние не только на его учеников – А. К. Глазунова, А. К. [Лядова](#), И. Ф. [Стравинского](#), но и на западноевропейских композиторов, в особенности на К. [Дебюсси](#) и М. [Равеля](#). Благодаря подвижнической деятельности Римского-Корсакова по завершению и оркестровке неоконченных сочинений его современников великие произведения Мусоргского (в т. ч. «Борис Годунов», «Хованщина», «Иванова ночь на Лысой горе») и Бородина («Князь Игорь») вошли в мировой исполнительский репертуар.

Гармоничный взгляд на мир, оптимизм мироощущения, рациональный склад мышления характеризуют Бородина, учёного-химика и композитора. Каждое из немногих его сочинений отличается ясностью и продуманностью замысла, классической завершёностью форм. Бородин-композитор не стремился к реформам и дерзким новациям, тщательно соразмеряя каждую художественную идею с её композиционно-техническим воплощением. При этом он создал собственный «органически чистый» мелодический и гармонический стиль (Ноктюрн из 2-го квартета, романсы «Спящая

княжна», «Морская царевна» на собственные слова), в котором уделял внимание фонизму созвучий, нередко использовал модальные структуры (тема главной партии финала из 1-й симфонии в лидийско-миксолидийском ладу; главная тема половецкого марша с интонациями фригийского лада). Опера «Князь Игорь» на сюжет «Слова о полку Игореве» примечательна, в частности, оригинальным контрастом русского и условно-восточного элемента. Черты ориентализма заметны в симфонической картине «В Средней Азии» (1880).

Специфическим для художественного гения М. П. Мусоргского было стремление ввести «народную тему» в широкий драматический и исторический контекст, что привело его к необходимости радикального пересмотра жанра традиционной оперы.

Реформа оперы нашла своё воплощение в «Борисе Годунове» и «Хованщине».

Драматическое действие, по Мусоргскому, – решающий фактор существования жанра, в котором органически сплетаются театр и музыка. Кругу центральных идей «Бориса Годунова» (личная трагедия царя, монументальная народная драма, конфликт властителя и народа как несущая конструкция драматургии) подчинён весь арсенал музыкальных средств, доступных композитору. Стиль этого произведения являет собой по сути глобальный драматургический эксперимент, охватывающий оперные формы (сцена в корчме), жанры («колыбельная» Юродивого из сцены перед собором Василия Блаженного), особый, декламационный тип мелодики (монологи Бориса), «ненормативную» (в т. ч. линейную) логику гармонического развития, оркестровку (сцена с курантами). Фортепианный цикл «Картинки с выставки» (иллюстрация сюжетов безвременно ушедшего друга Мусоргского – архитектора и художника В. А. Гартмана) представляет собой ещё один высокохудожественный эксперимент воплощения «русской темы»; тема-рефрен открывает композицию и заканчивает её («Богатырские ворота»), преображаясь в своего рода гимн России.

Творчество П. И. Чайковского, великого лирика, трагика и меланхолика, отмечено интересом к «таинственно-глубоким процессам нашей душевной жизни», охватывает все жанры и всё в целом есть «исповедь души». Основные стилевые качества его сочинений: открытая, непосредственная эмоциональность; главенство лирического начала в мелодике; театральная конкретность образов, всюду, независимо от жанра, достигаемая чисто музыкальными средствами. Темы в их характерном гармоническом,

ритмическом, тембровом обличье становятся действующими силами драмы [4-я, 5-я и 6-я симфонии, 1-й концерт для фортепиано с оркестром, симфонические поэмы, балеты «Лебединое озеро» (поставлен в 1877 в Большом театре), «Щелкунчик» (по Э. Т. А. [Гюфману](#), поставлен в 1892 в Мариинском театре)]. В операх «Евгений Онегин», «Пиковая дама», «Иоланта» (поставлена в 1892 в Мариинском театре, дирижёр Направник) внешнее сценическое действие играет подчинённую роль, уступая место коллизиям внутренней жизни героев. В предпочтении динамических качеств музыки красочным сказалась ориентация Чайковского на западноевропейскую классику (подтверждённая Серенадой для струнного оркестра, 1880, оркестровой сюитой «Моцартиана», 1887).

