

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
Кафедра истории русской музыки

Г. А. Некрасова

**НОВАЯ РУССКАЯ ШКОЛА:
ИСТОКИ И ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ**

Лекция по учебному курсу
«История русской музыки»

Санкт-Петербург
2016

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н.А. Римского-Корсакова
Кафедра истории русской музыки

Г. А. Некрасова

**НОВАЯ РУССКАЯ ШКОЛА:
ИСТОКИ И ПУТИ ФОРМИРОВАНИЯ**

Лекция по учебному курсу
«История русской музыки»

Санкт-Петербург
2016

ББК 85.317
Н 48

Некрасова Г. А.

Новая русская школа: истоки и пути формирования. Лекция по учебному курсу «История русской музыки» по направлению подготовки 051400 Музыкаведение / Некрасова Г. А. – СПб.: Скифия–Принт, 2016. — 30 с.

© Г.А.Некрасова
© Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова, 2016

Пояснительная записка

Настоящая лекция адресована студентам музыковедческого факультета при прохождении раздела «Вторая половина XIX века: 1860–1890-е годы» в курсе *Истории русской музыки*. Его специфика состоит в изучении явлений музыкальной культуры, связанных с деятельностью двух поколений композиторов – начавших свой творческий путь в 1860-е годы (в первую очередь, Римского-Корсакова и Чайковского) и выдвинувшихся в новую историческую эпоху 1880-х годов (Глазунова, Лядова, Танеева).

Одна из ключевых проблем данного периода связана с особенностями творческой эволюции названных композиторов в контексте развития ведущих творческих направлений – *петербургской* и *московской* композиторских школ. Многое здесь по сей день нуждается в уточнении, освобождении от привычных штампов и изменении «угла зрения» – в соответствии с современным состоянием исторической науки, а также уровнем развития музыкального источниковедения и текстологии.

Содержащиеся в предлагаемой лекции «Новая русская школа: истоки и пути формирования» сведения призваны способствовать расширению знаний студентов по данной теме, а также активизировать интерес к документам и материалам, расширяющим горизонты освоения проблематики данного периода.

Введение

В последнее время интерес к вопросам, связанным с развитием в русской музыке второй половины XIX века двух композиторских школ – *петербургской* и *московской*, заметно активизировался. Вместе с тем, четко сформулированной трактовки, определяющей сущность данных явлений, пока нет. Примечательно, что в Музыкальной энциклопедии (3, 4 тома) характеристика обеих школ звучит как «условное определение, относимое к группе композиторов...» [соответственно, работающих в Петербурге и Москве. – Г. Н.], где акцентируется тенденция к их взаимному сближению, приведшему к созданию в начале XX века *единой национальной школы*¹.

Действительно, на рубеже XIX–XX столетий, когда между музыкантами Петербурга и Москвы острота полемики по ряду проблем была

¹ Музыкальная энциклопедия. В 6 тт. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1976. Стлб. 689; Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978. Стлб. 267.

снята, вопрос о двух различных школах тоже как бы утратил актуальность. Так, в интервью 1892 года Чайковского журналу «Петербургская жизнь» прозвучала мысль о том, что «деление на партии [музыкальные. – Г. Н.] представляет какое-то странное смешение понятий, какой-то колоссальный сумбур, которому пора бы отойти в область прошлого»². Отмечая ряд общих для его собственного и Римского-Корсакова оперного творчества моментов, он утверждает, что критерием для подобного деления на партии и направления не могут выступать принципы овладения профессиональными навыками, в данном случае – в «Балакиревском кружке» или в консерватории. Одновременно, автор «Беседы» отрицает у представителей «Могучей кучки» наличие какой-либо общности, дающей основание рассматривать их как определенную школу: «Никакого особого связующего принципа в деятельности кружка мы не отыщем»³. Соответственно, по его мнению, нецелесообразно оперирование и самими понятиями «петербургская» и «московская» композиторские школы.

