

€ 62  
104

801-13  
511

Ф. ВРЕНДЕЛЬ.

# ОСНОВАНИЯ ИСТОРИИ ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО И ДОПОЛНЕНІЯ

П. ЗИНОВЬЕВА,

СТАРШАГО ПРЕПОДАВАТЕЛЯ ПРИ СПБ. КОНСЕРВАТОРИИ.

3/8 33 1/2

Одобрено Совѣтомъ профессоровъ Спб. консерваторіи.



А. БИТНЕРЪ.  
С.-ПЕТЕРБУРГЪ, НЕВСКІЙ ПРОСПЕКТЪ,  
Д. № 22-24.



САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ  
1877.

МОСКОВСКИЙ ПУБЛИЧНЫЙ  
ХИП-23032  
ИМУЩЕСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ

Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 4-го мая 1877 года.



2011122664

ВЪ ТИПОГРАФИИ И. И. ГЛАЗУНОВА, КАЗАНСКАЯ, № 8.

## ОТЪ ПЕРЕВОДЧИКА.

Предлагаемый переводъ «Оснований исторіи Западно-Европейской музыки» Брендела имѣетъ своимъ назначеніемъ пополнить пѣвоторый пробѣлъ въ русской музыкально-педагогической литературѣ, дѣлающійся при современномъ развитіи нашего музыкальнаго дѣла, весьма ощутительнымъ. Музыкальные занятія, составляя въ настоящее время довольно важный, существенный элементъ образовательный, и общая распространенная любовь, серьезное отношеніе къ сценическому и оперному дѣлу пуждаются одинаково какъ въ строгой, научной подготовкѣ, такъ и въ популяризаціи научныхъ музыкальныхъ свѣдѣній.

Изученіе исторіи музыки имѣетъ въ себѣ многія, неотъемлемыя достоинства, расширяя кругозоръ свѣдущаго музыканта, проливая свѣтъ на невольныя сомнѣнія, вызванныя шагкостью неустановившихся общихъ воззрѣній критическихъ; это изученіе имѣетъ также свою цѣнность и для любителя, серьезно интересующагося дѣломъ, способствуя пониманію, усвоиванію слышаннаго.

Исторія музыки, имѣя тѣсную, неразрывную связь съ исторіей культуры, представляетъ множество явленій аналогическихъ съ послѣдней, какъ въ общемъ ходѣ своего развитія, такъ и въ частныхъ уклоненіяхъ. Какъ исторія культуры научаетъ насъ оцѣнивать, заставляетъ насъ прослѣдить всѣ разнообразныя перепитія борьбы мысли, той борьбы, съ которой человѣческой умъ и выработавшіеся съ нимъ знаніе пробивали себѣ пути въ темныхъ дѣбряхъ мрака, невѣжества,

предразсудковъ, отыскивалъ свѣта, свободы и истины; какъ исторія литературы научаетъ насъ относиться съ любовью и уваженіемъ къ руководителямъ чловѣчества, мыслителямъ, поэтамъ, писателямъ, и видѣть въ ихъ произведеніяхъ значеніе переживаемой ими эпохи, такъ, исторія музыки открываетъ намъ полную картину пройденной ею темной дали вѣновь, въ которой величайшее изъ искусствъ, созданное для высокихъ, чистыхъ наслажденій и утѣшеній въ жизни, образовавшись изъ примитивныхъ, церковныхъ зачатковъ, возрасло до предѣловъ полнаго, пышнаго развитія, до высшаго процвѣтанія въ музыкѣ инструментальной, въ симфоніи и въ высокомъ идеалѣ новѣйшей драматической оперы. Исторія музыки въ описаніяхъ жизни людей, полагавшихъ свои силы, во имя борьбы за проведеніемъ новыхъ идей и новыхъ принциповъ искусства, заставляетъ насъ относиться съ горячимъ сочувствіемъ къ ихъ дѣятельности просвѣтительной; научаетъ насъ уяснить себѣ ихъ невольныя ошибки, заблужденія, и умѣть относиться къ нимъ съ тѣмъ критическимъ взглядомъ, который долженъ возвышаться до оправданія этихъ заблужденій временемъ, эпохой, несовершенствами культурнаго развитія, перѣдко даже складомъ жизни общественной и политической.

Брошюра Бренделя избрана мною по многимъ причинамъ. Изъ нихъ одна немаловажная—относительная краткость и форма весьма обстоятельнаго конспекта, что представляетъ удобства для учащагося люда; затѣмъ весьма приличная, вполне германская добросовѣстность, отсутствие пенунаго фразерства и наконецъ относительная безпристрастность автора (за исключеніемъ теории Вагнера, въ которой онъ является горячимъ апологистомъ автора Нибелунговъ), также и то, что Брендель писатель протестантскій и наиболѣе свободномыслящій. Но эта относительная краткость брошюры дала вскорѣ почувствовать въ себѣ многія несовершенства въ характе-

ристинахъ авторовъ; потому потребовалось расширить задачу, сдѣлать несколько дополненій и вообще болѣе обстоятельный разборъ дѣятельности и жизни наиболѣе выдающихся композиторовъ. Желая остаться въ одномъ извѣстномъ характерѣ, я остановился на лекціяхъ Бренделя, собранныхъ въ его «Geschichte der Musik in Italien, Germanien und Frankreich», руководствуясь въ некоторыхъ случаяхъ, какъ при біографіяхъ Шопена, Шумана, Листа, и другими источниками. Въ литературной формѣ изложенія я встрѣчался при переводѣ съ немалыми затрудненіями, ибо почтенный авторъ Исторіи Музыки не отличается особенно легкимъ, подвижнымъ слогомъ, не лишенъ неяснаго, туманнаго изложенія, также и трудно передаваемыхъ германизмовъ; строго научный, отчасти философски тенденціозный оттѣнокъ его сочиненія тому причинной. Вполнѣ сознавая всѣ недостатки своего скромнаго труда, я желалъ бы принести имъ свой посильный вкладъ въ небогатую русскую музыкальную литературу, облегчить занятія исторіей музыки для начинающихъ, пробудить любовь къ изученію этого лучшаго источника музыкальнаго знанія, этого вѣрнаго критеріума образованія спокойнаго, критическаго взгляда въ нашей учащейся молодежи.

Можетъ быть этотъ опытъ, одинъ изъ первыхъ опытовъ краткаго курса по исторіи музыки на русскомъ языкѣ, вызоветъ собой спеціальную разработку отдѣльныхъ эпохъ; можетъ быть онъ вызоветъ собой и крайне необходимый курсъ по исторіи нашего молодого, отечественнаго искусства.

П. Зинковъевъ.

1 Мая 1877 г.

## ВВЕДЕНИЕ.

История искусства для полного музыкального образования иметь тоже важное значение, какое для образованного человека должна иметь всеобщая история, история всего мира, история культуры. Изучение всеобщей истории приводит нас к сознательному пониманию, критической оценке былого, прошедшего времени; всемирная история научает нас определять то положение, в котором находятся отдельные индивидуумы, в котором находится всякий из нас и чрез то облегчает самосознательное мирозерцание, ориентирование человека образованного. Изучение истории искусства освобождает художника и музыканта от исключительного, инстинктивного понимания своих предназначений, своей задачи, заставляет его сознательно определять положение, занимаемое им в среде его окружающей. Мы считаем изучение истории одним из первоначальных занятий, как для общечеловеческого образования вообще, так и для образования художника в особенности; знакомство с событиями историческими составляет как бы первый шаг для развития сознательной умственной деятельности, и потому то в новейшее время обращается большее внимание на изучение истории музыки во всех музыкальных заведениях общественных и частных. Изучение истории музыки должно сдѣлаться предметом первой и настоятельной необходимости, предметом насущной потребности для консерваторий вообще, если администрация подобных заведений понимает свою задачу как слѣдует, если они не желают стѣсняться строго установленными правилами, и вообще стараются расширить свое дѣло в смыслъ прогрессив-

номъ. Исходя изъ этой точки зрѣнія, занятіе исторіей музыки и въ другихъ отношеніяхъ имѣетъ важное значеніе для настоящаго времени. Едва ли было иное время, (что касается до музыкальнаго искусства), когда воззрѣнія диаметрально противоположныя высказывались бы съ такою горячностью; едва ли существовала иная эпоха, въ которую дальнѣйшее развитіе искусства встрѣчало бы такихъ яркъхъ противниковъ прогресса, какъ въ настоящее, нами переживаемое время. Въ такое время неустановившихся взглядовъ исторіи музыки вѣрнѣйшая руководительница. Она въ состояніи просвѣтить художниковъ съ взглядами односторонними; только она одна даетъ возможность распознавать усѣбки несомнѣннаго, постоянного развитія, прогресса; въ ея изученіи можно найти возможность пониманія явленій настоящаго, какъ необходимыхъ послѣдствій, результатовъ прошедшаго. Подъ влияніемъ изученія исторіи музыки вѣроятно не являлись бы тѣ, ни на чемъ не основанныя, лишеныя свѣдѣній, слѣбля сужденія; потребовалась бы большая импарціальность, большая безпристрастность, искренность. Исторія музыки составляетъ краеугольный камень для всякаго критика, не желающаго успокоиться на шаткихъ основаніяхъ своего индивидуальнаго вкуса, своихъ субъективныхъ воззрѣній.

На обязанности всѣхъ, кому дорого музыкальное искусство и важно дальнѣйшее его развитіе, слѣдовательно, лежитъ работа о введеніи въ музыкальныхъ заведеніяхъ тщательнаго изученія исторіи музыки, какъ предмета образовательнаго, въ основаніяхъ сокращенныхъ, элементарныхъ, также и въ полномъ, университетскомъ объемѣ. На основаніи изложенныхъ соображеній была написана нами настоящая брошюра; она можетъ служить элементарнымъ руководствомъ при преподаваніи.

## ПЕРВЫЙ ОТДѢЛЪ.

Исторія музыки раздѣляется на два большіе главные періода. Первый періодъ, имѣющій своимъ началомъ введеніе христіанства и простирающійся до XVI столѣтія включительно, содержитъ въ себѣ исторію общаго развитія музыки настоящаго времени. Въ этомъ первомъ періодѣ различаются три важныя эпохи. Первой эпохой характеризуются *начальные музыкальные зачатки*; вторая эпоха содержитъ въ себѣ *исторію первыхъ попытокъ въ развитіи гармоніи, исторію изобретенія и дальнѣйшей разработки условныхъ музыкальныхъ знаковъ, т. е. нотъ, нотной системы, и наконецъ мензури* (опредѣленіе длительности музыкальныхъ знаковъ); третья эпоха обнимаетъ собой время *полнаго развитія гармоническаго искусства*. Въ этой послѣдней эпохѣ появляется впервые *Нидерландская школа* и дальнѣйшее музыкальное развитіе сосредоточивается въ Нидерландахъ.

### Первая эпоха.

#### Начальные зачатки музыки.

Западное европейское музыкальное искусство настоящаго времени разнится въ своемъ существѣ отъ древне-греческаго. Исторія западно-европейской музыки имѣетъ тѣсное соотношеніе съ возникновеніемъ христіанства. Музыка настоящаго времени во многомъ обязана первымъ христіанскимъ обществамъ и затѣмъ покровительству святителей церкви первыхъ столѣтій христіанства. Въ

первых христианских обителях постигали загѣмъ главнымъ образомъ дальѣйшія улучшения и нѣкоторое развитіе музыки. Изъ первыхъ покровителей христианской музыки мы назовемъ *св. Амвросія, епископа Медиоланскаго* (374—397)<sup>1)</sup> и *св. Григорія Восслова* (591—604). Заслуги этихъ святителей церкви неоцѣнны; они постарались дать болѣе прочныя основы дѣлу и немало способствовали исправленію многихъ неправильностей.

### Вторая эпоха.

Постепенное развитіе гармоніи, появленіе музыкальных знаковъ, мензуръ. Безъискусственные мелодическія попытки.

Существуетъ довольно много разныхъ мнѣній и предположеній о первыхъ зачаткахъ гармоніи въ началѣ среднихъ вѣковъ; сказать объ этомъ предметѣ что либо положительное весьма трудно. Пер-

<sup>1)</sup> *Св. Амвросій*, замѣчательный ораторъ и философъ своего времени, родился въ 338 году, получилъ образованіе въ Римѣ, съ 369 г. управлялъ многими провинціями въ Италіи, въ 374 г. епископально, хотя и противъ своей воли избранъ епископомъ въ Миланѣ.

*Св. Амвросію* приписывается заслуга приведенія въ порядокъ христіанскихъ гимновъ и антифоновъ, перенесенныхъ въ Византію Христономусомъ. Онъ устранилъ энгармонизмъ и хроматизмъ греческой музыки и призналъ достойными для церкви только диатонизмъ: такъ совершилъ полный разрывъ съ музыкой греческой, латинской и здѣсь лежатъ основанія христіанской и новойшей музыки.

Эти амвросіанскія тоны, числомъ четыре, были признаны священными, единственно употребительными для церковнаго богослуженія, они получили какъ бы каноническое освѣщеніе; для театралныхъ представлений того времени, для ристалищъ и цирковъ вѣроятно осталось старое, тресное искусство. Эти тоны были слѣдующія: 1) (D, E, F, G, A, H, c, d); 2) (E, F, G, A, H, c, d, e); 3) (F, G, A, H, c, d, e, f) и 4) (G, A, H, c, d, e, f, g). Впослѣдствіи времени св. Григорій Великій прибавилъ къ нимъ еще четыре тона; амвросіанскіе тоны онъ назвалъ *аггеническими*, а прибавленные пять и распложенные кварты ниже назвалъ онъ *плагальными*. Онъ же изъ собранныхъ церковныхъ напѣвовъ образовалъ *плагальномодій*. Св. Августинъ, перенесшій эти напѣвы изъ Италіи въ Африку описываетъ такъ дѣйствіе этого строгого гѣнія: «голоса впадаютъ въ мои уши, правда оживаетъ въ моемъ сердцѣ и чувство благоговѣнія издается въ сладкихъ слезахъ». Св. Амвросію приписываютъ антифоны: «Te deum laudamus», «veni redemptor gentium» и др.

ную попытку соединенія многихъ одновременно на различныхъ ступеняхъ лежачихъ голосовъ оставилъ послѣ себя нѣкій *Гуквальтъ*, весьма ученый монахъ изъ Фландріи. Гуквальтъ посвятилъ свою жизнь весьма дѣятельной разработкѣ теоріи музыки и умеръ въ глубокой старости въ 930 году<sup>2)</sup>.

Многовѣкъ дѣлѣя столѣтія пока снова могло подняться какое либо, хотя и весьма незначительное, кажущееся изобрѣтеніе. Только въ XI столѣтіи встрѣчаемъ мы съ явленіемъ, заслуживающимъ вниманія и болѣе близкаго ознакомленія.

*Гвидону Аретинскому* (Guido di Arezza, 1020) бенедиктинскому монаху изъ Помпозы, близъ Равенны и Феррары, обязано искусство XI ст. важнымъ, существеннымъ изобрѣтеніемъ. Онъ улучшилъ систему изображенія знаковъ первоначальнаго періода, *нелюбъ, нота готана*<sup>3)</sup> тѣмъ, что ввелъ подобіе нотныхъ линеекъ нашего времени чѣмъ и достигъ относительнаго порядка въ изображеніи нотныхъ знаковъ вообще.

Гвидонъ Аретинскій пользовался громадною славой; изъ послѣдующихъ композиторовъ среднихъ вѣковъ его имя осталось и

<sup>2)</sup> Гуквальту принадлежитъ починъ и первыя попытки въ употребленіи двугласнаго предложенія; мы встрѣчаемъ у него обыкновенно голосъ, аккомпанируемый параллельными квартами и квинтами. Онъ называлъ такое предложеніе *диабаніею* (concentum concorditer dissonum), а голосъ — vox principalis.

<sup>3)</sup> Первоначальная нотамія (nota gotana) состояла изъ маленькихъ точекъ, крочковъ различныхъ формъ, своеобразнаго вида и разнаго вѣфта. Эти нотные знаки ставились надъ текстомъ и своимъ тѣмъ или другимъ положеніемъ указывали нѣмцу на повшеніе или пониженіе звука. Позднѣе для нѣкотораго порядка были введены двѣ линейки, которые протягивались поперекъ текста. Гвидонъ Аретинскій прибавилъ еще двѣ линейки и началъ пользоваться для обозначенія знаковъ нѣмцомъ между линейками. Въ развитіи гармоніи у Гвидона не замѣчается особеннаго усилія относительно попытки Гуквальта. Гвидону приписываютъ также изобрѣтеніе названія нотныхъ знаковъ ut, re, mi, fa, sol, la, взятыхъ изъ начальныхъ слоговъ одной латинской оды, посвященной Іоанну Крестителю:

Ut queant laxis  
Resonare fibris  
Mira destorum  
Famuli tuorum  
Solve poluit  
Labbii reatum.