## Русская музыка на рубеже веков

**Основные направления.** Из композиторов старшего поколения в оперном жанре продолжал работать Н. А. Римский-Корсаков. Среди образцов оперы в творчестве последующих поколений – «Орестея» С. И. [Танеева](#) (на античный сюжет, поставлена в 1895 в Мариинском театре), «Добрыня Никитич» А. Т. [Гречанинова](#) (поставлена в 1903 в Большом театре), одноактные оперы С. В. [Рахманинова](#) «Алеко» (по Пушкину; поставлена в 1893 в Большом театре, дирижёр И. К. [Альтани](#)), «Скупой рыцарь» (по Пушкину) и «Франческа да Римини» (по Данте; обе поставлены в 1906 в Большом театре под управлением автора). В первых постановках этих опер участвовали певцы А. В. [Нежданова](#), Н. В. [Салина](#), Ф. И. Шаляпин, Л. Д. Донской, Г. А. [Бакланов](#), В. Р. [Петров](#) и др. Последователем Чайковского в области балета был А. К. Глазунов – автор балетов «Раймонда» (поставлен в 1898 в Мариинском театре), «Барышня-служанка» и «Времена года» (оба поставлены в 1900 в Эрмитажном театре, Санкт-Петербург). В области оркестровой музыки Чайковскому наследовал Вас.

С. Калинин (см. [Калинниковы](#)), создатель двух лирических симфоний (1895, 1897). Симфония была центральным жанром и для Глазунова (8 симфоний, 1881–1906). Возрастала роль камерно-инструментальных жанров; лучшие образцы – 6 струнных квартетов (1890–1905) и Фортепианный квинтет (1911) Танеева. На рубеже веков достиг вершины развития инструментальный концерт с оркестром в творчестве Рахманинова (3 концерта для фортепиано, 1891, 1901, 1909) и Глазунова (Концерт для скрипки, 1904). Расцвет русской фортепианной музыки связан главным образом с

деятельностью композиторов-пианистов – С. В. Рахманинова, А. Н. [Скрябина](#), Н. К. [Метнера](#), С. М. [Ляпунова](#).

Новый подъём переживал жанр романса, в творчестве Рахманинова образующий известную параллель с фортепианными пьесами. Лирика рахманиновских романсов отвечала напряжённому тону современных чувствований («Весенние воды» на стихи Ф. И. [Тютчева](#); «Сон» на стихи Ф. [Сологуба](#); «Маргаритки» на стихи И. [Северянина](#); Вокализ). Для Танеева характерна эстетизация романса («В дымке-невидимке» на стихи А. А. [Фета](#), «Рождение арфы», «Сталактиты»).

В поисках нравственной опоры русское музыкальное искусство предреволюционного периода обращалось к наследию прошлых эпох, что в наибольшей степени сказалось в хоровой и вокально-симфонической музыке Танеева (кантаты «Иоанн Дамаскин» по А. К. Толстому, 1884; «По прочтении псалма» по А. С. [Хомякову](#), 1915), Рахманинова («Всенощное бдение», 1915).

Идеями [символизма](#) и [синтеза искусств](#) был увлечён В. И. [Ребиков](#). Образцами русского [авангардизма](#) ныне признаны сочинения А. В. [Станчинского](#) нач. 1910-х гг.

**Петербургская и московская школы.** Последние шедевры Н. А. Римского-Корсакова, созданные уже в 1900-х гг., – «Кашей Бессмертный» (1902), «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» (1905) и «Золотой петушок» (по Пушкину, 1907) – отмечены принципиальной новизной стиля и предвещают искания его младших современников. Историко-легендарный и сказочный сюжеты двух последних опер дорастают до грандиозного обобщения в изображении России и её судьбы. В равной мере пророческими оказываются картины распада государства в мрачной сатире «Золотого петушка» и воскресения России в «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии» – уникальном для русской оперной сцены образце христианской мистерии.

Возглавляемый Римским-Корсаковым в 1880–90-е гг. [Беляевский кружок](#) (в Санкт-Петербурге) объединил главным образом его учеников – А. К. Глазунова, А. К. Лядова, Я. Витола ([Витолса](#)), Н. Н. [Черепнина](#), Ф. М. [Блуменфельда](#) и других известных музыкантов. Многочисленность Беляевского кружка свидетельствовала о



расширении профессионального «поля» русской композиторской школы. Творившие в период, когда успехи русской музыки в России и за рубежом становились всё более очевидными, «беляевцы» не претендовали на радикальное новаторство; стилистика их сочинений, при всей новизне, принадлежит 19-му веку. Открытия Римского-Корсакова и других представителей Новой русской школы типизировались и обрели статус традиций в произведениях Лядова и Глазунова. Существовали и иные черты, объединявшие творческие позиции как «беляевцев», так и композиторов московской школы: возросшая роль профессионального мастерства, интеллектуализация творчества.