Возникает вопрос: как же тогда расценивать многочисленные оценки П. И. Чайковского творчества петербургских музыкантов («кучкистов») в письмах к С. И. Танееву, М. И. Чайковскому, Н. Ф. фон Мекк и др., в которых он весьма критично констатировал *объединяющие* их все стилистические черты?

Несколько сходная ситуация обнаруживается в связи с М. А. Балакиревым, в конце жизни склонным отрицать свое чрезмерное влияние на учеников, с Н. А. Римским-Корсаковым, высказывавшим в разные годы достаточно противоречивые суждения в отношении петербургских и московских музыкальных явлений на страницах «Летописи моей музыкальной жизни», в переписке с С. Н. Кругликовым и В. И. Бельским, а также зафиксированных в «Воспоминаниях» В. В. Ястребцева.

Исходя из этого, проблема может быть поставлена в более широком плане: какова степень объективности в оценке происходящего самих участников музыкально-исторического процесса второй половины XIX века? Не означает ли этот крен в сторону нивелирования различий между обеими школами опасность утраты понимания специфики каждой из них? Той специфике, которая отнюдь не разрушает, а «умножает богатство культуры»⁴. Какими принципами следует руководство-

² Беседа с П. И. Чайковским в ноябре 1892 года в Петербурге // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953. С. 372.

³ Там же.

⁴ *Левая Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1995. С. 88.

ваться современному исследователю при анализе идейно-художественных, исторических и эстетико-стилевых явлений данной эпохи?

Назову немногочисленные публикации, авторы которых задаются этими вопросами. Среди них книга Т. Н. Левоу «Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи», содержащая наблюдения относительно «петербургской» и «московской» школ в проекции на творчество композиторов первой половины XX столетия; работы Л. З. Корабельниковой – очерк о А. Г. Рубинштейне в 7-м томе Истории русской музыки⁵, ее же статья «Чайковский: у истоков “московской” композиторской школы»⁶ и сообщение «Танеев и русские композиторские школы» на конференции, посвященной 150-летию со дня рождения С. И. Танеева, в Московской консерватории⁷. В этом ряду находится и кандидатская диссертация белорусского исследователя П. А. Боровик «“Новая русская музыкальная школа” М. А. Балакирева как историко-культурной феномен»⁸. Безусловно, многие вопросы остаются открытыми, и проблема эта еще ждет всесторонней разработки.

То, что традиционно ассоциируется с Новой русской школой (Балакирев и его ученики) и «московской» (Чайковский и его преемники по Московской консерватории), в истоках своих обусловлено особенностями культурно-исторических традиций, сложившихся в новой и древней столицах, деятельностью Императорского Русского музыкального общества, Бесплатной музыкальной школы, Петербургской и Московской консерваторий, а также различным пониманием самого феномена *школы*.

Если основополагающим фактором формирования московской школы выступали *традиция и преемственность*, широко понимаемый *профессионализм*⁹, то для Балакирева, главы петербургской школы композиторов, процесс творчества был связан, в первую очередь, с формулированием эстетико-теоретических принципов, способствовавших выработке *особого* типа музыкального мышления и формирова-

⁵ История русской музыки. В 10 томах Т. 7. М.: Музыка. 1994. С. 77–127.

⁶ Корабельникова Л. З. У истоков московской композиторской школы // Чайковский П. И. Забытое и новое. Альманах. Вып. 2. / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: Интерграф Сервис, 2003. С. 61–66.

⁷ Научно-практическая конференция, посвященная 150-летию со дня рождения С. И. Танеева. 28–30 ноября 2006 года. МГК.

⁸ Боровик П. А. «Новая русская музыкальная школа» М. А. Балакирева как историко-культурный феномен. Дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2008.

⁹ Из письма П. И. Чайковского С. И. Танееву: «Вообще и в искусстве, и в преподавании музыки мы должны стараться только об одном – чтоб было хорошо, нимало не думая о том, что мы русские и поэтому нам нужно делать что-то особенное, отличное от западноевропейского» (курсив мой – Г. Н.) // Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / предисл. М. И. Чайковского. М.: изд. П. Юргенсона, 1916. С. 61.