по нимъ наиболѣе извѣстныиъ. На дальнѣйшее развитіе гармоніи Гвидонъ не повліялъ, и въ этомъ отношеніи имъ не сдѣлано никакихъ успѣховъ.

Дальнѣйшее распространеніе изученія гармоніи въ XII ст. пришло съ собой многія важныя открытія, какъ то: изобрѣтеніе нотъ, мензуры, хотя точныхъ свѣдѣній объ этомъ неизмѣется. Вообще музыкальнныя познанія этого столѣтія показываютъ, что въ этотъ періодъ времени сдѣланы большіе, важныя успѣхи.

Итакъ, выработанная до нѣкоторой степени гармонія, нотация, мензура, словомъ сказать первые зачатки настоящей музыки были послѣдствіемъ XII столѣтія. Задача послѣдующаго XIII столѣтія состояла въ болѣе зрѣлой обработкѣ этого послѣдія. Выступаютъ болѣе значительные мастера, учителя, которые были уже въ состояніи выработать болѣе обстоятельную теорію. Одинъ изъ такихъ мастеровъ, трактатъ котораго дошелъ до нашего времени, былъ *Франкомъ Кельнскій*, жившій въ началѣ XIII ст. Онъ уже различаетъ совершенныя и несовершенныя консонансы и диссонансы<sup>4)</sup>.

Въ вышесказанномъ заключались успѣхи искусства въ Италіи и Германіи. Во Франціи долгое время обходились безъ развитія гармоніи. Только въ концѣ XIII столѣтія, около 1280 года сдѣлана была первая попытка трехголоснаго сочиненія *Адаломъ de la Hale*. Этой попыткой и положено начало музыкальнаго искусства во Франціи.

Въ началѣ XIV столѣтія мы встрѣчаемся съ двумя писателями, сдѣлавшими еще большіе успѣхи касательно постановки, выработки законовъ гармоніи, по которымъ впервые могли быть образованы правильныя аккорды и чистыя гармоническія послѣдованія, даже сообразно понятіямъ и взглядамъ нашего времени. Здѣсь впервые появляется законъ, по которому два совершенныя консонанса, квинта и октава не могутъ слѣдовать, появляются въ направленіи прямого, параллельнаго; впервые появляются точныя опредѣленія

<sup>4)</sup> Франкомъ Кельнскій считается изобрѣтателемъ *мензуры* (раздѣленіе нотъ сообразно ихъ длительности). Въмѣстѣ съ мензурой являлась необходимость нѣсколькихъ обозначеній нотъ. Франкомъ далъ 4 рода обозначеній нотъ: maxima, longa, brevis и semibrevis.

диссонанса и необходимость его разрѣшенія въ слѣдующій за нимъ консонансъ. Эти два писателя были *Маркетъ Падуанскій* (Marchettus) и *Иоаннъ Мурскій* (Iohannes de Muris). Первый изъ нихъ происходилъ изъ французскаго духовенства, второй же былъ докторомъ Сорбонны въ Парижѣ. Относительно практическаго примѣненія выработанныхъ ими положеній и въ то время оставалось еще многого пожелать.

Все вышесказанное касалось преимущественно главной стороны музыки, т. е. гармоніи и ея постепеннаго развитія; совершенно иное произошло съ другою составною частью музыки, т. е. мелодіей. Въ то время, какъ гармонія была предметомъ самаго строгаго изслѣдованія ученыхъ и духовенства, которые съ полнымъ самоотверженіемъ и любовью относились къ этому занятію, — мелодія оставалась на время забытою, ея права не признавались, она подвергалась полной подчиненности, играла роль не самостоятельную, признавалась за что-то въ родѣ приложения. На сколько гармонія обязана школьному, схоластическому изученію, на столько мелодія обязана жизни; ея развитіе было предоставлено естественному чувству простыхъ смертныхъ, обыкновенныхъ мірянъ. Достойно однако полнаго вниманія, что въ мелодіи достигнуты были ранѣе удовлетворительные результаты, чѣмъ въ гармоніи, именно въ той средѣ, гдѣ художественный смыслъ былъ въ полномъ порабощеніи.

Занятія поэзіей и пѣніемъ въ высшемъ обществѣ начались въ Провансѣ съ XII и XIII столѣтій. Любовь къ этимъ занятіямъ быстро распространилась въ сѣверной и южной Франціи и Германіи. Покровители этого направленія во Франціи называются Трубадурами, въ Германіи Миннезенгерами. Число этихъ поэтовъ и пѣвцовъ мало по малу увеличивалось, и ми встрѣчаемъ въ рядахъ ихъ Королей и Принцевъ. Однимъ изъ такихъ трубадуровъ былъ *Тибо, Король Наварры*<sup>5)</sup> (1201—1254), послѣ котораго осталось нѣсколько сочиненій.

<sup>5)</sup> Тибо, король Наварры, былъ влюбленъ въ королеву Бланку Кастильскую, дочь Людовика Св. Любовь его была несчастна; отвергнутый Бланкой, онъ въ порывѣ безутѣннаго горя, безнадежной любви посвятилъ себя поэзіи и музыкѣ.

Драматическіе и театральныя попытки средних вѣковъ были также не безъ музыки; мелодія нашла здѣсь область довольно безграничную и вълѣсь съ тѣмъ и возможность для дальнѣйшаго развитія.

Эти представленія были въ началѣ такъ грубы и отличались такими плоскими, непримичными выходами, что они заслуживаютъ только одного упоминенія. Появленіе ихъ показываетъ на сколько рано пробудилось желаніе сценическихъ представленій. Но изъ этого сыраго матеріала при возрастающей культурѣ выросли, выработались произведенія болѣе зрѣлыя и не лишеныя вкуса; это были *мистеріи*, состоявшіе изъ довольно обстоятельнаго и приличнаго представленія событій священной исторіи. Въ XII и XIII столѣтіяхъ подобныя представленія особенно распространились, и въ 1313 г. выстроено было въ Парижѣ для того особый театръ. Мы встрѣчаемъ уже названнаго нами Adam de la Hale при одномъ изъ веселыхъ, любившихъ искусство дворовъ Прованса. Adam de la Hale пишетъ здѣсь нѣсколько *Liederspiele* (*Gioux*) съ волюгъ свѣтскимъ содержаніемъ <sup>6)</sup>. Въ этихъ первыхъ попыткахъ полное отсутствіе всего, что составляетъ характерность и существенность оперъ позднѣйшихъ временъ; эти попытки должны быть разматриваемы, какъ первая ступень нестесала, какъ преддверіе къ позднѣйшимъ величественнымъ произведеніямъ искусства.

Между тѣмъ, какъ народъ пѣлъ свои простыя пѣсни, а люди болѣе развитыя наслаждались пѣніемъ Трубадуровъ и Миннезенгеровъ, музыканты съ направленіемъ школьнымъ, схоластическимъ (они называли себя *канторами*) продолжали свою дальнѣйшую теоретическую разработку съ полнымъ недавнізмомъ; они не хотѣли ничего знать о томъ, что происходило въ жизни обыкновенной. Для нихъ пѣніе составляло предметъ тяжелаго изученія, а не средство для увеселенія, развлеченія. Между гармоніей и мелодіей, школьными работами и стремленіями свѣтскими существовало строгое различіе. «Истинныя музыканты» взирали на свѣтскія стремленія съ высоты своего величія; такого рода отношенія существовали довольно продолжительное время. Свѣтское пѣніе пользовалось

<sup>6)</sup> Изъ нихъ самая извѣстная: «Le jeu de Robin et de Marion».

живѣннее признательностью до тѣхъ поръ, пока оно не было вытѣснено постоянно возрастающей разработкой гармоніи; на пѣвоторое время свѣтское пѣніе даже совсѣмъ пропало.

### Третья эпоха.

**Полное развитіе гармоническаго искусства. Нидерландская школа.**

Мы вступаемъ въ тотъ отдѣлъ исторіи музыки, въ которомъ всѣ разбѣяныя зачатки искусства концентрируются, получаютъ дальнѣйшее развитіе въ средѣ одного народа; мы замѣчаемъ первыя, наибольшія возбужденія, въ основаніи которыхъ лежатъ примѣненіе и дальнѣйшее развитіе практическое всего предъидущаго. Ученія Іоанна Мурійскаго нашли себѣ плодотворную почву у народа трудолюбиваго, который при своемъ необычайномъ довольствіи, цвѣтущей мануфактурѣ, промышленности, торговлѣ, страсти къ мореплаванію, замѣчательномъ для того времени общинномъ устройствѣ, могъ волюгѣ отдаваться жизни матеріально обезпеченной, волюгѣ пріятной. Усовершенствованная гармонія нашла себѣ мѣсто преимущественно въ веселыхъ кружкахъ Нидерландскаго общества, гдѣ расцвѣталась любимая народная пѣсня. Затѣмъ она получила доступъ въ придворныя кружки, какъ средство для развлеченія лицъ высокопоставленныхъ; вскорѣ и церковныя двери открылись для этой побѣдительно прелестной одноголосной мелодіи. Нидерландцы доставили гармоніи въ Европѣ общее практическое примѣненіе; они первые сумѣли обращаться съ нею болѣе удовлетворительнымъ способомъ. *Вильгельмъ Дюфай* (*Dufay*) изъ Геннегау (1400) можетъ быть названъ первымъ композиторомъ въ строгомъ смыслѣ этого понятія, можетъ быть названъ родоначальникомъ нашей музыки. Относительно техническихъ требованій въ композиціяхъ Вильгельма Дюфай видно уже совершенно готовое и волюгѣ усовершенствованное искусство.

Смѣлость изобрѣтенія и самолюбивое желаніе опередить предшественниковъ въ различныхъ искусственныхъ комбинаціяхъ росли

въ одинаковой мѣрѣ съ продолжавшимися упражненіями композиторовъ, съ желаніемъ достигнута бѣдшаго совершенства. Такимъ образомъ вскорѣ мы встрѣчаемся съ именемъ *Гоанна Оккенгейма* (Johannes Ockeghem), обыкновенно произносимымъ *Оскенгеймъ*, опередившимъ во многомъ Дюфай. Оккенгеймъ родился въ Геннегау (1420—1430), умеръ въ 1513 году; онъ положилъ первыя основанія для искусства двойнаго контрапункта <sup>7)</sup>.

Духовная жизнь, умственное развитіе, проявлявшееся въ то время мало по малу въ Европѣ, должны были въ свою очередь благоприятно отразиться и на дѣльнейшемъ развитіи музыкальнаго искусства и на его распространеніи въ различныхъ кружкахъ. Вскорѣ и лица высокопоставленныя начали интересоваться музыкой, а композиторы находить въ нихъ нѣкоторую поддержку для развитія своего таланта. При дворахъ возникли капеллы, къ которымъ были приглашаемы нидерландскіе композиторы на выгодныхъ для нихъ условіяхъ.

Въ концѣ XV ст. въ Неаполѣ, Миланѣ и другихъ городахъ Италіи были учреждены кафедрны (Lehrstühle) для преподаванія музыки. При Панахъ Юліи II и Львѣ X, съ именами которыхъ соединено блестящее время Рафаэля и его школы въ Италіи, Нидерландская музыка достигла наибольшаго успѣха въ Италіи, Испаніи, Франціи и Германіи. Наконецъ въ 1502 году итальянецъ

<sup>7)</sup> Оккенгеймъ, не смотря на свои неотъемлемыя заслуги въ гармоніи, немного опередилъ, въ отношеніи мелодическомъ, своего предшественника Дюфай. Мелодическая бѣдность, отсутствие изъучности, молная безызыскательность—это существенныя недостатки. Но разработка различныхъ формъ контрапункта у Оккенгейма продолжается. Изъ нихъ форма канона наибѣе утонченнѣйшая; являются періоды четырехголосные, но безъ ключа и такта. Въ началѣ періода ставится кругъ съ вопросительнымъ знакомъ и этимъ обозначается канонъ съ загадкой (Räthselcanon). Къ этому времени принадлежатъ многія улучшения въ устройствѣ механизма органа. Средневѣковые органы поражаютъ своимъ примитивнымъ характеромъ. Клавиши на нихъ были ирижною въ  $\frac{1}{2}$  фута; они отстояли одна отъ другой. Современная аннотатура безъ сомнѣнія была неизвѣстна органистамъ того времени; игра, они вѣроятно прибѣгали къ содѣйствио кулакомъ. Навѣтные органные мастера того времени были *Антоніи Скарццалупо* (Antonio Sgarcialupo, Antonio Organo) изъ Флоренціи и *Вегнардъ* изъ Венеціи. Послѣднимъ были сдѣланы улучшения въ мануалѣ и въ 1470 г. имъ же изобрѣтена педаль.

*Октавіо Петруччи* (Octavio Petrucci) изъ Фоссомброне, города Папской области, изобрѣлъ коппечатаніе съ подвижными типами, чѣмъ далъ новый толчокъ, новое возбужденіе для музыкальнаго искусства.

*Жосквн де Пре* или *Иодокусъ Пратензисъ* (Josquin des Près, Jodocus Pratensis, Prato), родившійся въ Камбре, по другимъ источникамъ въ Конде (1455—1515), ученикъ Оккенгейма, былъ первымъ изъ тѣхъ Нидерландцевъ, въ композиціяхъ которыхъ замѣтно нѣкоторое освобожденіе отъ тяжеловѣсности, отъ всего грубаго, натянутаго. Josquin des Près достигъ европейской извѣстности и его вліяніе на дѣльнейшее развитіе искусства весьма важно.

До этого времени одни Нидерландцы были безграницными властителями въ искусствѣ. Но въ  $\frac{1}{2}$  XV столѣтія начинаютъ и другія національности оспаривать ихъ владычество. Во второй  $\frac{1}{2}$  XV ст. выступаютъ и въ Германіи нѣсколько довольно хорошихъ композиторовъ *Адамъ де Фулда*, (Adam de Fulda) *Стефанъ Маху* (Stephan Mahu) *Гейрихъ Финкъ* (Heinrich Fink) и др. *Елеазаръ Женетъ* (Elesazar Genet), названный по мѣсту своей родины il Carpentasso, членъ папской капеллы, обратилъ на себя также большее вниманіе; онъ былъ возведенъ своимъ покровителемъ папой Львомъ X въ кардинальское достоинство. Весьма любимыми пѣвцами того времени въ папской капеллѣ были также Испанцы.

Итальянскаго композитора *Констанцо Феста* (Constanzo Festa), предшественника Палестрины, называютъ достойнымъ вниманія композиторомъ. Въ продолженіе XV столѣтія въ главнѣйшихъ соборахъ былъ поставлена органы, которые подверглись существеннымъ улучшениямъ въ своемъ внутреннемъ устройствѣ, особенно по устройству правильной тастатуръ. Въ 1470 г. изобрѣтена была въ Венеціи Бернгардомъ Ньццомъ, органная педаль. Музыкальная производительность становится всеобщюю; вскорѣ и въ нѣмецкой національности пробудилась музыкальная самостоятельность.

Изъ переселившихся Нидерландцевъ, частью призванныхъ въ Италію, частью, искавшихъ тамъ счастья, мы назовемъ *Адріана Виллаерта* (Adrian Willaert). Въ ранней молодости прибылъ онъ въ Римъ, уже прославленный въ своемъ отечествѣ. Случайныя

обстоятельства не позволили ему основать въ Римѣ, вслѣдствіи чего онъ переселился въ Венецію, гдѣ и получилъ въ 1527 г. мѣсто капельмейстера въ соборѣ Св. Марка, что считалось въ то время большимъ, важнымъ мѣстомъ. Въ Венеціи Виллаертъ пользовался огромнымъ влияніемъ; онъ былъ основателемъ весьма замѣчательной и знаменитой венеціанской школы. Онъ умеръ въ 1563 году <sup>8)</sup>).