Немногочисленные сочинения Лядова отличаются отточенностью композиторской техники при изысканной гармонии и оркестровке. Художник-миниатюрист, он по-новому трактовал русские сказочные образы, помещая их в красочную импрессионистскую среду (оркестровые пьесы «Баба Яга», 1904, «Волшебное озеро», «Кикимора» – обе 1909). Эстетизация фольклора достигла в его сочинениях своей вершины («Восемь русских народных песен» для оркестра, 1906).

Для творчества А. К. Глазунова определяющим оказалось воздействие Н. А. Римского-Корсакова, М. А. Балакирева (программность, картинная характеристичность, жанровая определённость тем), А. П. Бородина (эпический симфонизм) и, кроме того, П. И. Чайковского и Р. Вагнера. На опыте Чайковского он постиг искусство построения крупных форм и мелодий широкого дыхания. Музыка симфоний Глазунова (6-й, 8-й) отразила и проблематику трагического искусства Чайковского. В балетной музыке («Раймонда» – самое известное его сочинение), концертном жанре (Скрипичный концерт, Концертные вальсы) также сказалось его дарование симфониста. Знатоку классического искусства, высоко ставившему мастерство как элемент художественного творчества, Глазунову близко творчество европейских композиторов прошлых эпох (сюита для оркестра «Из Средних веков», 1902). Феноменальная музыкальная память Глазунова позволила ему завершить ряд неоконченных произведений русских композиторов (по памяти дописал увертюру к «Князю Игорю» и 3-ю симфонию Бородина).

К [МОСКОВСКОЙ ШКОЛЕ](#), восходящей к Чайковскому, причисляют его ученика – С. И.

Танеева и (условно) А. С. Аренского, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, Вас. С. Калинникова, М. М. Ипполитова-Иванова (в творчестве этих композиторов, особенно Скрябина, заметно сближение петербургской и московской школ). Об эстетических и стилистических основаниях московской школы можно говорить лишь в самом общем плане: это преимущественная ориентация на западноевропейскую классику (Танеев) и фортепианную музыку романтиков (Скрябин, Рахманинов, Метнер), предпочтение драматических свойств музыки колористическим.

В произведениях Танеева на первый план выходит мощное интеллектуальное начало. В области музыкальной формы характерно соединение совершенной конструкции с динамикой развития, в организации музыкальной «ткани» – мастерское владение полифонией. Этическая направленность, свойственная всей деятельности Танеева-музыканта, нашла наивысшее воплощение в кантатах «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», обрамляющих творческий путь композитора. Танеев – автор фундаментального труда по теории полифонии «Подвижной контрапункт строгого письма» (издательство Беляева в Лейпциге, 1909) – одного из основополагающих в мировой музыкальной науке.

В кон. 19 в. начали раскрываться уникальные дарования Рахманинова и Скрябина. Их творчество в равной степени отразило веяния времени, но художественные миры Рахманинова и Скрябина почти не соприкасались.

Творчество С. В. Рахманинова сложным образом синтезировало традиции, унаследованные от русской музыки «золотого века». Трагический характер творчества Рахманинова определён столкновением его позитивной и цельной человеческой природы с фатальными обстоятельствами современной ему реальности. Истинно русский художник, Рахманинов осознавал неизбежность надвигающихся перемен, ощущал их как гибель России. Эсхатологические предчувствия нашли отражение в его музыке (симфоническая поэма с певцами-солистами и хором «Колокола», 1913; 3-й концерт для фортепиано с оркестром; «этюды-картины» для фортепиано). Важная составляющая творчества Рахманинова – глубинная связь с древней православной культурой («Всенощное бдение», 3-й концерт). Национальная

природа музыки Рахманинова несомненна, однако выражена опосредованно, вне прямых фольклорных заимствований и условно-народных сюжетов. Не выходя формально за рамки традиционного романтического языка, Рахманинов создал собственный стиль, легко узнаваемый благодаря гармонии («рахманиновская субдоминанта» и др.), необычайной широте дыхания и исключительной протяжённости мелодий, лейтритму (две шестнадцатых и восьмая) и особенностям инструментального письма (расширенный динамический диапазон фортепиано, «колокольность» – например, в фортепианной Прелюдии до-диез-минор).