нию определенного «кодекса» стиливых закономерностей («кучкизм»). В дальнейшем восприняты через Римского-Корсакова уже в Петербургской консерватории его учениками, эти художественно-стилевые проявления закрепились в качестве своего рода «знаков», характеризующих принадлежность музыкантов к определенной – *петербургской* – школе. В итоге к концу 1880-х годов понятия «Новая русская школа» («Могучая кучка») и «*петербургская композиторская школа*» фактически отождествились. Римский-Корсаков о своих учениках Глазунове и Лядове отзывался как представителях одной с ним Новой русской школы¹⁰.

В этой связи особую актуальность приобретают вопросы, связанные с истоками формирования Новой русской школы (далее – НРШ), специфическими чертами музыкального мышления ее представителей, сущностью композиторской педагогики Балакирева и ее влиянием на творческую практику второй половины XIX – начала XX века.

«Балакиревский кружок» как экспериментальная школа композиции

Становление НРШ происходило в период (конец 1850–60-х годов), когда на смену аристократическому салону первой половины XIX века приходили профессиональные «кружки» (включая характерные «коммуну» и «артели»), а узкоспециальное обучение «ремеслу» сменялось систематическим специальным образованием. Представляющий собой по сути школу композиции экспериментального типа, «Балакиревский кружок» стал равноценной альтернативой академической системе профессионального композиторского воспитания.

Весь процесс формирования НРШ шел под знаком преодоления разрыва между *теорией композиции* и *современной творческой практикой* – важнейшего принципа, определившего специфику дальнейшей системы образования петербургских музыкантов.

Об этом свидетельствует позиция Римского-Корсакова, который, став профессором консерватории, многое критично пересмотревшим в системе балакиревской педагогики, продолжал, тем не менее, в своих теоретических статьях настаивать на том, что «композиция есть художественная жизнь, и ученье должно всеми силами стараться походить

¹⁰ Римский-Корсаков Н. А. Переписка с С. Н. Кругликовым / Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка (далее – ПСС). Т. VIII-А. подг. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. М.: Музыка, 1981. С. 182.

на эту жизнь <...>. *Теория композиции есть в сущности практика композиции*¹¹.

С самого начала «балакиревцы» идентифицировали себя как *школу*, которая ими самими, а также всеми современниками воспринималась как направление, отмеченное художественно-выразительным и стилистическим единством.

Одним из первых на творчество представителей «Балакиревского кружка» как на определенное *творческое направление* в русской музыке отреагировал Г. А. Ларош, назвав определенлив содружество как «энергичская и превосходно организованная партия наших музыкальных прогрессистов (*единственная на Руси музыкальная партия, заслуживающая этого названия по плотному составу и дружному образу действий*)» (курсив мой. – Г. Н.)¹². НРШ («кучкизм», «балакиревизм» – термины автора) стала одной из ведущих тем Лароша-критика в течение всей его публицистической деятельности с конца 1860-х до начала 1900-х годов и одним из важнейших «оснований» его историко-стилистической концепции; в его работах, наряду с прямыми откликами на сочинения «балакиревцев», очень часто представлены и *косвенные* – в виде дискуссионной «составляющей» в размышлениях по поводу практически каждого явления музыкальной (нередко и литературной) отечественной и западной культуры. Занимая в целом критическую позицию по отношению к «кучкистам», критик с самого начала делал исключение в отношении Римского-Корсакова. Так, в рецензии на исполнение «Антара» он отмечал: «каковы бы ни были недостатки *школы*, к которой принадлежит “Антар”, он составляет талантливый и блестящий образчик этой *школы*» (курсив мой. – Г. Н.)¹³. Не сомневался он и в долговечности НРШ: «Она существует <...> тридцать лет, и нельзя сказать, чтобы смертный час ее уже теперь можно было предвидеть: я ей смело даю еще лет тридцать-сорок существования»¹⁴.