Одинъ изъ замѣчательныхъ мастеровъ Нидерландской школы, творенія котораго и нынѣ имѣютъ интересъ, не только историческій, но и художественный, былъ Орландо Лассо изъ Мона, называемый во Франціи Roland Lasse, въ Германіи Roland Lass. Орландо Лассо прибылъ на 18 году въ Неаполь; вскорѣ онъ получилъ мѣсто въ одной изъ главныхъ церквей Рима, затѣмъ былъ призванъ капельмейстеромъ въ Мюнхенъ, гдѣ онъ окруженный ореоломъ европейской славы, окончилъ свою дѣятельную жизнь <sup>9)</sup>. Его можно считать представителемъ всѣхъ нидерландскихъ ком-

<sup>8)</sup> Виллаертъ писалъ уже для шести и семи голосовъ; онъ же былъ изобрѣтателемъ композиціи для 2 или 3 хоромъ.—форма имѣвшая себѣ вскорѣ послѣдователей. *Kiesewetter* въ своей Исторіи пѣнія (*Geschichte des weltlichen Gesanges*) приводитъ музыкальную работу этого мастера на одинъ изъ сонетовъ Петрарки. Здѣсь уже замѣчается пикторская ловкость, элегантность стиля; тѣмъ не менѣе однако ошибочно предположить у Виллаерта какое либо соотношеніе между музыкой и текстомъ.

<sup>9)</sup> Настоящее имя Орландо Лассо—Roland Latre; онъ переимѣнилъ свое имя вслѣдствіе того, что отецъ его, уличенный въ фальшивой чеканки монетъ, подвергся публичному наказанію. Приведенное нами обстоятельство было причиною удаленія Лассо изъ своего отечества. Лассо былъ человѣкъ съ огромнымъ талантомъ и обладалъ открытымъ характеромъ. Слава его была общевропейская, что доказываетъ выигранъ въ честь его медаль съ надписью, основанной на нѣрѣ словъ: «ist ille lassus, qui lassum regerat orbem» (это Лассо, обновившій усталый міръ). Сочиненія Лассо, мессы, мотетты, гимны, псалмы, магификаты, даментакіи, респонсоріи, литаніи, числомъ болѣе 2000, полныя задумчивой наивности, возвышенно-серьезныя, изоблугаютъ своеобразными красотоми, и въ тоже время поражаютъ яснью, простоты положеніемъ мисси. Таковы его мотетты: «Gustave et videte, quam suavissit Dominus timentibus eum et confidentibus eis, исполняемый въ Римѣ въ праздникъ Тѣла Господня. Онъ оказалъ немаловажныя услуги модуляціи—хроматическимъ веденіемъ голосовъ, также упрощеніемъ измѣреній такта. Въ 1514 г. Лассо былъ возведенъ паной въ канцлера «золотой палаты». Памятникъ Лассо находится въ Мюнхенѣ, противъ городской ратуши.

позиторомъ того времени. Онъ сумѣлъ соединить, воплотить въ себѣ все предшествовавшее музыкальное развитіе, все выработанное до него. Творенія Орландо Лассо были плодомъ всѣхъ предшествовавшихъ стремленій, въ немъ концентрировалась сущность всей нидерландской школы.

*Прим.* Для этаго отдѣла исторіи музыки авторъ предлагаемой брошюры указываетъ на слѣдующіе источники: *Kiesewetter. Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* (Leipzig, 1847) *Commer. Collectio operum musicorum Batarorum saec. XVI* (Berlin). *Dehn. Motetta quinque vocum, modos fecit Or. Lassus* и *Psalms VII poenitentiales modis musicis adaptavit Or. Lassus*. Полная месса (*Orsus a soup*) Лассо съ приложеніями современныхъ ему мастеровъ издана *Фарренбергомъ* (1851, Coblen, Haberle). *Becker. Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des XVI Jahrhunderts. Rochlitz. Sammlung vorzüglicher Gesangstücke*, изъ которыхъ въ первомъ томѣ сочиненія Дюфай, Жоскенъ, Оскенгеймъ и др. *Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*.

## ВТОРОЙ ОТДѢЛЪ.

Второй отдѣлъ содержитъ въ себѣ исторію музыки, какъ совершенно развившагося искусства; въ него входятъ великія классическія творенія, выросшія на почвѣ Италіи, Германіи и Франціи. Этотъ отдѣлъ, обнимающій собой эпоху отъ начала XVI ст., простирается до нашего времени, распадаясь на нѣсколько подраздѣленій. Прежде всего появляется музыка церковная, затѣмъ опера и наконецъ музыка инструментальная на ея классической высотѣ. Эпохи стилей возвышеннаго (*erhabenen Styl*) и изящнаго (*schönen Styl*) проходятъ, какъ явленія мимолетныя. Затѣмъ слѣдуетъ направленіе искусственное, основанное на вышнихъ, чисто выдуманныхъ эффектахъ, каково было въ Италіи и Франціи; въ тоже время искусство въ Германіи послѣ дѣлаго ряда неудачъ, всевозможныхъ ошибокъ обращается въ иную, лучшую сторону. Въ

первых столетиях этого второго периода искусство в Италии, Германии, Франции идет путем развития независимым и притом раздельным. Позднее со второй половины XVIII столетия замечается полное концентрирование музыкального развития в Германии; оно достигает в Моцарте высшего кульминационного пункта, между тем, как Италия и Франция с их существенными особенностями, примыкают также впоследствии к этому общему движению. Новейшая эпоха искусства, эпоха переживаемого нами времени характеризуется новым разединением во взглядах, а также и в манере письма.

Ст Орландо Лассо удаляются со сцены нидерландцы; иную национальности в особенности итальянцы и германцы принимают на себя дальнейшее развитие музыкального искусства. Весьма многие нидерландские мастера служили делу контрапунктной точности с таким же умом и любовью, как Лассо; при этом онь одинъ зналъ этому мѣру и границы. Антиподомъ Лассо можетъ быть названъ *Клавдій Гудимель* (Claudio Goudimel) изъ Бургундіи, который искусство сочиненія ставилъ выше всего и у котораго односторонность потому выступаетъ весьма рѣзко. Клавдій Гудимель родился въ 1500 году и въ Мюнхѣ въ 1512 г. раздѣлилъ участь гугенотовъ во время ужасовъ Варфоломеевской ночи. Онъ былъ напсннмъ канцелярестеромъ, церковнымъ композиторомъ и директоромъ музыкальной школы въ Римѣ. Вліяніе его въ Римѣ было такъ велико, что стиль его сочиненій считался единственнымъ, признаннымъ; въ Италиі и Нидерландахъ, отчасти обландутые въ своемъ чрезмѣрномъ уваженіи къ этому композитору, начали любить музыку съ исключительною искренностью. Изъ этого произошло множество недоразумѣній всякаго рода. Вслѣдствіе облія контрапунктическихъ силедей, запутанностей, текстъ совершенно затемнялся, становился непонятнымъ; въ концѣ концовъ къ нему стали относиться съ совершеннымъ пренебреженіемъ<sup>40)</sup>. Такъ дошли даже до того что стали писать мессы на

тексты свѣтскихъ, нерѣдко весьма фривольныхъ пѣсень<sup>41)</sup>. Церкви были переносимы музыкальными сочиненіямъ, изъ которыхъ ни одно не достигало своей цѣли. Всѣ эти обстоительства найденны были на столько важными членами Тридентскаго собора (1562), что потребовались коренныя преобразованія въ музыкѣ церковной. Наибольшее порицаніе заслуживала смѣсь духовнаго элемента со свѣтскимъ, также и пренебреженіе композиторовъ къ тексту. Вслѣдствіе этого однимъ изъ положеній Тридентскаго собора было очищеніе стиля музыки церковной. Члены собора желали, чтобы храмъ могъ называться въ самомъ дѣлѣ домомъ Господнимъ, домомъ для молитвы. Это рѣшеніе было издано 14 сентября 1562 года. Дѣло доходило даже до совершеннаго изгна-

ной нотации. Такъ когда желали изобразить темноту, ночь, туманъ, то ставили черныя ноты; если дѣлошло о солнцѣ, свѣтѣ, пурпурѣ, то писали красныя ноты; воспѣвалась природа, зелень, поля, виноградники—ноты принимали зеленый цвѣтъ. Но такая музыкальная колоритность несомнѣнно мало вліяла на слушателей.

<sup>41)</sup> Вокальное исполненіе въ пискливыхъ канцеллахъ вѣроятно не причислялось къ образцовымъ. Такъ на вопросъ папы Николая V о достоинствѣ музыки и объ уснѣхахъ пѣвцовъ канцеля, кардиналъ Domenico Sarnitana отвѣчалъ сравненіемъ хотя и неособоно поэтическимъ, но весьма характернымъ. Онъ сравнивалъ именно исполненіе пѣвцовъ со звуками, производимыми нѣсколькими поросатами, посаженными въ одинъ мѣшокъ. Одинъ итальянскій писатель того времени говоритъ, что въ то время, когда одинъ пѣвецъ пѣлъ Sanctus, то другой вымалъ къ Самсоу, третій не стѣсняясь выводилъ ноты на Gloria tua и т. д.; что составило зрѣлище довольно курьезной музыкальной pêle-mêle. «Все», это говоритъ тотъ же писатель съ общию средневѣковой итѣватоюстью «похоже болѣе на кошачій визгъ въ январѣ, чѣмъ на майское цѣтконое благоуханіе». Не лишены также извѣстнаго интереса отпоиенія композиторовъ къ коронованнымъ особамъ. Такъ Josquin des Prés, узнавъ, что Людовикъ XII не исполняетъ даиаго ему обіяннн даровать ему пребенду (помѣстье духовной особы) пишетъ мететъ на текстъ: «Memor esto verbi tui servo tuo» (вспомни объ обіяннн, данномъ твоему рабу), и когда вслѣдствіе этого обіяннн было исполнено, то композиторъ прибѣгнулъ къ выраженію благодарности въ формѣ псалма: «Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine». (Ты, Господи, оказалъ благодеяніе моему рабу). Полный уадокъ церковной музыки того времени выразился въ введеніи въ мессы народныхъ, часто простихъ, полныхъ несправичи въ слѣдствіи пѣсень. Мессы получали свое названіе отъ начальныхъ словъ свѣтскихъ пѣсень, такъ одна изъ нихъ носила названіе «L'homme armé» (Воруженный человекъ); другая «Красный носъ», третья «поцѣлуй меня», другіе «Adieux, mes amours», «Vieni la bella», «Chiare dolce acque» и т. д.

<sup>40)</sup> Какъ характеристику взглядовъ композиторовъ того времени на текстъ, можно указать на ихъ исключительную заботливость въ дѣлѣ своеобраз-

нія фигуральной музыки изъ церкви; но однако защитительныя рѣчи одного изъ членовъ собора и представленія, сдѣланныя императоромъ Фердинандомъ I при посредствѣ своего легата предостражили строгое рѣшеніе членовъ собора и смягчили нѣсколько настроеніе его членовъ. Наконецъ рѣшено было поручить пробныя работы извѣстному въ то время композитору съ дѣльно отстранить по возможности всѣ существовавшіе недостатки. Этотъ композиторъ былъ Палестрина, который и взялся за исполненіе этой задачи.

*Джованни Палестрина* (Giovanni Pierluigi da Palestrina) родился въ 1524 году въ маленькомъ мѣстечкѣ Палестрина, близъ Рима. Въ 1540 году родители его, замѣчая особенныя музыкальныя способности, послали его въ Римъ. Палестрина былъ отданъ въ школу Гудимели, считающуюся въ то время знаменитѣйшей. Въ 1551 году получилъ онъ назначеніе въ основанную папой Юліемъ II капеллу Св. Петра. Въ 1554 году падаю было имъ первое сочиненіе, которое расположило къ нему папу Юлія III; вскорѣ Палестрина получилъ мѣсто пѣвца въ папской капеллѣ. Позднѣе Палестрина, будучи женатымъ, по положеніемъ церковнымъ былъ уволенъ отъ этого мѣста. Довольно продолжительное время жилъ онъ при весьма неблагоприятныхъ условіяхъ, пока наконецъ въ 1571 г. онъ снова получилъ капелмейстерское мѣсто въ капеллѣ Св. Петра въ Ватиканѣ, которымъ и пользовался до конца своей жизни. Онъ умеръ въ 1594 году. Палестрина привлекъ общее вниманіе сочиненіемъ «Impropetia» (Упреки Господа неблагодарному народу), написаннымъ имъ въ 1560 году. Въ то время много говорилось объ улучшеніи стиля церковной музыки и ему поручена была композиція мессы, при которой требованіи строгаго, чистаго стиля должны были быть приведены въ исполненіе. Въ такомъ духѣ написаны были Палестриной 3 мессы, исполненыя въ 1565 году; изъ нихъ третья, позднѣе извѣстная надъ именемъ Missa papae Marcelli получила полное одобреніе. И такъ постановленныя Тридентскіимъ соборомъ задачи были признаны разрѣшенными и папскіе пѣвцы получили удовлетворительное опредѣленіе, чтобы ничего въ духовной музыкѣ не было измѣняемо а также и строгое напониженіе исполнять только такіе достойные

церкви кантаты; каковы эти три мессы. Палестрина спасъ этимъ итальянскую церковную музыку отъ паденія и сдѣлался творцемъ новаго стиля. Имъ итальянская музыка была доведена до первой ступени совершенства, имъ же положены были основанія для позднѣйшаго развитія <sup>12)</sup>. Основанная Палестриной школа весьма распространилась и сохранилась продолжительное время благодаря, какъ покровительству позднѣйшихъ Папъ, такъ и тому уваженію, которымъ пользовался ея основатель. Введеніе твореній Палестрины при общественномъ богослуженіи способствовало тому, что писать въ его стилѣ сдѣлалось необходимою; ему стали подражать. Этотъ скромный по своей личности художникъ считался въ продолженіе столѣтій полнымъ властелиномъ въ дѣлѣ искусства; онъ пробилъ путь большому числу достойныхъ талантовъ. Слѣдующимъ въ ученикомъ Палестрины былъ *Джованни Марія Нанини* (G. M. Nanini), весьма хорошій композиторъ, извѣстность котораго однако померкла передъ славой Палестрины. Произведеніе Нанини по многимъ сходны съ композиціями Палестрины, впрочемъ болѣе въ мягкомъ, пѣвномъ характерѣ, чѣмъ въ торжественномъ, возвышенномъ. Послѣ смерти Палестрины Нанини наследовалъ его мѣсто. *Грегорио Аллегри* (Gregorio Allegri) (род. въ 1596 г.) ученикъ Нанини послѣдняго времени, близкій родственникъ знаменитаго Корреджіо, извѣстный своимъ *Miserere* <sup>13)</sup> былъ съ 1629 г.

<sup>12)</sup> Палестрина окончилъ свою дѣятельность почти одновременно съ Орландо Лассо. Похороны Палестрины были торжественны, какъ и подобало творцу итальянской церковной музыки. За его гробомъ, кромѣ членовъ папской капеллы, римскихъ художниковъ, подигалась громадная масса народа. Во время процессіи явились исключительнаго сочиненія. Тѣло его похоронено въ простомъ дубовомъ гробѣ въ соборѣ Св. Петра, въ капеллѣ Симона и Юды. На гробницѣ его высѣяны простыя, но гордыя слова: Johannes Petrus Aloysius Praestitans, musicae princeps. Въ то же время подобной чести удостоиваются только Папы. Изъ сочиненій Палестрины наиболѣе извѣстны: месса ченции Доміей Матери «Assumpta est Maria in coelis», офферторія для Страстнаго Чтенія «Fratres ego enim asseri», мотеттъ «Largo Muminato Jerusalem», «Stabat mater» на два хора и др.

<sup>13)</sup> Это *Miserere* замѣчательно по своему особенному, отчасти раздвоенному характеру. Первая часть *Miserere* написана пяти и четырьмя голосными хорами; но со вступленіемъ послѣднихъ стиха: *Tunc imponent super altare tuum vitulos* внезапно появляется роскошная девятиголосная гармонія, высочайшій, кримиравшій характеръ которой представляетъ громад-

членомъ папской капеллы, сначала какъ пѣвецъ, затѣмъ какъ первоначальный композиторъ.

Испанецъ *Тома Лудовикъ дельла Витториа* (Tomaso Ludovico della Vittoria), родился въ 1560 г., одинъ изъ величайшихъ композиторовъ этой школы быть также вѣдомцемъ римской школы и затѣмъ членомъ папской капеллы. Наконецъ *Томазъ Ваи* (Tomaso Vaji), род. во второй половинѣ XVII столѣтїя, умеръ въ 1714 году въ Римѣ, также какъ и Аллегри прославился однимъ *Miserere*, сдѣланнымъ по образцу творенїя своего предшественника. *Miserere* Ваи и по нынѣ исполняется въ Римѣ въ страстной четвергъ. Это *Miserere* единственное сочиненіе позднѣйшаго времени, за исключеніемъ одного сочиненїя Ваини, исполняемое ежегодно при извѣстныхъ торжественныхъ случаяхъ въ Римѣ. Кромѣ названныхъ нами мастеровъ римской школы XVII ст. слѣдуетъ привести также: *Оразіо Беневолі* (Orazio Benevoli) и *Джузепе Бернабеи* (Giuseppe Bernabei); оба были капельмейстерами при соборѣ Св. Петра.