В мировоззрении Скрябина причудливо смешались философские и эстетические, политические и религиозные идеи. Последовательно внедряя в музыкальные сочинения внемузыкальные концепции, Скрябин проделал типичный для русского художника эпохи великих перемен путь от ортодоксального православия к мистицизму неопределённо-восточного толка, от революционных идей Г. В.

[Плеханова](#) к предчувствию близкого конца света и даже болезненному приветствию этого конца. Наиболее важные музыкальные открытия Скрябина сосредоточены в сфере гармонии. Оттолкнувшись от Шопена и Вагнера, Скрябин исчерпал возможности романтической мажорно-минорной гармонии. Эксперименты Скрябина проложили дорогу к новым гармоническим техникам (неомодальность, сонорика). Важнейшие творческие достижения Скрябина лежат в области фортепианной (10 сонат, 1892–1913; прелюдии; поэмы, в т.ч. «К пламени», 1914) и оркестровой музыки (3-я симфония «Божественная поэма», 1903; «Поэма экстаза», 1907). В поздних сочинениях Скрябин был одержим идеей синтеза искусств, понимаемого им в духе некоей «космической» мистерии преображения мира силой искусства с существенной примесью эротизма (симфоническая поэма «Прометей», 1910, интересна как первый опыт [СВЕТОМУЗЫКИ](#); эскизы к «Предварительному действию»). Эротические мотивы заметны и в других сочинениях («Поэма экстаза», 7-я соната).

К московской школе также условно относят композиторов, принадлежащих к т. н. новому направлению в церковной музыке. Среди представителей – А. Д. [Кастальский](#), А. Т. Гречанинов, П. Г. [Чесноков](#), А. В. [Никольский](#), Викт. С. Калинин (см. [Калинниковы](#)). Им свойственны внимание к древним церковным распевам, поиск форм их многоголосной обработки и форм свободного творчества на этой основе.

**Музыкальная жизнь. Концертные организации. Образование.** Демократические идеи, охватившие общество в конце 1850-х – 1860-х гг., способствовали распространению музыкального искусства среди широких общественных слоёв. Расширение слушательской аудитории требовало организации регулярной концертной жизни.

В 1859 по инициативе А. Г. Рубинштейна было основано [Русское музыкальное общество](#) (РМО, с 1869 Императорское – ИРМО; действовало до 1917), которое проводило циклы симфонических, а затем и камерных концертов, в т. ч. общедоступных. В 1860 пианист и дирижёр Н. Г. Рубинштейн возглавил Московское отделение РМО, в 1860–1870-х гг. отделения РМО появились в Киеве, Казани, Воронеже, Харькове, Нижнем Новгороде, Саратове, Пскове, Омске, Орле, Тобольске, Томске, в 1880 – 1890-х гг. – в Тифлисе, Одессе, Смоленске, Астрахани, Полтаве, Самаре, Екатеринодаре, Кишинёве, в 1900-х гг. – в Симферополе, также и в других городах Российской империи. Важную роль в деятельности ИРМО сыграли М. А. Балакирев, Э. Ф. [Направник](#), П. И. Чайковский, С. И. Танеев, В. И. [Сафонов](#), М. М. Ипполитов-Иванов. В оркестрах ИРМО в Санкт-Петербурге и Москве играли главным образом музыканты императорских театров, с ними выступали многие известные дирижёры России и Европы – А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, Н. А. Римский-Корсаков, Г. Берлиоз, Х. фон [Бюлов](#), Х. [Рихтер](#), Г. [Малер](#), Р. [Штраус](#), играли солисты – А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, К. Ю. [Давыдов](#), В. Ф. [Фитценхаген](#), Г. [Венявский](#), Л. С. [Ауэр](#) и др. При отделениях ИРМО функционировали струнные квартеты, в Петербургском квартете в разные годы играли скрипачи И. Х. Пиккель, Г. Венявский, Л. С. Ауэр, альтист И. А. Вейкман, виолончелисты К. Ю. Давыдов, А. В. [Вержбилович](#), в квартете Московского отделения – скрипачи Ф. [Лауб](#), И. В. [Гржимали](#), Г. Н. Дулов, Б. О. [Сибор](#). Неценима роль ИРМО в пропаганде классического наследия и новой музыки западноевропейских и русских композиторов.