Акцент (в основном критический) на *общих* для всех петербургских музыкантов моментах постоянно присутствует в оценках Чайковского и Танеева. Так, характеризуя деятельность «Могучей кучки» в 1877 году, Чайковский пишет Н. Ф. фон Мекк: «Все новейшие петер-

¹¹ *Римский-Корсаков Н. А.* Музыкальные статьи и заметки. / ред. и предисл. Н. Н. Римской-Корсаковой. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1911. С. 102, 118.

¹² *Ларош Г. А.* «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова. Бенефис Ю. Платоновой // Г. А. Ларош. Избранные статьи. В 5-ти вып. / отв. ред. А. А. Гозенпуд. Вып. 3. Л.: Музгиз, 1976. С. 105.

¹³ *Ларош Г. А.* О программной музыке и «Антаре» г. Римского-Корсакова в особенности // Г. А. Ларош. Избранные статьи. Вып. 4. С. 76.

¹⁴ *Ларош Г. А.* Музыкальное письмо из Петербурга // Г. А. Ларош. Избранные статьи. Вып. 4. С. 266.

бургские композиторы – народ очень талантливый. Но все они до мозга костей заражены самым ужасным самомнением и чисто дилетантскою уверенностью в своем превосходстве над всем остальным музыкальным миром <...>. В кружке <...> все были влюблены в себя и друг в друга. Каждый из них старался подражать той или другой вещи, вышедшей из кружка и признанной ими замечательной. Вследствие этого весь кружок скоро впал в *однообразие* приемов» (курсив мой. – Г. Н.)¹⁵.

С прямо противоположных позиций отмеченное «однообразие приемов» – как свидетельство принадлежности школе, отмеченной оригинальностью и новизной стиля, оценивали сами «балакиревцы». Об этом, начиная с 1864 года, в качестве главного «трибуна» деятельности кружка писал в своих критических статьях Ц. А. Кюи. Даже после распада в начале 1870-х годов «Могучей кучки» как содружества, ее участники продолжали чувствовать себя связанными глубокой общностью. «Общий склад музыкальный, общий пошиб, свойственный кружку, остались», отмечал в письме Л. И. Кармалиной А. П. Бородин, констатируя сложившуюся в 1870-е годы ситуацию в НРШ¹⁶.

Поздний Римский-Корсаков, при всей неоднозначности отношения к «эпохе Балакирева-Стасова», тем не менее до конца жизни был убежден в том, что это «школа»: уже в 1900-е годы он характеризовал ряд стилевых элементов, в основном тонально-гармонических («боевых», «стасовских»), отличавших «Могучую кучку» с самого начала.

Интересно, что и Чайковский, отрицающий в цитированном выше интервью 1892 году «деление на партии», всего за два года до этого еще привычно характеризует не только «балакиревцев», но и следующее поколение музыкантов как «кучкистов»¹⁷.

В формировании стиля направления, ассоциирующегося с понятием «кучкизм», ведущая роль принадлежала Балакиреву.

В годовщину смерти главы «Могучей кучки» (1911) Л. Л. Сабанев писал: «Год назад сошел в могилу руководитель “русской школы” М. А. Балакирев. Теперь деятельность “русской школы” принадлежит истории <...>. Для истории музыки эта группа лиц, столь солидарная в своих взглядах и столь сходная в манере композиции представляет очень интересное явление. Интересен вопрос о причинах

¹⁵ Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х томах / ред. и прим. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. М.: Academia, 1934. Т. 1. С. 135.

¹⁶ Письма А. П. Бородина. В 4-х вып. / прим. С. А. Дианина. М.: Музгиз, 1936. Вып. 2. С. 108.