*Прим.* Замѣчательнѣйшія, изданныя сочиненїя Палестрины и его школы можно найти въ слѣд. изданїяхъ: «Musica sacra, quae cantatur quotannis per Hedbomadam sanctam Romae in sacello pontificio. Leipzig. G. v. Tucher. Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister, 2 тома, изданы въ Вѣнѣ. Cruxificus для 4 голосовъ Палестрины и *Miserere* для 2 хоровъ Аллегри изданы въ Берлинѣ. Missa rarae Marcelli (Schott). Assumpta est Maria (изд. Брауне, Брейткопфъ и Гертель). Довольно полныя изданїя — *Prose*. Въ новѣйшее время изданы въ Парижѣ: Adrien Lafage, 5 мессъ и 20 моттовъ Палестрины.

Свѣтская музыка однако была въ то время въ полномъ пренебреженїи и играла роль второстепенную. Иначе и быть не могло, ибо одnogолосное свѣтское пѣніе должно было быть отгѣнено при постоянномъ развитїи гармонїи и ея дальнѣйшемъ распространенїи въ различныхъ кружкахъ. Между музыкантами и любителями

ный, сильный, поразжающій контрастъ съ предшествовавшей мелодїей. Молодой Моцартъ въ бытность свою въ Римѣ, прослушавъ это *Miserere* два раза, записалъ его на память.

музыкальнаго искусства не было никакого другаго пѣнія, кромѣ четырехъ голоснаго; любимѣйшія пѣсни прежнихъ временъ старались именно такимъ образомъ переработывать. Гармонїя, какъ искусство распространилось между множествомъ любителей; мелодїя же, въ настоящемъ смыслѣ была предоставлена полному паденїю. Съ другой стороны свѣтская музыка при помощи гармонїи много выиграла. Мы назовемъ нѣсколько формъ композицій свѣтской музыки того времени. Для знатныхъ и образованныхъ кружковъ общества сочинялись и перелагались на музыку такъ называемыя *мадригалы*, видъ сочиненїя, пользовавшихся долгое время общимъ расположенїемъ, какъ со стороны общества, такъ и со стороны первѣйшихъ композиторовъ<sup>4)</sup>. Изъ особенно дѣятельныхъ композиторовъ того времени называютъ пѣвца папской капеллы *Луку Маренціо* (Luca Marenzio) умершаго въ 1599 году. Любители легкаго, прїятнаго пѣнїя пользовались такъ называемыми *Canzoni villanesche* (деревенскія, крестьянскія пѣсни).

Волѣе изящнаго, хотя по большей части и живаго, фривольнаго содержанїя были *Villote alla Napolitana*; въ нихъ обыкновенно фигурируютъ неаполитанскіе учителя, преподающіе молодымъ дамамъ первыя музыкальныя правила. Эти формы композицій главнымъ образомъ процвѣтали въ сѣверной Італїи; мадригалъ въ шельхъ воздвигъ изъ возобновленной венеціанской школы.

<sup>4)</sup> Въ новѣйшее время мадригаломъ называется короткое стихотвореніе, состоящее изъ 6, 8, 12 стиховъ, въ которомъ въ тонкой, изящной, иногда жутливой формѣ воспеваются любовь, поклоненїе женщинамъ или наслажденїе красотами природы. Значенїе мадригала того времени было болѣе распространенное. Подъ названїемъ мадригала въ то время понимали, короткое стихотворенїе свѣтскаго содержанїя, переложенное для 3, 4, 7 голосовъ, съ болѣе или менѣе контрапунктной обработкой. Мадригаломъ въ его дѣйствующее время пользовались не для одной камерной музыки по нашимъ понятїямъ; эту форму композицій придавали также и хору и прижїяли вообще въ различныхъ драматическихъ представленїяхъ, въ трагедїяхъ, комедїяхъ, пастораляхъ, бурлескахъ, маскарадахъ, въ различныхъ праздничныхъ представленїяхъ. Это была единственная, наидѣйшїя свѣтская форма, на столько распространенная, что была въ состоянїи соперничать съ церковными формами композицій. Введенїе мадригала было не мало важнымъ шагомъ для смѣщенїя и образованїя вкуса, какъ композиторовъ, такъ и публики.

Неаполь не славился въ то время хорошими композиторами. Какъ особеннаго покровителя музыки называютъ въ то время князя *Gesualdo da Venosa*, главная дѣятельность котораго относится къ 1600 году.

### Эпоха изъяснаго стила. Опера.

Развитіе музыкальнаго искусства на столько быстро подвигалось впередъ, что наконецъ и въ Италіи все было подготовлено для важнаго переформирования въ искусствѣ, давшаго вмѣстѣ съ тѣмъ неожиданный толчекъ всему музыкальному движенію, ровнаго которому по значенію нельзя встрѣтить во всей исторіи искусства. Такъ шло развитіе музыкальнаго искусства, до того времени, когда послѣдовало изобрѣтеніе оперы. Любовь къ сценическимъ представленіямъ въ продолженіи XV и XVI столѣтій постоянно распространялась. Владѣтельные особы Сѣверной Италіи соперничали въ постановкѣ подобныхъ представленій при своихъ дворахъ. При случаяхъ высокочоржественныхъ онѣ сдѣлались даже необходимыми; но большей части подобныя представленія сопровождалась музыкой и пѣніемъ. Особенною любовью къ искусствамъ и роскоши отличался въ то время образованный дворъ Медичи, резиденція котораго, Флоренція, считалась итальянскими Афинами. Во Флоренціи возникла новая опера; здѣсь же снова выступило *одноголосное тннѣ*, такъ какъ многоголосныя пѣсенъ уже были въ употребленіи при сценическихъ представленіяхъ. На одномъ изъ праздниковъ, бывшихъ во Флоренціи въ 1539 году, кто-то вздумалъ пропѣть одинъ верхній голосъ мадригала, причѣмъ другіе голоса были уже исполнены инструментами. Въ описываемое нами время много и старательно занимался древнегреческимъ искусствомъ и изысканіемъ тѣхъ приемовъ, которыми руководствовались Греки при пѣніи. При такомъ, новомъ измѣненіи взглядовъ неминуемо должны были придти къ изобрѣтенію *кантилены* съ опредѣленнымъ выраженіемъ, *солнаго тннѣ* въ его настоящемъ смыслѣ, и наконецъ *рецитатива*; такимъ образомъ су-

щественныя и отсутствовавшія до того составныя части оперы были призваны къ новой жизни. Между этими первыми изобрѣтателями особенно замѣчательнъ *Джуліо Каччини* (Giulio Caccini), называемый по мѣсту своего рожденія также *Джуліо Романо*. Каччини не былъ большимъ мастеромъ въ искусствѣ контрапункта, хотя онъ и занимался имъ до нѣкоторой степени; онъ былъ хорошимъ пѣвцомъ во вкусѣ того времени и вмѣстѣ съ тѣмъ отличнымъ учителемъ пѣнія. Каччини рассказываетъ въ предисловіи къ изданному имъ собранію пѣсенъ, подъ названіемъ: «*La nuova musica*» (1601), что тѣ любители и знатоки, которые слышали эти пѣсенъ при посѣщеніи имъ Рима, остались совершенно довольны имъ и что они убѣдили его, что до сихъ поръ они ничего подобнаго не слышали. Рядомъ съ нимъ можно назвать и *Винченцо Галилеи* (Vincenzo Galilei), отца знаменитаго Галилео Галилеи. Галилей написалъ сцену Уголино изъ Дантова Ада, нѣсколько пѣсенъ изъ Теренція, а потому можетъ быть причисленъ также къ числу первыхъ основателей этого новаго рода композиціи. Эти стремленія названныхъ нами лицъ и людей, одинаково съ ними мыслявшихъ, нашли особенно дружественный приемъ въ домѣ *Джованни Барди, графа Вернио* во Флоренціи<sup>15)</sup>. Первое произведеніе подобнаго рода была опера — настаралъ «*Дафнисъ*», либретто *Ринуччини*, музыка *Пери*, который принадлежалъ также къ этому кружку и затѣмъ опера «*Беридика*» стихія также Ринуччини. Музыка къ послѣдней была написана Пери съ прибавленіемъ нѣсколькихъ пумеровъ, написанныхъ Каччини. Позднѣе Пери дополнилъ свое произведеніе, а Каччини написалъ свою отдѣльную оперу. Въ 1600 году послѣдовало исполненіе ее во Флоренціи.

<sup>15)</sup> Продолжателемъ дѣятельности Барди, графа Вернио во Флоренціи, послѣ отъѣзда его въ Рязь по приглашенію Папы Климента VIII, давшаго Барди титулъ *Maestro di Camera*, былъ *Якобъ Корси* (Jacobo Corsi); принявъ на себя главное завѣданіе музыкальной академіи, Корси соединилъ въ своемъ домѣ всѣхъ любителей, диллентажговъ, знатоковъ *musica nuova*.

Одновременно съ Флорентинцами и руководясь тѣми же памфлетами, какъ и вышеупомянутые композиторы, то есть, воскресить древнюю музыку Грековъ, *Эмилио дель Каваллиере* изъ Рима (*Emilio del Cavaliere*) написалъ нѣсколько пасторалей, имѣвшихъ большой успѣхъ. Воскресить древнюю греческую музыку значило приблизиться къ идеалу, казавшемуся въ то время совершеннымъ <sup>16)</sup>. Въ 1600 году Каваллиери написалъ большое сочинение, аллегорическую драму съ нравственнымъ содержаниемъ: «*Del anima e del corpo*». Эта драма съ танцами была дана въ Римѣ на устроеной сценѣ съ декорациями въ томъ предѣлѣ церкви della Vallicella, который называется *oratorio*. Отсюда получила впоследствии времени названіе известная форма музыкальныхъ сочиненій—ораторія <sup>17)</sup>.

Ученые, музыкальные диллентанты, нѣкоторые были *изобрѣтателями оперы*. «Настоящіе музыканты» вследствие своего образованія и на-

<sup>16)</sup> Умственно и художественное движеніе того времени характеризуется стремленіями къ возрожденію древняго личнаго идеала, среди иродитванія церковно-христіанскаго искусства. Это стремленіе вызвало въ то время новый стиль, извѣстный подъ именемъ художественнаго стиля Renaissance, стиля возрожденія. Эти стремленія къ возрожденію античнаго искусства, видимыя нами въ оставшихся памятникахъ архитектуры, орнаментики, литературы были неслучайными, индивидуальными стремленіями, не имѣвшими ничего общаго съ народомъ, неимѣвшими подъ собою почвы. Мы увидимъ въ послѣдствіи времени насколько вообще важно вліяніе литературы, культурной жизни на перемѣну операго идеала и идеаловъ искусства вообще. Періоды возрожденія, стиля барокко, рококо, возвращеніе къ классицизму, поворотъ къ направленію романтическому и затѣмъ реакція реализма — моменты, имѣющие тѣсное соотношеніе съ произведеніями живописи, архитектуры, поэзій имѣли и имѣютъ до нашихъ дней важное вліяніе на музыку и преимущественно на оперную композицію.

<sup>17)</sup> Англійскій историческій писатель Бюренъ приводитъ описаніе этой аллегорической драмы. Введеніемъ къ «*dell anima e dell corpo*» служилъ мадригалъ, усиленный инструментами, исполнявшими роли голосовъ. При поднятій завѣса выступали два юноши, исполнявшие прологъ, въ формахъ речитативовъ. Затѣмъ появлялось «Время», которому давался тонъ инструментами за сценой. Затѣмъ «Удовольствіе» въ сопровожденіи своихъ подругъ (вѣроятно также эмблематическихъ); они имѣютъ инструменты въ рукахъ и аккомпанируютъ ими нѣкие. Наконецъ, появляется и «Чело», которое послѣ нѣсколькихъ характерныхъ фразъ, сбрасиваетъ съ себя различныя украшенія, золотыя цѣпи съ немъ, перы со шляпы и падаетъ. Послѣднее имѣло, вѣроятно, аллегорическое предтавленіе человѣческой жизни, пышной обстановки, затѣмъ большія бѣдности, бѣдности, смерти. Вся эта драма, судя по этому разсказу, вѣроятно, представляла весьма безотрадный, скучный характеръ.

правленія не обнаруживали сочувствія къ новизнѣ, хотя и исходящими отъ поклонниковъ антикварной старины, идеямъ; они едва бросали списходительные взгляды на эти диллентантскія работы. Прежнее разъединеніе между гармоніей и мелодіей существовало и до сихъ поръ. Послѣдствіемъ этого были большія недоразумѣнія. Диллентанты, менѣе зараженные схоластическими предрассудками, могли съ большою ловкостью овладѣвать всякой *новой* идеей; имъ недоставало художественной подготовки и рѣшимости браться за композицію съ болѣшими задачами, почему въ первой половинѣ XVII столѣтія мы видимъ относительно малые успѣхи и въ этотъ періодъ времени въ самомъ дѣлѣ мало является новаго. На драматической сценѣ являются не многія замѣчательные композиторы до Монтеверде. *Клаудій Монтеверде* (*Claudio Monteverde*), капельмейстеръ при церкви Св. Марка въ Венеціи, былъ почти единственнымъ композиторомъ, умѣвшимъ создавать мелодіи съ выраженіемъ, съ экспрессіей, онъ употреблялъ чаще и съ большою свободой диссонансы. Монтеверде первый умѣлъ внести въ свои сочиненія разнообразіе, нѣкоторый порывъ, страстное выраженіе, онъ сумѣлъ внести въ искусство отбѣнки внутренней духовной жизни. Въ предисловіи къ своимъ мадригаламъ, изданнымъ въ Венеціи въ 1638 году, онъ называетъ себя изобрѣтателемъ выражительнаго, страстнаго стиля въ музыкѣ. Монтеверде далъ высокую устроителю и болѣшие размѣры оркестру; съ этого времени сдѣлалось необходимо выписывать ноты для каждаго отдѣльнаго инструмента. Онъ сдѣлалъ первую попытку отдѣленія музыки инструментальной отъ вокальной, онъ придалъ первой болшую самостоятельность, онъ былъ изобрѣтателемъ *увертюры*, художественной формы, которая пользовалась всеобщимъ расположеніемъ и которой впоследствии придалъ болѣе развитіе французскій композиторъ Люлли <sup>18)</sup>.

*Прим.* Болѣе подробныя свѣдѣнія объ этомъ періодѣ можно найти въ сочиненіи Kirrenettera: *Beschaffenheit etcet.* Тамъ же

<sup>18)</sup> Первое произведеніе Монтеверде относится къ 1607 году, именно имъ написана для Мантуи трагедія Орфей, затѣмъ въ 1608 г. Ариадна и опера съ танцами «*il Ballo delle ingrate*». Подлѣе написаны нѣтъ «Pro-

приведенъ большой выборъ сочиненій названныхъ нами композиторовъ.

Первыя замѣчательныя произведенія изящнаго стиля, произведенія, которыми новыя средства выраженія возвысились до извѣстнаго художественнаго значенія, были написаны довольно важными композиторами того времени *Людвико Виадана* (Ludovico Viadana) и *Джиакомо Кариссими* (Giacomo Carissimi). Первый изъ нихъ относится ко времени изобрѣтенія оперы, второй къ половинѣ XVII столѣтія. Виадана былъ изобрѣателемъ церковнаго концерта, родъ композицiи, въ которомъ одинъ, два, три или многіе голоса исполняли самостоятельныя мелодiи, причемъ для полноты гармонiи употреблялся обыкновенно инструментъ сопровождающій, обыкновенно органъ<sup>19)</sup>.

Съ введеніемъ сольнаго гѣнія понадобилось болѣе вниманія, ловкости, также и нѣкотораго вкуса для исполненія такого аккомпанимента; такимъ образомъ со времени Виадана установились правила болѣе художественнаго аккомпанимента и появились, такъ называемый, цифрованный басъ, хотя и не изобрѣтенный имъ, но подвергнутый нѣкоторымъ улучшеніямъ. Большимъ значеніемъ въ исторiи искусства относительно полного усовершенствованія новаго стиля, т. е. оперы, пользуется Кариссими. Этотъ общій любимецъ своего времени поставилъ главной задачей своей жизни улучшить

serpina rapita» (1630), L'adone (1639), Il ritorno d'Ulisse in patria (1642) и L'incoronazione di Poppea (1642) Монтеверде можетъ названъ изобрѣтателемъ увертюры, которую онъ называлъ *toscata*. Этотъ родъ увертюры не выходилъ обыкновенно изъ C-dur и исполнялся передъ подлѣткѣмъ записки три раза. Мы приведемъ здѣсь нѣсколько довольно нѣжныхъ свидѣній о составѣ оркестра того времени. Хотя инструменты, входящіе въ составъ оркестра были частью уже изобрѣтены, но ими не умѣли владѣть, ибо виртуозное искусство того времени, стоило на весьма низкой степеніи развитія. Оркестръ Монтеверде состоялъ изъ 2 Gravicembali, 2 Controbassi di Viola, 10 Violla da brazza, 1 Agra doppia, 2 Violini piccioli alla Francese, 2 Chitarri, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gomba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautina alla vigesima seconda, 1 clarino, 3 Trombe sordini.