Важной стороной деятельности ИРМО было образование музыкальных классов, на основе которых открылись первые отечественные консерватории – Санкт-Петербургская (1862; её профессорами были Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов) и Московская (1866; одним из первых профессоров был Чайковский, его преемником стал Танеев). При отделениях ИРМО открывались музыкальные школы и училища

(впоследствии – консерватории) и в др. городах. В 1862 в Санкт-Петербурге под руководством Балакирева и хорового дирижёра Г. Я. [Ломакина](#) создана [Бесплатная музыкальная школа](#), целью которой было общедоступное музыкальное образование.

В 1882 Александр III особым указом Сенату отменил узаконенную в 1856 монополию императорских театров на публичные сценические представления в Санкт-Петербурге и Москве. Меценатство стало характерным явлением для музыкально-театральной жизни. С. И. [Мамонтов](#) в 1885 выступил организатором [Частной русской оперы](#) в Москве (работала до 1904), в которой сумел объединить крупнейших деятелей русского искусства; здесь начинал свою карьеру Ф. И. Шаляпин и состоялся как оперный дирижёр С. В. Рахманинов. М. П. [Беляев](#) учредил Глинкинскую премию для русских музыкантов (1884) и основал общедоступные Русские симфонические концерты (1885). В доме Беляева в Санкт-Петербурге в 1880-х – 1890-х гг. собирался Беляевский кружок. В дальнейшем С. И. [Зимин](#) организовал в Москве оперное предприятие ([Опера С. И. Зимина](#)) и Музей оперного и театрального искусства (1904). Несколько раньше по частной инициативе были открыты Петербургское общество камерной музыки (основано в 1872 Е. К. Альбрехтом; работало до 1917), Русское хоровое общество (основано К. К. Альбрехтом в 1878; работало до 1915) и другие.

Театрально-концертная жизнь в крупных городах приобрела размах мирового уровня. В Россию приезжали крупнейшие дирижёры Г. Берлиоз, Р. Вагнер, А. [Дворжак](#), И. [Штраус](#), Г. Малер, Х. фон Бюлов, А. [Никиш](#), скрипачи Г. Венявский, Э. [Изаи](#), Ф. [Крейслер](#), пианисты И. [Гофман](#), Т. [Лешетицкий](#), виолончелист П. [Касальс](#), певцы М. [Баттистини](#), Э. [Карузо](#). Европейская школа оказала значительное влияние на формирование отечественного исполнительства: благодаря ей сложился пианистический стиль А. Г. Рубинштейна; учениками Ф. Листа были В. В. [Тиманова](#) и А. И. [Зилоти](#); по традиции, вокальными педагогами часто были итальянцы и французы.

В то же время, начиная с 1880-х гг., русская музыка всё больше проникала на концертную эстраду и в музыкальные театры Европы и Америки. Уже с 1890-х гг. популярностью за рубежом стала пользоваться музыка Чайковского. Этому способствовал интерес к русской музыке ряда западных музыкантов, в частности

Листа, а также гастрольная деятельность отечественных музыкантов, в особенности А. Г. Рубинштейна. Гастроли русских музыкантов участились в т. ч. после их успешного выступления на Всемирной выставке в Париже в 1889 (концертами дирижировали Римский-Корсаков и Глазунов). В 1890 в Санкт-Петербурге по инициативе А. Г. Рубинштейна состоялся первый в истории регулярный международный конкурс музыкантов. Возрос уровень постановок оперных театров, в т. ч. императорских – [Мариинского театра](#) в Санкт-Петербурге и [Большого театра](#) в Москве. На оперной сцене прославились И. В. Ершов, М. И. и Н. Н. [Фигнер](#), М. А. Славина, Н. И. Забела-Врубель, Ф. И. Шаляпин. Признание в России и за рубежом получили: дирижёры – Э. Ф. Направник, В. И. Сафонов, Ф. М. Blumenфельд, пианисты – С. И. Танеев, А. Н. [Есипова](#), А. И. Зилоти, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, скрипачи – И. В. Гржимали, Л. С. Ауэр, Ф. Лауб, виолончелисты – К. Ю. Давыдов, А. А. [Брандуков](#), А. В. [Вержбилович](#). Во главе этой блестящей исполнительской плеяды стояли два гения – Рахманинов и Шаляпин.