¹⁷ Например, после посещения концерта в Петербурге в 1890-м году Чайковский записывает в Дневнике: «Концерт “Кучки” Первая часть симфонии Глазунова» // Чайковский П. И. Дневники. М.-Пг.: Госиздат, Муз.сектор, 1923. С. 109.

их сходства; о том, кто из деятелей “русской школы” влиял на других, чем обуславливается общность их мировоззрения? Все эти вопросы не так просты, как могли бы показаться с первого взгляда»¹⁸.

Размышляя над ними, автор этой заметки «Памяти Балакирева» был одним из первых, кто обозначил важную проблему: каковы были механизмы общения Балакирева-педагога со своими учениками, что позволило ему воспитать, с одной стороны, неповторимых в своей оригинальности композиторов, а с другой – объединить той мгновенно узнаваемой на слух стилиевой общностью, которая сделала их представителями определенной – «кучкистско-петербургской школы»? Обратимся к тому, как реально осуществлялся процесс становления и развития этой школы.

В период формирования «Балакиревского кружка» (1857-1865) сложилась коллективная система художественно-эстетических воззрений, вкусов, интересов, определились границы в отборе явлений классической и современной музыки (М. И. Глинка, А. С. Даргомыжский, Л. Бетховен, Р. Шуман, Г. Берлиоз, Ф. Лист); общеизвестна значительная роль в этом процессе В. В. Стасова и А. Н. Серова. Однако эстетические установки способствовали *объединению* композиторов, но не являлись факторами, определившими *всю совокупность* общих стилистических черт.

Здесь на первом этапе решающая роль была за М. А. Балакиревым, выступившим музыкальным учителем для своих друзей-учеников и сразу приобретшим в этом качестве непререкаемый авторитет, ставшим общепризнанным лидером. Обладая поразительным художественным, критическим чутьем, он выступал «генератором» новых музыкальных идей.

Анализируя произведения выдающихся мастеров прошлого и современности, знакомя воспитанников с собственными «наработками» и «задумками», он преследовал главную цель: выработать у них особый тип музыкального мышления, опирающийся на глубинные, коренные принципы национальной музыки. В буквальном смысле «школой» для всех его питомцев становились осуществленные им транскрипции произведений Глинки, обработки фольклорных мелодий¹⁹, рождающиеся на глазах учеников замыслы абсолютно новаторских по концепции Первой симфонии, симфонической поэмы «Тамара» и других сочинений.

Обучение техническим навыкам и законом музыкального письма осуществлялось Балакиревым на основе собственного практического опыта и решения задач повышенной степени сложности. Как чутко за-

¹⁸ *Сабанев Л. Л.* Памяти Балакирева // Музыка. 1911, № 24.

¹⁹ Вышедший в 1866 году сборник «40 русских народных песен» стал прототипом для обработки народных песен, а также послужил тематическим материалом не только для сочинений самого Балакирева, но также Мусоргского и Римского-Корсакова.

метил С. М. Слонимский: «Поразить воображение, убрать все препоны шаблонных вкусов, приемов и привычек, научить ученика летать ранее, чем он научится ходить...»²⁰ – таковыми были принципы его педагогической системы.

Он с самого начала стремился привить ученикам *строго избирательное* отношение ко всему, что становилось объектом восприятия, воспитать тонкий художественный вкус, острое «чувство стиля». В этом процессе ведущая роль принадлежала работе над *тематизмом*.

Все его ученики навсегда усвоили принцип тщательного отбора *семантически осмысленного* материала; замысел композиции, как правило, начинался с поисков образно-характерного, нестандартного («не банального») тематического комплекса и столь же неординарных приемов его технического оформления. Своеобразная «эстетика избегания», связанная с неприятием «носящихся в воздухе» интонаций и кадансовых оборотов, преодолением общеевропейских приемов развития обуславливала превалирование *отдельного* (интересных «деталей», остро характеристических элементов) над *общим, целым*.