<sup>19)</sup> Эти церковныя концерты назывались *concerti ecclesiastici*, *concerti sacri*. Органъ съ предоставленною ему ролью аккомпанирующаго назывался *basso continuo*.

и смягчить тотъ тяжелый, некрасивый способъ письма свѣтской композицiи и подчинить его духу текста. Онъ какъ бы стремился, касательно текста и нѣкоторыхъ ситуацій драматическихъ приблизиться къ выраженію болѣе осмысленному. Кариссими родился въ 1600 году, онъ былъ капельмейстеромъ въ Римѣ. Около 1635 года Кариссими стоялъ на высшей точки своего развитія и своей дѣятельности; онъ былъ изобрѣателемъ *камерной кантаты*, ведущей свое начало изъ ораторiи, въ ней уже виденъ *драматическій речитативъ*. Кариссими писалъ большія довольно замѣчательныя композицiи въ формѣ ораторiи; онъ существеннымъ образомъ улучшилъ речитативъ и драматическую мелодію, и первый воспользовался инструментами для вступленій (*Einleitung*) и среднихъ частей. (*Zwischen Sätze*)<sup>20)</sup>.

Все это движеніе предвѣщало какъ бы утреннюю зарю того прекраснаго дня, въ который возрождавшая мелодіа должна явиться во всемъ блескѣ зрѣлой красоты. Все предвѣщало то великое время Италiи, въ которое богато одаренные отъ природы люди жили и дѣйствовали, то время несомнѣннаго, музыкальнаго владычества Италiи надъ всею Европой. Въ это время мы встрѣчаемъ дѣятельнаго во всѣхъ жанрахъ сочиненій *Александро Скарлатти* (Alessandro Scarlatti) человека съ образованіемъ многостороннимъ, основателя Неаполитанской школы и директора той знаменитой консерваторiи, изъ которой вышли наиболѣе замѣчательныя композиторы XVIII столѣтія. Годъ его рожденія съ точностью неизвѣстенъ. Скарлатти былъ ученикомъ Кариссими, котораго онъ оставилъ въ 1665 году. Скарлатти посетилъ всю Италію, былъ и въ Германiи, чтобы, здѣсь изучить искусство по вѣбъ его направленіямъ; онъ долгое время жилъ въ Мюнхенѣ, Вѣнѣ, и возвратился наконецъ въ Неаполь съ рѣдкими познаніями и замѣчательною опытностью для художника своего времени. Годъ его смерти съ точностью неизвѣстенъ. (1725—1728).

<sup>20)</sup> Къ этому же времени относятся композицiи извѣстнаго пѣвца *Александро Страделла*, романтическая судьба котораго составила сюжетъ для оперы «Страделла» Флотава.

Скарлатти может быть назван гением, прокладывающим новые пути въ искусствѣ. Если ему не удалось во всемъ достигнуть высokaго развитія относительно познаній своего вѣка, то причина этого лежить въ его историческомъ положеніи, въ которомъ мы видимъ исходную точку для новаго развитія музыки. Только въ удѣль его учениковъ и послѣдователей досталась та слава, которую онъ заслужилъ <sup>21)</sup>. Изъ нихъ въ исторіи музыки упоминается о Франческо Дуранте (Francesco Durante) (1684—1755) Леонардо Лео <sup>22)</sup> (1694—1742) (Leonardo Leo) и Эммануилъ д'Асторга <sup>23)</sup> (Emmanuelo d'Astorga)—все три родомъ неаполитанцы. Они представляютъ не только лучшее украшеніе своего времени, но имѣютъ одинаковое значеніе и для послѣдующихъ

<sup>21)</sup> Скарлатти родился въ Трапани въ 1659 году. Плодovitость Скарлатти изумительна, неистощима и едва ли можетъ выдерживать сравненіе съ какимъ-либо композиторомъ. Онъ написалъ болѣе 100 оперъ, 200 месессъ, столько же мотеттовъ, множество ораторій, 400 кантатъ. Первая его опера «L'onesta nel amore» была дана въ Вѣнѣ въ 1680 году. Лучшее оперное произведеніе его «La principessa ideale» (1724). Изъ церковныхъ композицій его особенно замѣчательны: Miserere и двухъ-хорная fuga Tu es Petrus (1680) исполняемая въ Свѣтлый праздникъ при вступленіи иаки въ соборъ Св. Петра. При концѣ жизни Скарлатти, публика къ нему охладѣла, находитъ произведенія Дуранте, его ученика, болѣе доступными и ласкающими по мелодичности слуху. Оскорбленный Скарлатти удалился отъ двора и впаде въ послѣднее время своей жизни въ мистическія, сдѣлался строгимъ аскетомъ. Скарлатти въ своей реформаторской дѣятельности выработавъ речитативъ, отдѣливъ его отъ *arioso*, возмездилъ арию до самостоятельной художественной формы, удержавшейся до времени Глюка. Онъ придаде общезвѣстную форму изъ двухъ частей съ *Da Capo*. Онъ первый ввелъ увертюры и квартетъ струнныхъ инструментовъ для сопровожденія.

<sup>22)</sup> Изъ композицій Лео особенно извѣстны Miserere, ораторія «la morte d'Abelli», опера «Olympiada».

<sup>23)</sup> Судьба Эммануила д'Асторги не лишена нѣкотораго романтическаго интереса. Сынъ знатнаго сицилійскаго барона, казненаго въ Неаполѣ, вслѣдствіи заговора сицилійскаго дворянства противъ монархіи (послѣ войны за испанское наследство) Эммануилъ д'Асторга, потерявъ отца, предоставленный воспитанію своей матери, соединилъ въ себѣ нѣкое воображеніе съ необыкновенно скромными, отчасти склоннымъ къ набожности характеромъ. Послѣ казни своего отца, онъ впаде въ черную меланхолю и удалился въ испанскій монастырь въ Асторга, отъ котораго и принялъ впоследствии свою фамилию. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ тихой, понойной жизни въ монастырскомъ уединеніи, совершенно выздоровѣвъ, онъ снова выступилъ при дворѣ герцога Франца Пармскаго. Здѣсь напи-

сложилъ. Эти композиторы соединили серьезность, строгость прежняго направленія съ краснотой новаго стиля; они не впадали въ крайности и потому представляють переходъ отъ времени стараго къ новому.

*Прим.* Источниками для этого времени могутъ быть сочиненія *Роглицы*. Въ отдѣльныхъ изданіяхъ вышли слѣдующія сочиненія: *Durante-Litania*, *Leo-Psalmo*, *Astorga-Stabat Mater* (Halle, Rummel).

Значеніе музыки церковной падало вмѣстѣ съ развитіемъ и распространеніемъ оперы и композиціи приводимыхъ нами авторовъ. Уже чувствовалось приближеніе того времени, когда достоинство, сила, величественность, серьезность композицій прошлыхъ столѣтій начали исчезать. Скоро дѣло дошло до того, что всякій композиторъ писалъ оперы и производилъ ими относительной громкіи успѣхъ. Композиторы довольствовались именно такимъ успѣхомъ, ибо иначе имъ приходилось бы долго ждать того, чтобы быть замѣченными въ иныхъ отрасляхъ искусства, кромѣ оперы.

Вскорѣ истинное наслажденіе въ музыкѣ начали находить единственно въ слушаніи отличныхъ виртуозныхъ пѣвцовъ и въ какомъ то сладкомъ, посябобуденномъ самозабвеніи. *Винчи*, *Перолезе*, *Дуни*, *Жомелли*, *Пиччини*, *Саккони* и многіе другіе, отчасти и весьма замѣчательные композиторы могутъ быть приведены, какъ характеристичныя явленія этого промежутка времени; въ

самы имъ 44 кантаты для одного голоса и столько же дуэтовъ. Но пѣвчій чувства, шптемья имъ къ его успѣху, герцогиня Пармской, на которая она ему отвѣчала, были причиною удаленія его отъ двора. Онъ удалился въ Вѣну и пользовался расположеніемъ императоровъ Иосифа I и Карла VI. Затѣмъ посѣтилъ нѣсколько европейскихъ городовъ, онъ носился въ Прагѣ, гдѣ, вѣроятно, и окончилъ свои дни, въ полномъ отчужденіи отъ свѣта, въ его вѣншиности, въ его ображеніи, полнымъ достоинствамъ его жизни, въ его прирожденномъ благородствѣ, можно видѣть нѣчто схожее съ жизнью, полной кривотостями, величаваго Тассо. Произведенія д'Асторги могутъ быть сравниваемы съ Гетевскими Тассо по замѣчательной тонкости, соразмѣрности, античности частей, по какому-то хроному аристократизму, при замѣчательной глубинѣ идей и теплотѣ, задумчивости, мягкости общей концепціи. Въ его лучшемъ произведеніи «*Stabat mater*» прозвучитъ вначалѣ, кораложное терпетъ: «*O, quam tristis*». Въ 1709 г. написана имъ для Барделони опера «*Дадиса*».

произведениях этих композиторов больше или меньше замечается вышесказанное направление <sup>24</sup>). Вообще в искусстве жажда наслаждения заменила место прежней серьезности. Произведения этих мастеров уже носят на себе характер позднейшей сантиментальности и душевой погони за эффектами.

Введение сольного пения вызвало собой необходимость как искусно поставленных, различных голосов, так и больше изысканного исполнения; успех оперы стал зависеть настолько же от достоинства композиции, как и если не больше *от искусства петьцов*.

До 1600 года достоинство пения состояло единственно в его познаниях теоретических, в его умении читать а prima vista; если же при этом певец обладал и хорошим голосом, то он во всяком случае не настолько высоко ценился, как в позднейшие и особенно в наши времена. Теперь следовало продолжать дать путь, проложенный Каччини; таким образом вокальное искусство шло как бы на встречу своему развитию, так что в продолжение XVIII столетия оно достигло высокого совершенства. Къ этому времени принадлежат и возникновение знаменитых *школ пения*, оказавших громадные услуги для процветания и дальнейшего распространения музыкального искусства и создавших также настоящее *вокальное искусство*. В начале XVIII столетия, как пение, так и музыка особенно процветали в Неаполе; но однако Вольфа в своих отличных школах пения вскоре стала оперировать вальму перенести в этого города. После Скарлатти в Неаполе жили и действовали *Део, Винчи (1692), Перти (1670)* и знаменитый учитель пения *Портора*.

<sup>24</sup>) Как на мимолетное явление более строгого, серьезного характера, можно указать на португальца *Тередегласа* (Teredeglias). Молодой композитор не потворствовал вкусу публики и требованьям певцов и стремился къ прежнему, достойному, серьезному направлению. Таким образом он вскоре сдѣлался противником Жомелли. Во время римскаго карнавала в 1747 г. обоняя противникамъ были заказаны оперы, изъ которых опера Тередегласа съ самымъ изображенъ Тередегласа въ триумфальной колесницѣ, влекомой Жомелли. На слѣдующій день послѣдовало мнѣние, по вкусу того времени; несчастный Тередегласъ, заколотый предательскимъ стилетомъ подкупила браво, былъ найденъ въ Тибрѣ.

По образцу Неаполитанской школы вскоре образовались подобныя же школы в Италіи, а въ концѣ XVII и въ началѣ XVIII столѣтій, мы видимъ слѣдующихъ знаменитыхъ учителей пѣнія: *Франческо Пелли* въ Моденѣ, *Дотти* и *Гастрини* въ Венеціи, *Феди* и *Аладори* въ Римѣ, *Франческо Бривіо* въ Миланѣ, *Франческо Реціо* во Флоренціи *Антоніо Бернакки* и *Антоніо Пизетти* въ Болоньѣ <sup>25</sup>).

Изъ замѣчательныхъ певцовъ Испанія называютъ *Бальтазара Ферри* <sup>26</sup>) (1690) и *Карла Броски Фаринелли* <sup>27</sup>). *Бернакки* не пользовался отъ природы хорошими голосовыми средствами, но образовалъ себя не смотря на это неутомимыми занятіями, такъ что Гендель и Граупнъ называютъ его знаменитѣйшимъ певцомъ своего времени, «царемъ пѣвцовъ» (König der Sänger).

Важнѣйшими результатами, выработанными въ XVII столѣтій

<sup>25</sup>) Блестящая пора вокальнаго искусства въ Италіи тѣсно связана съ происхожденіемъ *кастратовъ*. Практическа музыкальность того времени не находила удобнымъ пользоваться сольнымъ пѣніемъ мальчиковъ, быстро спадавшихъ съ голоса и вообще не выдерживавшихъ трудностей корлаатурныхъ украшеній; къ тому же, по понятіямъ того времени, они исполняли различныя фіоритуры безъ должнаго выраженія. Нельзя, однако, видѣть въ появленіи пѣнія кастратовъ исключительно извращенности вкуса публики того времени; не слѣдуетъ забывать при томъ, что по церковнымъ статутамъ не только женщины, но и женатыя пѣвцы не имѣли доступа въ церковный хоръ. Первые кастраты (фальцеттисты, сопранисты) явились при римской капеллѣ не ранее 1625 года.

<sup>26</sup>) *Бальтазаръ Ферри* (сопранистъ) изъ Перуджи отличался необычайной выработкой голоса. Онъ дѣлалъ трели на протяженіи двухъ октавъ вверхъ и внизъ. Неумителна была также вѣрность его хроматическихъ гаммъ. Онъ былъ ослѣпленъ розами косякъ всякаго опернаго представленія. При прѣздахъ Ферри во Флоренцію, дѣлая тогда знатныхъ дамъ выходила за нѣсколько миль за городъ, для встрѣчи своего любимаго.

<sup>27</sup>) *Карло Броски (Фаринелли)* былъ величайшимъ пѣвцомъ своего времени. Сила, объемъ его голоса былъ чрезвычайныи. Фаринелли родился въ 1705 году и былъ ученикомъ Портори. Его биографъ съ особеннымъ жаромъ отзывается о выразительности его пѣнія, чѣмъ онъ привлекалъ къ себѣ «знатоковъ и незнакоковъ, друзей и враговъ». Посѣтивъ различныя города Европы—Вѣну, Лондонъ, Фаринелли поселился наконецъ въ Мадридѣ, гдѣ онъ былъ возведенъ въ достоинство Испанскаго графа, пожалованъ кавалеромъ ордена Кацатраны, сдѣланъ генералъ-интендантомъ всѣхъ королевскихъ оперъ. Фаринелли пользовался даже вліяніемъ на политическія дѣла; къ нему обращались за совѣтами носы иностранныхъ державъ и надменная Марія Терезія Австрійская, принужденная вести переписку съ любовницей Людовика XV, известной Маркизой де Помпадуръ, утѣшала себя тѣмъ, что она дѣлаетъ тоже самое и съ кастратомъ Фаринелли.

являются съ одной стороны возникновение *музыкальной драмы* и послѣдовавшее чрезъ то измѣненіе музыки церковной, и съ другой стороны первыя начатки *музыки инструментальной*. Все что выработано большими талантами этого времени можетъ быть привѣдено къ этимъ двумъ исходнымъ пунктамъ; этими важными явлениями положено основаніе всему великому, возвышенному, выработавшемуся въ области музыкальнаго искусства. Намъ осталось еще вкратцѣ прослѣдить все, что сдѣлано въ музыкѣ инструментальной, все что составляетъ одновременно послѣдствіе общаго перестроенія въ музыкальномъ дѣлѣ. Какъ на основателя высокой виртуозной игры указываютъ въ Италіи на скрипача *Архангело Корелли*, (Archangelo Corelli) родившагося въ маленькомъ городкѣ Болонской области (1653—1713)<sup>28</sup>.