**Музыкальная наука и критика.** [Музыковедение](#) в России сер. 19 в. имело в основном дидактическую и критическую направленность, в центре внимания критиков находился вопрос о значении и своеобразии русской музыки. В 1850–1860-х гг. развернулась деятельность В. В. Стасова и А. Н. Серова. Резкие и полемичные, но не всегда объективные оценки новой русской музыки содержат статьи Ц. А. Кюи. Ценный вклад в истолкование творчества Чайковского внёс Г. А. [Ларош](#), занимавшийся также разработкой вопросов музыкального образования. Первые русские учебники гармонии (дидактической направленности) написали Чайковский (1872) и Римский-Корсаков (1886). Большое пропагандистское и музыкально-просветительское значение имела деятельность Н. Д. [Кашкина](#), С. Н. Кругликова, позднее В. Г. [Каратыгина](#). Исследования древнерусского церковного пения Д. В. [Разумовского](#), В. М. [Металлова](#), С. В. [Смоленского](#) заложили основы русской музыкальной медиэвистики и палеографии. Е. Э. [Линёва](#) первой среди отечественных фольклористов (этномузыковедов) точно зафиксировала образцы русского народного многоголосия, применив для этой цели [фонограф](#) (1897).

**Издательская деятельность.** Распространением русской музыки занимались крупные отечественные издательства: [«Гутхейль»](#) (основано в 1859, в 1914 продано),

П. И. [Юргенсона](#) (основано в 1861, после 1917 национализировано), «В. Бессель и Ко» (основано в 1869 в Санкт-Петербурге, существовало до 1918), «М. П. Беляев в Лейпциге» (с нототорговой базой в Санкт-Петербурге, основанной в 1885; существовало до 1918), а также ряд более мелких фирм.

## Литература

Лит.: Русский романс. М.; Л., 1930; Ливанова Т. Н. Оперная критика в России. М., 1966–1973. Т. 1–2. Вып. 1–4 [Т. 1. Вып. 1 – совм. с В. В. Протопоповым]; Рабинович А. С. Русская опера до Глинки. М., 1948; Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л., 1979; Кремлев Ю. А. Русская мысль о музыке. Л., 1954–1960. Т. 1–3; Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М., 1956; Гозенпуд А. А. Музыкальный театр в России: От истоков до Глинки. Л., 1959; [Гозенпуд А. А.](#) Русский оперный театр XIX века: [В 3 т.]. Л., 1969–1973; [Гозенпуд А. А.](#) Русский оперный театр на рубеже XIX–XX веков и Ф. И. Шаляпин. Л., 1974; Музалевский В. И. Русское фортепьянное искусство. XVIII – первая половина XIX века. Л., 1961; Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. Л., 1963; Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. М., 1963; [Алексеев А. Д.](#) Русская фортепианная музыка. Конец XIX – начало XX века. М., 1969; Келдыш Ю. В. Очерки и исследования по истории русской музыки. М., 1978; Русская музыка на рубеже XX в. [Сб. статей]. М.; Л., 1966; Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования. Л., 1968; Музыкальная энциклопедия. М., 1973–1982. Т. 1–6; Стасов В. В. Статьи о музыке: В 5 вып. М., 1974–1980; Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М., 1982; История русской музыки: В 10 т. М., 1983–1997; Серов А. Н. Статьи о музыке: В 7 вып. М., 1984–1990–. Вып. 1–6; Глинка М. И. Записки. М., 1988; Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990; Пружанский А. М. Отечественные певцы. 1750–1917. М., 1991–2000. Ч. 1–2; Труды Гос. центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки: Альманах /Сост. и ред. М. П. Рахманова. М., 1999–2007. Вып. 1–3; Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. М., 2000–2002. Вып. 1–2; *Зарубин В. И.* Большой театр-Bolshoi theatre: Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. М., 1994; *Петровская И. Ф.* К истории оперного театра в Петербурге в 1801–1840 гг. // Памятники культуры: Новые открытия. 1997. М., 1998; *Петровская И.*

Ф.. Музыкальное образование и музыкальные общественные организации в Петербурге. 1801–1917: Энциклопедия. СПб., 1999; *Петровская И. Ф.* Концертная жизнь Петербурга, музыка в общественном и домашнем быту. 1801–1859 гг. СПб., 2000; Парфенова И., Пешкова И. Дягилев и музыка: Словарь. М., 2017; Парфёнова И. Н. Большой театр России в биографиях музыкантов. М., 2018; Парфёнова И. Н. Большой театр России в биографиях артистов хора. М., 2019.