Именно эти черты стиля «кучкистов» имел в виду П. И. Чайковский, когда писал С. И. Танееву: «Что такое, например, Новая русская школа, как не фантастический культ всего приятного, вкусного? <...> Прежде сочиняли, творили, теперь *подбирают, изобретают* разные вкусные комбинации. Идея перестала быть *целю*: она – средство, повод к изобретению того или другого гармонического или оркестрового эффекта» (курсив мой. – Г. Н.)²¹.

На деле же это пристальное внимание к «деталям» и «частностям» в сочетании с исключительно развитым чувством «необычайного» и «свежего», вело к новому, не традиционному для XIX века, *неклассическому* пониманию основополагающих категорий формообразования, способствовало *тематизации* всей структуры произведения. В усилении структурной значимости фрагментов, когда даже небольшая фраза или аккорд могут становиться *фактором формы*, ощутимы тенденции музыки XX века, с его новым восприятием пространственно-временных соотношений.

В этом контексте примечательны многочисленные высказывания Мусоргского по поводу «германского глубокомыслия и рутины» и «немецкой колеи» как синонимов классических, общеевропейских канонов организации музыкального материала, не соответствующих, по

²⁰ Слонимский С. М. Балакирев-педагог // С. М. Слонимский. Свободный диссонанс. Очерки о русской культуре. СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. С. 37.

²¹ Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / сост. М. И. Чайковский. М.: изд. П. И. Юргенсона, 1916. С. 45.

мысли «кучкистов», природе русской национальной музыки. Поэтому в своей первой крупной вещи – оркестровой фантазии «Иванова ночь на Лысой горе» (1867), – где «длиннот нет, связи плотны, без немецких подходов»²², воспитанник Балакирева видел истинно «самобытное русское произведение, <...> вылившееся на родных полях и вскормленное русским хлебом»²³.

Та же тенденция к предельной концентрации выразительности исходного тематического зерна, его большей полноты смысла свойственна стилю Бородина и Римского-Корсакова.

Подобное понимание тематизма как *самодостаточной* структуры предопределило основополагающее значение у «кучкистов» таких приемов развития, как *повторение, переизложение*, разного рода *варьирование*, преодоление *кадансовости* (особенно автентической). Тот же Мусоргский, гордясь новизной композиции своей «Ночи...», называл ее «формой разбросанных вариаций и переключек»²⁴.

О том, насколько это шло вразрез с общепринятыми представлениями о *музыкальной логике*, можно судить по реакции современников. Так, для Чайковского и Танеева данные черты стиля «петербуржцев» однозначно представлялись просчетами метода обучения Балакирева, не сумевшего привить своим ученикам комплекс «базовых» понятий, связанных с законами тематического развития. Отсюда – *неумение строить большие периоды*, а замена их невыносимейшим приемом петербургских музыкантов – бесконечным и бестолковым повторением мотива из одного или двух тактов (курсив автора. – Г. Н.), а также «презрение к каденциям», без которых (по их убеждению) невозможно существование инструментальных форм²⁵.

В то же время например, Ларош, также постоянно отмечавший «дробность» композиционных структур как недостаток «школы» в произведениях «кучкистов», в отдельных случаях был способен оценить художественные достоинства сочинений, созданных «не по правилам». Так, в рецензии на «Чешскую фантазию» [симфоническую поэму «В Чехии»] Балакирева критик писал: «Главный недостаток пьесы – излишнее преобладание деталей; излишний вес, положенный на каждую отдельную частицу, неразрывно связан с ее главным достоинством. Детали эти часто мешают эффекту целого, но каждая разработана

²² Мусоргский М. П. Литературное наследие. В 2-х книгах / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. Кн. 1. Письма, автобиография, документы. М.: Музыка, 1971. С. 87.

²³ Там же. С. 89.

²⁴ Там же. С. 87, 89.

²⁵ Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева. С. 86.

с такой любовью и таким талантом, что слушатель не хотел бы расстаться ни с одной чертой»²⁶.