Также однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ скрипачей этого времени по общему мнѣнію считается *Джузеппе Тартини*, (Giuseppe Tartini) род. въ Пиреновъ Истрій въ 1692 г. ум. въ 1770 году<sup>29</sup>. Наконецъ

<sup>28</sup> Архангело Корелли былъ однимъ изъ величайшихъ скрипачей итальянской школы. Игра Корелли отличалась большимъ тономъ и выразительностью; но его техника, бравурность и познание высокихъ позиций инструмента были однако весьма ограниченными свойствами. Въ Римѣ можно видѣть его бюстъ съ надписью: «Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi».

<sup>29</sup> Жизнь Джузеппе Тартини полна романтическими приключеніями. Родители Тартини желали посвятить его духовному званію, именно одному изъ францисканскихъ монашескихъ орденовъ. Но несговорчивый Тартини былъ чуждъ монашескихъ обѣтовъ и по собственному желанію поступилъ въ Падуанскій Университетъ, гдѣ занимался изученіемъ юридическихъ наукъ. Но юриспруденція не на долго зашла его; онъ въ то время интересовался всего болѣе фехтованіемъ и упражненія его были сдѣланы изъ учителя фехтованія. Послѣ многочисленныхъ дуелей со студентами, онъ влюбляется въ одну молодую особу изъ фамилии Корнара и женится на ней вопреки желанію родителей и родственника ея кардинала Корнара. Но вскорѣ лишенный великихъ средствъ къ существованію Тартини оставляетъ свою молодую жену въ Падуѣ и переезжаетъ индигрировано въ монастырь Миноритовъ въ Ассизахъ. Случное монотонное одиобразіе монастырской жизни заставило его снова обратиться къ скрипкѣ. Къ этому времени относится извѣстный анекдотъ о происхожденіи сонаты «Trille du diable». Занятый преодоленіемъ трудностей композиціи этой сонаты, Тартини видѣлъ во снѣ чорта. Злой вратъ рода человѣческаго, со скрипкой въ рукахъ, насмѣшливо подстрекалъ его ценообразной для того

ми приведемъ одного ученика Корелли *Пьетро Локателли* (Pietro Locatelli) родившагося въ началѣ прошлаго столѣтія въ Бергамо. Для фортепیانной музыки сдѣлать чрезвычайно много *Доменико Скарлатти* (Domenico Scarlatti). Онъ былъ основателемъ высокой фортепیانной игры и при этомъ первымъ замѣчательнымъ фортепیانнымъ композиторомъ. Доменико Скарлатти, сынъ Александро Скарлатти родился въ Неаполѣ въ 1683 году. Какъ современники Корелли могутъ быть приведены скрипачи *Джесминьяни* (Geminiiani) родомъ изъ Лукки и *Вивальди* (Vivaldi) изъ Венеціи. Лучшіе ученики Тартини были *Пьетро Нардини* (Pietro Nardini) и *Гаэтано Пугнани* (Gaetano Pugnani).

*Прим.* Изъ произведеній вышеупомянутыхъ композиторовъ весьма немногія явились въ печати; только одна Stabat mater Pergolese явилась во многихъ изданіяхъ. Объ итальянскихъ школахъ гбнія можно найти въ сочиненіи: *Manstein. Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges* (Leipzig, 1845). Полное собраніе сочиненій Д. Скарлатти издано въ Вѣнѣ. Черни.

Кромѣ Римской и Неаполитанской школы слѣдуетъ еще указать и на Венеціанскую, основанную Виллаертомъ и достигшую также большого значенія. Венеціанская школа почти одновременно достигла одинаковаго развитія съ вышеупомянутыми школами и въ продолженіе всего разбираемаго нами времени считала своими членами первоклассныхъ художниковъ. Эта школа имѣла большее значеніе для Германіи, ибо она весьма вліяла на музыкальное искусство послѣдней. Венеціанская школа имѣетъ свое историческое значеніе, особенно при переходѣ къ обзорѣнію Нѣмецкой музыки.

времени трелью съ сопровожденіемъ темы. Сонъ былъ на столько живой, что Тартини и на яву принялся за композицію и за громадную трудность и преодолѣлъ ихъ. Затѣмъ мы видимъ Тартини уже первымъ скрипачемъ въ церкви Св. Антонія въ Падуѣ, гдѣ имъ и была основана школа, изъ которой выходили величайшіе скрипачи позднѣйшаго времени. Тартини издалъ много теоретическихъ сочиненій, изъ нихъ наиболее примѣчательна теорія звука; его называли въ Италіи «il maestro di nazioni». Въ технику Тартини, его блестящей, но лишенной выразительности игры, его безпредѣльной бравурности, можно уже видѣть элементы позднѣйшей виртуозности, имѣвшей своего представителя въ лицѣ Паганини, знаменитаго скрипача нашего столѣтія.

Первый композитор этой школы, пользующійся довольно прочным значеніемъ былъ *Джованни Габріелли* (Giovanni Gabrieli), одинъ изъ первыхъ органистовъ своего времени (1540). Габріелли занималъ мѣсто органиста въ соборѣ Св. Марка въ Венеціи; онъ успѣлъ уже видѣть совершившееся измѣненіе въ музыкѣ, послѣдовавшее послѣ изобрѣтенія оперы. *Антонио Лотти* (Antonio Lotti), принадлежавшій къ періоду вѣнцянскаго стиля былъ также органистомъ и въслѣдствіи канцельмейстеромъ въ соборѣ Св. Марка (ум. въ 1740 г.). Наконецъ мы можемъ назвать Венеціанскаго патриція *Бенедетто Марчелло* (Benedetto Marcello), весьма талантливаго композитора приближающагося въ своихъ произведеніяхъ къ стилю новейшаго времени <sup>30)</sup>. Кромѣ Венеціанской школы имѣеть нѣкоторое значеніе Болонская школа, основателемъ которой былъ *Паоло Калонна* (Paolo Calonna). Слѣдуетъ также упомянуть объ *Антонио Кальдара* (Antonio Caldara), придворномъ канцельмейстерѣ при дворѣ Карла VI, принадлежавшемъ къ первой половинѣ XVIII столѣтія.

*Прим.* Объ Венеціанской школѣ можно получить указанія въ сочиненіи *Winterfeld. Gabrielli und sein Zeitalter Berlin (1834)*. Кромѣ того многое можно найтти въ собраніи сочиненій Рохлица. Три хора Габріелли изданы въ Лейпцигѣ Беккеромъ. Многія произведенія Марчелло вышли въ различныхъ изданіяхъ и обработкахъ. Изъ названнаго уже нами собранія Caldara вышли въ Галтѣ Кюрие и Gloria. Изъ сочиненій ученика Калонна *Джованни Марія Кларі* (G. M. Clari) издано въ Галтѣ: «De Profundis».

<sup>30)</sup> Бенедетто Марчелло, венеціанскій патрицій, родился въ 1680 г. ум. 1739 г. Онъ былъ государственный человѣкъ, одинъ изъ сорока совѣта республики, затѣмъ канцлеръ въ Бреши. Марчелло замѣнилъ обыкновенно употребительный въ то время латинскій текстъ псалмовъ итальянскимъ переводомъ; онъ стремился къ изображенію деталей текста, тогда какъ до него обращалось вниманіе на выраженіе общаго настроенія, воспѣиваемъ чего у него является частое измѣненіе темпа и такта. Онъ написалъ музыку для 50 псалмовъ Давида.

## Германія.

Эпоха возвышеннаго стиля. — Процвѣтаніе церковной музыки. — Вліянія Италіи. — Первые зачатки свѣтской музыки. — Опера.

Обозрѣніе исторіи нѣмецкой музыки для современнаго музыкапта можетъ быть наиболѣе удобнымъ образомъ начато съ *Лютера*. Нѣмецкая музыка, во всемъ пройденномъ ею, со времени реформаціи, пути, указываетъ противоположно Италіи на преобладаніе *протестантскаго духа*. Лютера можно монимать какъ сосредоточіе (Mittelpunkt) первыхъ музыкальныхъ стремленій въ Германіи. Все что въ Италіи было вызвано Тридентскимъ соборомъ, нами и кардиналами и приведено въ исполненіе Палестриной, то въ Германіи зародилось въ средѣ *народной*, то было вызвано къ жизни Лютеромъ и его общео реформаторскою дѣятельностью. Лютеръ былъ, какъ показываютъ многія мѣста въ его сочиненіяхъ, большой любитель музыки. Его взгляды, его творческая дѣятельность въ музыкѣ (за исключеніемъ хора «ein' feste Burg») не кажутся особенно выдающимися; но во всякомъ случаѣ онъ обладалъ такимъ смысломъ и такою воспримчивостью, что былъ въ состояніи дать весьма высокое положеніе церковно музыкальному искусству. Лютеръ заинтересовалъ протестантскія общины пѣніемъ и отвелъ въ церковномъ пѣніи значительное мѣсто *хораламъ*; этимъ онъ содѣйствовалъ процвѣтанію искусства не только въ церковномъ, но и въ музыкальномъ отношеніи.

Развитіе процвѣтанія искусства въ строгомъ смыслѣ, то есть, въ смыслѣ осознаннаго, обильнаго, появленія новыхъ произведеній, можно приписать только Лютеранскому, церковному пѣнію. Исторія процвѣтанія этого пѣнія—живое отраженіе благочестиваго, склоннаго къ піетизму евангелическо-протестантскаго духа. Въ этомъ однако также и лежитъ основаніе того, что церковное пѣніе во времена Лютера не достигло полнаго, высокаго развитія. Уже со времени Лютера слѣдуетъ различать многія эпохи развитія церковнаго пѣнія. Первая эпоха обнимаетъ собою время начальнаго

зачатковъ искусства, которыя мало по малу отъ проявленій влѣхъ, безжизненныхъ переходятъ въ высокія, творческія. Изъ этой эпохи могутъ быть названы *Гансъ Валтеръ* (Hans Walter) и *Людвигъ Земфль* (Ludwig Senfl). Эта эпоха простирается до смерти Лютера. Стремленія второй эпохи состояли въ томъ, чтобы дополнить эти первые разбросанные зачатки. Искусственное голосоведеніе должно было уступить простотѣ. Все хоральное пѣніе того времени сосредоточивалось въ *тенорѣ*, который покрывался всѣми остальными голосами. Мы уже видимъ здѣсь болѣе рѣшительный ритмъ, и нѣкоторое болѣе оживленное развитіе гармоніи въ сочиненіяхъ одного важнѣйшаго композитора того времени *Юанна Эккардта* (Johannes Eccard) (род. въ Мюльгаузенѣ въ 1553 году, умеръ канцельмейстеромъ въ Берлинѣ въ 1611 г.). Вторая эпоха обнимаетъ собой вышее процвѣтаніе и полную законченность протестантскаго пѣнія. Въ третьей эпохѣ мы уже видимъ новыя формы свѣтской музыки. Большія измѣненія, послѣдовавшія въ итальянской музыкѣ за изобрѣтеніемъ оперы, начали мало по малу оказывать вліяніе и въ Германіи. Староцерковное искусство стало терять свою прежнюю чистоту. Эта эпоха продолжается до конца XVII столѣтія. Полную законченность видимъ мы уже въ четвертомъ періодѣ, который, начинаясь съ конца XVII столѣтія, простирается вплоть до времени Генделя и Баха. Этотъ послѣдній періодъ вполне заканчивается Себастьяномъ Бахомъ; послѣ его мы уже не видимъ настоящаго церковнаго искусства въ его строгомъ смыслѣ.

Невозможно было думать о дальнѣйшемъ развитіи направленія Эккардта, послѣ того, что было изъ совершенно. Потому послѣ Эккардта, замѣчается постепенное паденіе церковнаго пѣнія; оно совершается не скоро и продолжается въ періодъ времени около шестидесяти лѣтъ. Это паденіе характеризуется исчезновеніемъ церковныхъ тоновъ, которые уступаютъ мѣсто новой системѣ двухъ наклоненій (мажору и минору). Итальянскія вліянія вносятся свѣтскій элементъ въ церковное пѣніе; элементъ весьма отдаленный отъ того старогѣмецкаго первообраза, по которому въ хоралѣ, вводились народныя мотивы, элементъ вполне чуждый нѣмецкаго духа. Мѣсто строгаго, величаваго характера композиціи, появляется

направленіе, основанное на соблюденіи выраженія относительно текста, появляются декламация, изображеніе различныхъ душевныхъ состояній. Таковъ общій характеръ этого позднѣйшаго періода переходнаго времени, періода, не особенно важнаго, но указывающаго въ будущемъ на *Себастіана Баха* и *Георга Фридриха Генделя*.

Этотъ періодъ имѣетъ самостоятельное значеніе однако потому, что мы встрѣчаемъ уже здѣсь большее разнообразіе средствъ для художественнаго выраженія, мы уже видимъ большую точность въ исполненіи; къ этому же времени относится и значительное улучшеніе игры на органѣ. Итальянскому вліянію слѣдуетъ также приписать стремленіе возвысить общее выраженіе, ввести нѣкоторую утонченность въ исполненіи, обозначить отгѣнки, контрасты силы и мягкости; словомъ сказать введеніемъ чуждыхъ элементовъ способствовать общему усгѣху сочиненій.

Наконецъ слѣдуетъ замѣтить, что драматическая ораторія въ XVII столѣтіи болѣе и болѣе распространяется. Послѣднему однако не мало способствовали первыя попытки въ изображеніи «страстей Христовыхъ» въ XVI столѣтіи (Leidensgeschichte, Passionsmusik). Игра на органѣ также процвѣтаетъ вмѣстѣ съ пѣніемъ. Особенно важно здѣсь вліяніе *Шейдта* (S. Scheid); на *Пахельбеля* (Pachelbel) можно указать какъ на предшественника Баха. До Шейдта нѣмецкое органное искусство было въ жаленческомъ состояніи, оно составляло какъ бы дополненіе пѣнія. Съ Пахельбелемъ видимъ мы процвѣтаніе новой художественной отрасли, величайшей въ слѣдующемъ столѣтіи; ею заканчивается область церковной музыки, ею пріобрѣтается важное художественное направленіе новаго времени, т. е., *музыка инструментальная*.

*Прим.* Врендель указываетъ на слѣдующія важнѣйшія сочиненія по исторіи церковно лютеранскаго пѣнія. *Winterfeld. Der evangelische Kirchengesang* (Leipzig, Breitkopf, Härtel) *G. von Tucher. Schatz des evangelischen Kirchengesanges* (Stuttgart, 1840). *Becker und Billroth. Sammlung von Chorälen aus dem sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.* (Leipzig, 1831).

Церковная музыка въ Германіи до половины прошлаго сто-

лѣтія, также какъ и въ позднѣйшія времена у всѣхъ народовъ, составляла важную, существенную часть музыкальнаго искусства. Свѣтская музыка прошлыхъ столѣтій не могла достигнуть одинаковаго съ нею большаго значенія, ибо общество было проникнуто въ то время исключительно духомъ піетизма, духомъ религіознымъ. Но однако мы уже ранѣе замѣчаемъ въ Германіи преобладающую склонность къ музыкѣ инструментальной,—въ то время какъ въ Италіи мы видимъ полное подчиненіе оркестра пѣнію, который даже до временъ Моцарта играетъ роль второстепенную. Въ началѣ XVI столѣтія въ Германіи было уже до 50 инструментовъ въ употребленіи; спустя столѣтіе число ихъ возросло до ста. Органу и инструментамъ съ клавиатурой было посвящено особенное вниманіе и стараніе.

Можно указать на появившіеся фортепіанное сочиненіе *Аммербаха*, органиста въ церкви Ома въ Лейпцигѣ. Канторъ въ школѣ при этой церкви *Іоаннъ Кунау* (Johann Kuhnau), предшественникъ Баха, написалъ первыя фортепіанныя сонаты (1667—1732). Въ описываемое нами время наиболее распространенной и любимѣйшей художественной формой была *суита* (Suite). Эта форма Suite удерживалась до временъ Себастіана Баха и Генделя; оба композитора и писали въ этой формѣ. *Эммануилъ Бахъ*, сынъ Себастіана Баха окончательно ее вытѣснилъ, замѣнивъ *современной сонатой*.

Любимѣйшимъ инструментомъ того времени была *лютня*, для которой писалъ также и Себастіанъ Бахъ. Лютня по внѣшнему виду имѣла сходство съ гитарой, съ тѣмъ различіемъ, что на лютнѣ было 24 струны, изъ которыхъ на 10 играя, срывали пальцы. Мы встрѣчаемся также въ сочиненіяхъ писателей того времени на указанія объ изученіи и другихъ инструментовъ.

Изъ композиторовъ пѣсенъ XVII столѣтія, можно указать на *Гейнриха Альберта* (Heinrich Albert) (родился въ 1604 году въ Лобенштейнѣ, умеръ въ 1651 году въ Кеннебергѣ).

Его пѣсни состояли изъ мелодій и цифрованнаго баса. Въ XVII столѣтіи написано много такихъ пѣсенъ. Весьма немногіе композиціи этого жанра сохранились въ родолженіи нѣкотораго

времени, особенно во второй половинѣ XVII и въ первой половинѣ XVIII столѣтій; причину этого слѣдуетъ искать въ недостаткахъ текста и въ общемъ упадкѣ литературы. Выбѣстъ съ оживленіемъ нѣмецкой литературы (*Клейстъ*, *Глеймъ*, *Лессингъ*) и пѣсня пріобрѣтаетъ болѣе высокое значеніе въ композиціяхъ *Шулца*, *Рейхардта* и *Гайдна*.

*Прим. Becker.* Die Hausmusik in Deutschland in dem sechzehnten, siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. (Leipzig, 1840).

Вскорѣ за изобрѣтеніемъ итальянской оперы послѣдовало и ея введеніе въ Германію. Саксонскій капельмейстеръ *Гейнрихъ Шютцъ* (Heinrich Schütz) (1585—1672) написалъ музыку къ «Дафнѣ» Ринаучини, переводъ былъ сдѣланъ *Мартиномъ Опичомъ*. Эта опера была исполнена въ 1627 году по случаю бракосочетанія сестры Курфюрста Саксонскаго Іоанна Георга 8<sup>а</sup>). Первая попытка Шютца была однако единственною, ибо хотя Германія и скорѣе оправилась отъ ужасовъ тридцатилѣтней войны, но тѣмъ не менѣе въ періодъ времени послѣ вестфальскаго мира преобладали интересъ такого рода, что о дальнѣйшемъ распространеніи оперы нельзя было и думать. Когда нѣмецкіе князья снова начали обращать свое вниманіе на

8) Гейнрихъ Шютцъ родился въ Кострицѣ въ 1585 году. Окончивъ курсъ юриспруденціи въ Магдебургскомъ университетѣ, Шютцъ былъ отправленъ ландграфомъ Морицомъ Гессенъ-Кассельскимъ въ Венену въ знаменитому въ то время контрапунктисту Іоанну Габриэлю. Въ 1611 году былъ изданъ имъ пятитомный мадригалъ. Въ 1613 году онъ возвратился въ Кассель, но скорѣе получилъ разрѣшеніе своего патрона, отъѣхавши на службу къ Дрезденскому двору въ качествѣ капельмейстера. Здѣсь его музыкальная дѣятельность приняла широкіе размѣры. Онъ привлекалъ въ Дрезденъ итальянскихъ инструменталистовъ, являлъ способныхъ итальянцевъ въ Италію, устраивалъ капеллу по образцу итальянскихъ. Шведская война принудила его удалиться въ Копенгагенъ, такъ что дѣятельность для Дрездена могла возобновиться только въ 1645 году. Шютцъ способствовалъ перенесенію итальянскаго вліянія въ Германію. Изъ его сочиненій извѣстны: «Deutsche Psalme sammt etlichen Motetten und Concerten mit acht und mehr Stimmen», «Auferstehung des Herrn», четырехъ голосные сонионы sacre (въ нихъ замѣчаются новыя сліянія старой самостоятельной формы мотетта съ новѣйшей концертной, также выбѣстъ съ чистого диатоническими церковными тонами появленіе хроматизма, 1625) и наколлекціи symphonie sacre, изданныя въ разное время по частямъ, 1629, 1639, 1650).

театральное искусство, то их взгляды обратились прежде всего къ Италиі, откуда они стали выписывать итальянских пѣвцовъ и пѣвицъ; нѣмецкіе же пѣвцы оставались въ полномъ пренебреженіи. По этому исторію распространенія оперы въ Германіи въ періодъ долгаго времени, можно считать за продолженіе исторіи итальянской оперы. Когда различные торговые города, обогатившись промышленностью, приступили къ постройкѣ театровъ, тогда снова появился, снова воскресъ элементъ чисто народный нѣмецкій. Изъ такихъ городовъ Гамбургу принадлежитъ починъ постройки народного, опернаго театра, что однако вначалѣ было враждебно встрѣчено духовенствомъ. Гамбургъ имѣетъ для насъ особый интересъ историческій также потому, что эта сцена вызвала собой появленіе одного изъ значительныхъ талантовъ того времени — *Реймарда Кейзера* (Reinhard Keiser) (1673—1739) <sup>32</sup>.

*Георгъ Фридрихъ Гендель* (Georg Friedrich Händel) и *Иоаннъ Себастьянъ Бахъ* (Johann Sebastian Bach), великіе композиторы, стоящіе на рубежѣ стараго и новаго времени, способствовали полной законченности всего пройденнаго и вмѣстѣ съ тѣмъ положили основанія для позднѣйшаго развитія. Въ композиціяхъ Генделя и Баха старое контрапунктное искусство достигло того совершенства, того полн-

<sup>32</sup> *Реймардъ Кейзеръ* (его называютъ Моцартомъ первой эпохи нѣмецкой музыки) родился около Лейпцига въ 1673 году. Въ 1692 году онъ выступилъ въ Вольфенбюттелѣ съ двумя операми, имѣвъ большой успѣхъ, и съѣздъ чело и рѣшился перенести свою дѣятельность на Гамбургскую сцену, слава которой начинала въ то время распространяться. Въ 1694 г. поставилъ онъ въ Гамбургѣ его «Basilisus», въ 1697 г. и *Isene et Adonis*. Главное управленіе Гамбургской оперы. Онъ вмѣстѣ ему было поручено мало церковныхъ вещей. Кейзеръ написалъ также нѣсколько духовныхъ стремленій къ свѣтской оперѣ. Кейзеръ былъ богатъ одаренный музыкальный талантъ, лучшей стороной котораго была мелодичность легкая, нѣжъ движеній, онъ первый въ Германіи старался разрѣшить задачу свѣтской оперы, тогда какъ современныя ему композиторы относились къ ней духовную. Кейзеръ пользовался титуломъ Cantor cathedralis и Canonicus minor при Гамбургскомъ соборѣ.

фоническаго, многоголоснаго характера, который наиболѣе соотвѣтствовалъ выраженію общихъ душевныхъ настроеній; въ то же время, преобладаніе одной мелодіи какъ свободнаго образа письма, можетъ быть названо формой, наиболѣе подходившей, для выраженія личнаго субъективнаго настроенія композитора.

Гендель учился сначала въ Галле, позднѣе въ Гамбургѣ, затѣмъ путешествовалъ по Италиі; при своемъ возвращеніи изъ Италиі, онъ получилъ мѣсто въ Ганноверѣ и отсюда отправился въ Лондонъ. Здѣсь онъ пишетъ свои ораторіи, и такимъ образомъ Лондонъ сдѣлался главнымъ театромъ его творческой дѣятельности. Бахъ никогда не удавался изъ предѣловъ своего отечества; жизнь его протекала въ патриархальной простотѣ, противоположно полной оживленія, разнообразія жизни Генделя.

Внѣшняя обстановка жизни этихъ двухъ великихъ мастеровъ вполне отвѣчала ихъ жизни внутренней. Гений Баха пробудился подъ вліяніемъ нидерландскаго и старонѣмецкаго искусства; онъ пробудился подъ вліяніемъ музыкальных, контрапунктическихъ сплетеній. Направленіе Баха было преимущественно внутреннее. Гендель не обладалъ способностью обратиться во внутрь себя всю силу своего гения, чтобы затѣмъ проявить ее въ богатой, художественной обработкѣ. Генделя уносили всегда оживленная народная жизнь; его силы росли въ постоянномъ общеніи, въ неразрывной связи со свѣтомъ и людьми. Мы видимъ потому у Генделя благородство и вмѣстѣ съ тѣмъ популярное изложеніе мысли; Бахъ пишетъ напротивъ только для людей, посвященныхъ въ искусство. Гендель производитъ впечатлѣніе моментальное; Баха же можно считать только послѣ продолжительныхъ занятій. Бахъ чисто нѣмецкій композиторъ, между тѣмъ, какъ на Генделя, жившемъ долгое время въ Италиі отражаются итальянскія вліянія. Бахъ въ своихъ композиціяхъ придерживается чисто церковнаго направленія, между тѣмъ, какъ направленіе Генделя вслѣдствіе этихъ вліяній можетъ быть названо религіознымъ только въ смыслѣ весьма обширномъ. Итальянское вліяніе вызвало у Генделя большую способность и навязъ писать для голосовъ; у Баха, чисто нѣмецкаго композитора, и расположеннаго болѣе къ инструментальной музыкѣ,

вокализация находится в относительном пренебрежении. Гендель более драматичен; Бах более лирик; оба они стоят на протестантской почве и потому представляют кульминационные точки XVIII столетия <sup>33</sup>).

[<sup>33</sup>] Георгъ Фридрихъ Гендель родился въ Галле въ 1685 году. Отецъ его, камердинеръ какого-то князя, не желалъ развивать его блестящихъ музыкальныхъ способностей, рано выказавшихся и намѣревался посвятить его карьерѣ юридической. Настоянн герцога Саксенъ-Вейсенфельсъ способствовали тому, что молодой Гендель былъ наконецъ отданъ въ школу органиста Цахау въ Галле. Въ 1696 году мы уже видимъ Генделя цѣи Берлинскомъ дворѣ, гдѣ находили его игру на фортепiano вполне изумительной. Вскорѣ онъ оставилъ Берлинъ и снова направился въ Галле, чтобы тамъ окончить курсъ юридическихъ наукъ, при чемъ однако музыка не была имъ оставляема въ пренебреженіи. Желаніе и стремленіе Генделя сосредоточивалось въ то время на изученіи свѣта и людей. На 19 году своей жизни онъ отправился въ Гамбургъ; ко времени пребыванія его въ этомъ городѣ относятся его оперы: «Almigo», «Negro», «Florinda et Darhne». Свободолюбивціи Гендель избралъ Гамбургъ своимъ мѣстопребываніемъ, какъ по своимъ политическимъ убѣжденіямъ, такъ и вѣрдыіе процвѣтанія въ этомъ городѣ оперы и сосредоточія талантливыхъ композиторовъ того времени Кейзера, Маттесона, Телемана. Въ 1707 году Гендель отправляется въ Италію, гдѣ написаны имъ оперы «Rodrigo», «Agrippina», псаломъ «Dixit dominus», ораторія «Resurrezione, Il triunfo del tempo e del disinganno». Въ Италіи Гендель знакомится съ Лотти, Скарлатти и вступаетъ въ музыкальный турниръ съ Доменикомъ Скарлатти; онъ ищетъ въ то же время кантаты, пѣсни и множество мелкихъ вещей. Затѣмъ послѣ года, проведеннаго въ Ганноверѣ, мы видимъ Генделя въ 1710 году въ Лондонѣ, гдѣ не встрѣтилъ соперниковъ какъ въ виртуозахъ, такъ и въ композиторахъ того времени, Гендель занимаетъ положеніе выдающагося, первостепеннаго и обращается исключительно къ оперѣ. Въ періодъ времени до 1715 года написаны имъ оперы

Ринальдо (1711), Il pastor fide (1712), Tedeum и Iubilate (in D) и Passionsmusic для Германіи. Въ это время въ композиціи Генделя совершается важная переѣна; онъ бросаетъ подлащенные, сантиментальные, пѣвецкіе тексты и обращается исключительно къ сюжетамъ библейскимъ. Въ композиціи 12 Anthems (1717—1720) можно видѣть рѣшительный шагъ къ позднѣйшей ораторіи, изъ которыхъ первая была «Эсепрь». Въ этой ораторіи многое взято и переѣлано изъ Passionsmusic; такой способъ музыкальной обработки вообще характеризуетъ Генделя. «Эсепрь» составляетъ переходъ къ позднѣйшимъ ораторіямъ; это произведеніе состоитъ изъ отдѣльныхъ сценъ и мѣстами представляетъ оперно-драматическій характеръ. За симъ слѣдовало: «Acis et Galatea». Съ основаніемъ королевской академіи музыки, цѣль которой была исполненіе оперъ въ возможномъ совершенствѣ и съ назначеніемъ Генделя директоромъ этой академіи, началась новая эпоха въ жизни великаго композитора, именно дѣятельность оперная. Оперы «Радамистъ» и «Муціи Сцевола» были плодами дѣятельности этого времени. Интриги итальянскихъ композиторовъ Буоннинчи и Аллиіо, ссора Генделя съ кастратомъ Сенезино, недовольство англійской аристократіи, выказавшееся въ основаніи новой оперы въ «Lincoln-In-Fields», вражда Порпоры, Фаринелли, Гассе, заставили Генделя оставить академію и перенести оперныя представленія на Гайдмарктскій театръ. Во время переннги этой борьбы Гендель переноситъ свою оперную дѣятельность то на Линкольнскій, то на Ковенгарденскій театръ. Не смотря на то, что борьба съ врагами начала утихать, утомленный Гендель однако оставилъ оперное поприще и, повиная указаніямъ своего генія, обратился снова исключительно къ ораторіи. Въ продолженіе десяти лѣтъ написаны имъ громадные по объему произведенія: «Alexander Fest» (1735), «Израиль въ Египтѣ» (1738), «Allegro e Pensieroso» (1739) и наконецъ рядъ величайшихъ его твореній Meccia (Messias) (1741), Самсонъ (1742), Уда Маккавей (1746) и Инусъ Навинъ (1747). Публика того времени однако не особенно горячо относилась къ Генделю и концерты его не особенно усердно посѣщались. Последнее путешествіе Генделя въ Ирландію было весьма успѣшно.

Возвратившись снова в Лондонъ, гдѣ имъ были исполнены 17 ораторій и кантатъ, Гендель, этотъ музыкальный гигантъ, пишетъ, уже потерявъ зрѣніе, послѣднюю ораторію «Іерпта» (1751). Гендель былъ замѣчательный органистъ своего времени; его игра приводила въ изумленіе современниковъ и не мало способствовала успѣху его сочиненій въ массѣ. Гендель скончался въ 1759 году; онъ схороненъ между величайшими людьми Англій въ Вестминстерскомъ аббатствѣ; мраморный мавзолей украшаетъ его славному гробницу.

Величайшія заслуги Генделя состоятъ несомнѣнно въ развитіи художественной формы ораторій, которой приданъ имъ характеръ величаво-возвышенный, высоко-эпическій. Ораторія представляла въ то время какъ бы первую ступень для позднѣйшей, большой, героической оперы, форма которой и содержаніе не были еще найдены, изобрѣтены. Религіозное настроеніе англійскаго общества того времени отражалось на выборѣ сюжетовъ библейскаго содержанія, изобилующихъ, какъ роскошною колоритностью народной жизни, драматическими потрясающими ситуациями отдѣльных историческихъ эпизодовъ, такъ и общими очертаніями возвышенныхъ характеровъ. Стремленія композиторовъ въ этомъ родѣ сочиненій шли за предѣлы всего обыкновеннаго, тривиальнаго, будничнаго, они какъ бы желали отрѣшиться отъ жизни и невольно уносились въ отдаленную эпоху библейскую. Величавая, мощная личность Генделя, изумительно плодотворная дѣятельность его, неустанная энергія, его возвышенныя взгляды, все напоминая въ немъ самое какую-то библейскую, ветхозавѣтную личность. Но онъ не придерживается исключительно религіозныхъ возрѣній, онъ не проникнутъ церковною замкнутостью средневѣковаго композитора, онъ какъ бы выводитъ церковную музыку изъ туманной облачности на свѣтъ, онъ изводитъ ее изъ сакристии въ алтаря на сцену, онъ подчиняетъ церковную музыку нѣкоторой субъективности композитора, придавая при этомъ ей важность, степенность, благородство, возвышенность, паосъ. Гендель работаетъ во время различныхъ фазисовъ развитія своего всеобъемлющаго гения известную, присущую ему широкую типичность вы-

раженія и соединилъ въ своихъ композиціяхъ высокую правдивость изображенія свѣтлыхъ, возвышенныхъ, украшающихъ челоука настроеній душевныхъ съ прекрасной, чистого эпической вышней формой содержимаго. Въ этой своеобразности стиля, въ этой роскошной вышней формѣ и богатомъ внутреннемъ содержаніи, можно видѣть важное, существенное историческое значеніе Генделя; онъ играетъ роль высокаго предвозвѣстника иныхъ направленной музыкальной драмы, иныхъ тенденцій, позднѣе проведенныхъ Глюкомъ.