Следует заметить, что Римский-Корсаков – педагог консерватории, критиковавший балакиревский «фрагментарный» (по тактам) метод сочинения музыки, тем не менее, в своей работе с учениками огромное внимание уделял тщательной проработке деталей. По воспоминаниям учеников, он не разрешал приносить некую «основную линию», не признавал «приблизительно», эскизно оформленного материала²⁷. Для него, так же, как и для Балакирева, было характерно отношение ко всем элементам музыкальной ткани как к *содержательно-значимым* единицам. Подобный подход обнаруживается, например, в его учебнике по гармонии (1884), работая над которым, он по данному вопросу полемизировал с Чайковским. В ответ на критические замечания московского коллеги («Однако Вы слишком щедры на правила, слишком *мелочно и педантично трактуете о каждой подробности*»; курсив мой. – Г. Н.)²⁸, Римский-Корсаков парирует: «ученики, с которыми я занимаюсь по способам, предлагаемым в моем учебнике, никогда не приносят мне задач, переполненных *правильной бессмыслицей*» (курсив мой. – Г. Н.)²⁹. За этим спором, безусловно, проступают две разные эстетические позиции – представителя «балакиревской» школы и воспитанного в академически-европейских традициях Чайковского.

Своеобразие и уникальность педагогической системы Балакирева, способствующей выработке определенных *общих* стилевых элементов у своих учеников, заключались также в нерасторжимости *педагогического* (наставничество, учительство) и собственно *творческого* начал. Здесь следует иметь в виду еще один фактор: как композитор, он создавал свои сочинения *одновременно* с произведениями своих учеников; это был путь совместных экспериментальных поисков и эмпирических открытий. Основной формой выражения педагогических идей Балакирева была импровизация: «он мгновенно схватывал все недостатки формы, модуляции и т. п. И тотчас садясь за фортепиано, импровизировал, показывая, как надо исправить или переделать сочинение»³⁰.

²⁶ Ларош Г. А. Два первых концерта Бесплатной школы // Г. А. Ларош. Избранные статьи. Вып. 4. С. 211.

²⁷ Гнесин М. Ф. Римский-Корсаков в общении с учениками // Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М.: Музгиз, 1956. С. 192–225.

²⁸ Римский-Корсаков Н. А. Переписка с П. И. Чайковским, С. И. Танеевым и др. // ПСС. Т. VII. / подг. А. С. Ляпуновой и Э. Э. Язовицкой. М.: Музыка, 1970. С. 46.

²⁹ Там же. С. 48.

³⁰ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. С. 30.

Рекомендуемая литература:

1. Балакирев М. А. Воспоминания и письма / ред.-сост. Ю. А. Кремлев, А. С. Ляпунова, Э. Л. Фрид. Л.: Музгиз, 1962. 477 с.
2. Беседа с П. И. Чайковским в ноябре 1892 года в Петербурге // Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи. М.: Музгиз, 1953. С. 367–373.
3. *Корабельникова Л. З.* У истоков московской композиторской школы // Чайковский П. И. Забытое и новое. Альманах. Вып. 2. / сост. П. Е. Вайдман, Г. И. Белонович. М.: Интерграф Сервис, 2003. С. 61–66.
4. *Ларош Г. А.* Избранные статьи. В 5-ти вып. / отв. ред. А.А. Гозенпуд. Вып. 3-5. Л.: Музгиз, 1976.
5. *Михайлов А. В.* Н. А. Римский-Корсаков и М. А. Балакирев // Николай Андреевич Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 30 / ред.-сост. А. И. Кандинский. М.: изд. МГК, 2000. С. 79–93.
6. *Мусоргский М. П.* Литературное наследие. В 2-х книгах / сост. А. А. Орлова и М. С. Пекелис. Кн. 1. Письма, автобиография, документы. М.: Музыка, 1971. 400 с.
7. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / сост. М. И. Чайковский. М.: изд. П. И. Юргенсона, 1916. 188 с.
8. *Римский-Корсаков Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1980. 453 с.
9. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. V / подг. А. С. Ляпуновой. М.: Музгиз, 1963. 591 с.
10. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VII / подг. А. С. Ляпуновой и Э. Э. Язовицкой. М.: Музыка, 1970. 472 с.
11. *Римский-Корсаков Н. А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VIII-A / подг. А. П. Зориной и И. А. Коноплевой. М.: Музыка, 1981. 253 с.
12. *Слонимский С. М.* Балакирев-педагог // С. М. Слонимский. Свободный диссонанс. Очерки о русской культуре. СПб: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. С. 35–51..
13. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. В 3-х томах / ред. и прим. В. А. Жданова и Н. Т. Жегина. М.: Academia, 1934. Т. 1. 643 с.
14. *Некрасова Г. А.* Замысел Симфонии h-moll Н. А. Римского-Корсакова в контексте его симфонических произведений 1860-х годов // Римский-Корсаков. Сб. статей / отв. ред. Т. З. Сквирская. Петербургский музыкальный архив. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. Вып. 7. С. 154–169.
15. *Некрасова Г. А.* А. Рубинштейн и «Могучая кучка» // Антон Григорьевич Рубинштейн / ред.-сост. Т. А. Хопрова. СПб.: Канон, 1997. С. 36–46.

16. Некрасова Г. А. М. А. Балакирев и М. П. Мусоргский // Балакиреву посвящается. Сб. статей к 160-летию со дня рождения композитора (1836–1996) / ред.-сост. Т. А. Зайцева. СПб.: Канон, 1998. С. 147–154.
17. Некрасова Г. А. Н. А. Римский-Корсаков и петербургская композиторская школа // Н.А.Римский-Корсаков и русская художественная культура. Материалы научной конференции, посвященной столетию со дня смерти . Н. А. Римского–Корсакова. Псков: ПОИПКРО, 2008. С.9–18.
18. Паненкова Л. И. «Иванова ночь на Лысой горе» Мусоргского (к проблеме новаторства в крупной одночастной форме) // Форма и стиль. Сб. научных трудов / отв. ред. Е. А. Ручьевская. Л.: изд. ЛОЛГК, 1990.

Дополнительная литература:

19. Боровик П. А. «Новая русская музыкальная школа» М. А. Балакирева как историко-культурный феномен. Дис. ... канд. искусствоведения. Минск, 2008.
20. Гнесин М. Ф. Римский-Корсаков в общении с учениками // Гнесин М. Ф. Мысли и воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. М.: Музгиз, 1956. С. 192–225.
21. История русской музыки. В 10 томах Т. 7. М.: Музыка, 1994. С. 77–127.
22. Кюи Ц. А. Избранные письма / сост. И. Л. Гусин. Л.: Музгиз, 1955. 754 с.
23. Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1995. 168 с.
24. Милий Алексеевич Балакирев. Летопись жизни и творчества / сост. А. С. Ляпунова и Э. Э. Язовицкая. Л.: Музыка, 1967. 599 с.
25. Музыкальная энциклопедия. В 6 тт. Т. 3. М.: Советская энциклопедия, 1976.; Т. 4. М.: Советская энциклопедия, 1978.
26. Письма А. П. Бородина. В 4-х вып. / прим. С. А. Дианина. М.: Музгиз, 1936. Вып. 2. 316 с.
27. Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки. / ред. и предисл. Н. Н. Римской-Корсаковой. СПб.: тип. М. Стасюлевича, 1911. 223 с.
28. Сабанеев Л. Л. Памяти Балакирева // Музыка. 1911, № 24. С. 521–525.
29. Чайковский П. И. Дневники. М.-Пг.: Госиздат, Муз.сектор, 1923. 294 с.

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка.....	3
Введение.....	3
«Балакиревский кружок» как экспериментальная школа композиции.....	6
Балакирев и Мусоргский.....	15
Рекомендуемая литература.....	27
Дополнительная литература.....	28