Іоаннъ Себастьянъ Бахъ, сынъ придворнаго музыканта Іоанна Амвросія Баха, родился въ 1685 году въ Эйзенахѣ. Лишившись въ раннемъ возрастѣ родителей, Бахъ получилъ первоначальное музыкальное образованіе при помощи своего брата, органиста. Одинъ изъ эпизодовъ его дѣтства выказываетъ его стойкую, трудолюбивую натуру. Не смотря на запрещеніе своего брата играть фуги Пachelbela и Керне, 11-лѣтній Бахъ тайкомъ досталъ тетрадь съ фугами и канонами, и въ продолженіи шести мѣсяцевъ списалъ ихъ въ полумракѣ лунныхъ ночей. Это напряженіе имѣло вліяніе на развившуюся въслѣдствіи времени болѣзнь глазъ. Въ 1703 году мы видимъ Баха придворнымъ музыкантомъ въ Веймарѣ; въ 1704 году органистомъ въ Арштадтѣ, Мюльгаузенѣ и затѣмъ снова въ Веймарѣ. Изъ Веймарской жизни известенъ эпизодъ музыкальнаго турнира Баха съ французскимъ органистомъ Маршаномъ, бѣжавшимъ передъ началомъ турнира въ Дрезденъ изъ опасенія быть побѣжденнымъ. Бахъ былъ замѣчательный органистъ своего времени, немнѣшій между своими современниками соперниковъ на этомъ инструментѣ. Послѣ нѣсколькихъ побѣдокъ въ Гамбургѣ, Бахъ получилъ послѣ смерти Куна (1722) мѣсто кантора и директора капеллы въ Лейпцигѣ; эту должность занималъ онъ вплоть до своей смерти. Сиромная жизнь Баха протекала въ постоянной, неутомимой работѣ по композиціи и устройству церковныхъ хоровъ въ Лейпцигѣ. Въ 1747 году Бахъ получилъ приглашеніе въ Берлинъ, гдѣ онъ въ присутствіи Фридриха Великаго импровизировать на заданныя темы. Это путешествіе было послѣднимъ свѣтлымъ лучемъ въ жизни великаго мастера; послѣдовавшая затѣмъ глазная болѣзнь и въ концѣ концовъ полное ослѣпленіе

чально закончили его жизнь, полную труда. Бахъ былъ два раза женатъ и имѣлъ 20 дѣтей; изъ нихъ посвятили себя музыкѣ и особенно извѣстны, какъ композиторы, Фридеманъ Бахъ и Филиппъ-Эммануилъ Бахъ, также Иоаннъ Кристофъ и Христіанъ Бахи. Жизнь Баха, протекла мирно, тихо, безмятежно, патриархально; онъ не искалъ жизненныхъ бурь, не стремился узнать свѣтъ и людей, его не прельщали почести и награды, его не беспокоило чувство честолюбія. Этотъ скромный, но великій труженникъ, жилъ в сокровенной, внутренней жизни; его творчество не освѣжалось, но въ то же время и не разбивалось разными жизненными столкновениями, какъ то случалось нерѣдко съ Генделемъ. Бахъ покончил на скромномъ деревенскомъ кладбищѣ; пылливый, любознательный путешественникъ не отыщетъ на его могилѣ пышнаго мавзолея по весьма простой причинѣ, могила эта неизвѣстна...

Оба великіе композитора Гендель и Бахъ стоятъ на протестантской, церковной почвѣ, но съ тѣмъ существеннымъ различіемъ, что Гендель съ объективностью, ему свойственною, придаетъ церковной музыкѣ характеръ широкій, возвышенный, эффекты сильныя, потрясающіе, не освобождаясь въ то же время отъ итальянскаго вліянія. Бахъ, сохраняя всецѣло чистое нѣмецко-протестантскій характеръ, сказалъ въ своихъ церковныхъ сочиненіяхъ послѣднее слово въ развитіи чиста церковной музыки; онъ какъ бы завершаетъ своими композиціями эту стройную, величавую постройку, онъ кладетъ послѣдній камень въ этотъ, поражающемъ по своей простотѣ, неизысканности заданіи. Дѣятельность Баха на почвѣ церковной композиціи изумительна, не только по оригинальной изобрѣтательности, но и по силѣ творчества неутомимаго, неистощимаго. Въ нервномъ періодѣ дѣятельности Баха написаны или множество пяти, восьмилосныхъ мотеттовъ, кантатъ на различные торжественные случаи; затѣмъ его Passion-music по Матѳею и Иоанну и наконецъ его грандіозная пятиголосная месса (H—moll), принадлежащая къ числу его величайшихъ твореній. Плодovitость Баха отличается также разнообразіемъ, разносторонностью, чего мы у Генделя въ зрѣлое время его жизни, отдававшагося исключительно ораторіи не замѣчаемъ. Бахъ, работавшій уже извѣст-

ныя до него формы композицій, въ то же время пролагаетъ пути и освѣщаетъ темную даль для будущихъ композиторовъ; его вліяніе отражается такимъ образомъ на различныхъ видахъ композицій. Бахъ писалъ и фортепіанные концерты для одного, двухъ и даже трехъ инструментовъ и концерты для скрипки, органа и сонаты для фортепіано и скрипки, сюиты для оркестра и пр.; подробное исчисленіе завело бы насъ слишкомъ далеко. Бахова Passionmusic—*музыкальная драма* того времени. Въ ней серьезность, глубина религіознаго убѣжденія, сила и энергія характера, сознательное выполненіе задачи могутъ быть сравниваемы съ таковыми же качествами композицій Бетховена. Въ Бахѣ сосредоточились, высказались тѣ религіозныя, церковныя элементы, которыми жило общество въ XVII и началѣ XVIII столѣтія; онъ весь проникнутъ сознательною религіозностью. Бахъ, весьма часто наивный, всегда субъективный, представляетъ послѣдній намятникъ мощной силы вѣры и религіознаго убѣжденія прошедшаго времени, той вѣры и той религіи совѣсти, которой слышитъ и второй поддерживается протестантизмъ и протестантскія церковныя общины. Но это касается только религіознаго стороны, ибо нѣмецкое общество того времени съ его сухимъ формализмомъ, съ его узкимъ филістерствомъ, съ его политическою ограниченностью, съ его партикуляризмомъ, не могло дать Баху тѣхъ здоровыхъ, сильныхъ, жизненныхъ элементовъ, тѣхъ импульсовъ, которыя дала Генделю нація, въ средѣ которой онъ провелъ лучшіе, свѣтлые дни своей жизни и дѣятельности. Гендель, пластичностью формъ и грандіознымъ, сильнымъ выраженіемъ производилъ и производитъ по нинѣ сильное, хотя часто и моментальное впечатлѣніе на массу; онъ повятенъ большншествомъ, какъ по относительному богатству мелодическому, такъ и по выработкѣ и склонности его къ композиціи вокальной, въ которой наиболѣе отражаются итальянскія вліянія. Бахъ менѣе поддается быстрому, мимолетному впечатлѣнію; серьезный духъ и глубина его композицій требуютъ, какъ музыкальной привычки внимательно слушать, такъ и способности понимать и быстро усвоивать красоты композицій, вообще болѣе музыкальной эрудиціи. Въ послѣднемъ также лежитъ его относительная непопулярность

и трудность проведения его композиций въ массу публики. Гендель способенъ выражать общія человѣческія настроенія душевныя, также настроенія массы; онъ стужьлъ высказать то религиозное настроеніе, которое жило въ средѣ здоровой, сильной, свободно-мыслящей національности. Бахъ говоритъ намъ только о своемъ собственномъ религиозномъ настроеніи, онъ углубляется въ концѣ жизни въ самого себя, онъ живетъ жизнью вполне сосредоточенною. Гендель предугадываетъ въ своихъ композиціяхъ позднѣйшіе идеалы искусства; Бахъ ищетъ въ виду исключительно религиозныя цѣли, онъ служитъ церкви, а не обществу, не человечеству. Въ натурѣ Генделя лежатъ объективные стороны, въ его композиціяхъ проглядываетъ могущественный, свѣтлый эпосъ; въ натурѣ Баха субъективность, видержанность характера, высокой лиризмъ. Если возможно задаваться литературными сравненіями и проводить параллели между поэтами и композиторами, то обоимъ гигантамъ музыкальной композиціи *Генделя* и *Баха*, по ихъ значенію историческому, можно уподобить *Гомера* и *Софокла* въ поэзіи. Великія литературныя художественныя, скульптурныя произведенія всѣхъ временъ и народовъ, составляютъ для насъ наглядное отраженіе известной, хотя и отдаленной эпохи, поучительное изображеніе жизни отдѣльнаго народа или цѣлаго хода развитія историческаго. Гендель и Бахъ оставили намъ именно такіе неизбѣжные памятники великой эпохи развитія музыки, ближайшаго къ человечеству изъ искусствъ. Гендель и Бахъ, окончивъ съ музыкой церковной, положили прочный базисъ, на которомъ гении, таланты, люди, отнѣченные природой, строятъ величавое зданіе, предѣла постройки котораго нельзя предположить, невозможно предугадать, ибо идеалы въ искусствѣ безграничны, безконечны, неизмѣримы, также какъ неизмѣримы и вѣчны стремленія мыслящаго человечества къ интеллигенціи, къ саморазвитію, къ прогрессу.\*].

## Франція.

**Первые зачатки оперы.—Самыя раннія музыкальныя стремленія.**

Франція не прошла подобно Италіи и Германіи обширное и правильное развитіе въ отношеніи музыкальномъ; она выступаетъ только позднѣе съ болѣе самостоятельнымъ значеніемъ. Церковное музыкальное искусство въ его высокомъ значеніи почти совершенно отсутствовало во Франціи; этимъ она отличается отъ Германіи и Италіи, гдѣ музыка началась производаніемъ церковнаго элемента. Въ эпоху Жоскена (1500) хотя и выдавались нѣкоторые его ученики, но они все таки нашли свое отечество въ Италіи.

Съ 1530 года были основаны въ Парижѣ и Лионѣ большія типографіи, гдѣ были напечатаны различные пѣсни, мотетты, мессы разныхъ композиторовъ.

Изъ позднѣйшаго времени называютъ также нѣсколько именъ, однако безъ особенной славы и большого художественнаго значенія; казалось даже, что музыкальное искусство сдѣлало какъ бы шагъ назадъ. Таковы были отношенія вплоть до XVII столѣтія.

Отъ старой школы высоаго контрапункта давно уже отстали; но и не приняли новаго направленія итальянскаго. Нѣчто своеобразное имѣлъ французскій дворъ со времени Людовика XIII; это были «Vingt quatre Violons du Roy» (скрипки и альты различныхъ размѣровъ) для которыхъ писались пьесы различными композиторами. Эти произведенія показываютъ только младенческое состояніе камерной музыки, у народа вообще мало музыкальнаго.

Только послѣ изобрѣтенія оперы, имѣемъ мы возможность сообщить что-либо существенное о состояніи музыкальнаго дѣла во Франціи. Опера была введена во Францію позднѣе, чѣмъ въ Германію, именно при министрѣ кардиналѣ Мазарини.

Это относится къ 1645 году, когда въ первый разъ были придворныя представленія итальянскаго опернаго общества<sup>34)</sup>. Усижь

<sup>34)</sup> Первая оперная представленія во Франціи начались балетомъ. При одномъ изъ посольствъ ко двору Маріи Медичи прибылъ итальянецъ Вал-

этого представления вызвала подражательность Французов, но только хитрому италийцу Люлли удалось поставить оперу во Франции на более прочную почву<sup>35</sup>). *Иоанн Баптист Люлли* (Jean Baptiste Lully) родился во Флоренции в 1633 году, прибыл во Францию 12-лѣтнимъ мальчикомъ и былъ принятъ въ услужение у племянницы короля кухоннымъ мальчикомъ. Его плутовской нравъ, забавная фигура и умѣнье играть на скрипкѣ танца, вскорѣ обратили на него вниманіе короля. Счастье ему улыбалось и онъ достигъ высокаго почетнаго мѣста — директора капеллы «Vingt-quatre Violons du Roy». Люлли можно считать основателемъ французской оперы не только потому, что ему было предоставлено главное управленіе ею, но и вслѣдствіе обилія его произведеній, въ которыхъ онъ служилъ потворствовать вкусу публики того времени<sup>36</sup>).

[<sup>36</sup>] Вскорѣ за назначеніемъ Люлли директоромъ королевской капеллы, называвшейся при Людовикѣ XIV «les petits vingt quatre Violons du Roy» написаны были имъ нѣсколько симфоній, трио и пр. Въ 1658 году написать онъ музыку для балета, въ которомъ самъ «великій король» принималъ участіе, исполняя какое-то замысловатое, pas de Zephir, полное хореографическихъ трудностей. Но Люлли съ характеромъ смѣлымъ, самолюбивымъ, съ настойчивымъ желаніемъ сдѣлаться извѣстнымъ, съ другими не особенно похвальными качествами низкопоклонствомъ, дерзостью, сухостью, подчасъ жестокою въ обращеніи съ подчиненными соединялъ талантъ и умъ. Безноконная натура его не останавливалась на

тазариин, ничѣмъ особенно не замѣчательный, но сумѣвшій сдѣлаться необходимымъ при устройствѣ всевозможныхъ придворныхъ празднествъ; ему дали имя Beaujoueux съ ироніею имъ игула директора театральнаго представленія, состоявшихъ въ то время изъ танцевъ съ кантонами, причемъ безъ особенной связи шли и говорили. Эти театры, довольно разнообразныя сцены носили вполнѣ характернаго въ то время названіе: «Ballet comique de la Reyne, rempli de diverses devises, mascarades, chansons de musique et autres gentillesses» (изд. 1672).

<sup>35</sup> Изъ числа этихъ первыхъ наивныхъ произведеній кромѣ оперы «La finta Pazzo» (текстъ Джулио Стрелини), въ которой первый актъ начинался танцемъ обезьянъ и медвѣдей, второй танцемъ струновъ, третій танцемъ монгуаевъ, слѣдуетъ указать на «La Pastorale» аббата Перрена, музыка которой придѣлана Робертомъ Камберомъ (1659).

легкомъ, незначительномъ успѣхѣ; вскорѣ онъ разными просками добылъ себѣ привилегію на открытіе опернаго театра, гдѣ и начались представленія пьесой «Les fêtes de l'Amour et de Bacchus», либретто Кипо. Затѣмъ послѣдовала «Cadmus» (1673), первая лирическая трагедія французскаго театра. Послѣ смерти Мольера, Люлли получаетъ театр Palais-Royal, гдѣ имъ и были поставлены оперы Alceste, Theseus, Carneval, Atys, Isis, Psiché, Bellerophon и др., числомъ 19 оперъ. За композиціей послѣдней онъ заболѣлъ. Призванный къ нему аббатъ-янсенистъ соглашался дать ему полную абсолютию, отъ его, по всемъ вѣроятіямъ, немалочисленныхъ грѣховъ, подъ условіемъ довольно комичнымъ — сожженія партитуръ. Но Люлли и на смертномъ одрѣ остался вѣрнымъ себѣ; онъ слегъ на глазахъ доверчиваго патера отдѣльными партіи инструментовъ, получить желаемое разрѣшеніе, но оставилъ для потомства и исторію полную партитуру оперы нетронутой.

Хотя мы и встрѣчаемся у этого основателя французской оперы съ драматической декламацией, приближающейся скорѣй къ псалмодіи, чѣмъ къ настоящему речитативу и только изрѣдко прерываемой короткими *adagio*, но искать въ немъ истиннаго драматическаго выраженія и характеристики было бы слишкомъ смѣло. Композиціи Люлли, въ которыхъ мало изобрѣтательности, но много холоднаго, безсодержательнаго паюса, натянутого, форсированнаго, неоживленнаго, вполнѣ соответствовали придворной обстановкѣ того времени; они вообще довольно мѣтко характеризуютъ бездугную живую сферу придворной жизни времени Людовика XIV, которому Люлли и обязаны своимъ возвышеніемъ. Въ выборѣ сюжетовъ оперъ Люлли отражается несомнѣнно вліяніе псевдо-класицизма литературнаго направленія, наиболѣе цѣннаго въ то время при дворахъ еропейскихъ государей. Люлли писалъ увертюры, весьма любимыя публикой того времени, онъ ввелъ духовые инструменты въ оперный оркестръ. Современныя крики Терпсихоры должны высоко чтить память этого композитора и быть благодарны его изобрѣтательности. Люлли, понявъ тонкій вкусъ своего царственнаго покровителя, любившаго все пластичное, замѣнилъ участвовавшихъ до того времени въ балетахъ мальчиковъ, танцующихами. \*].

Такимъ образомъ произведеніи Люлли и его послѣдователя *Рамо* (Jean Rameau) вырожденіе столѣтія наводнило оперную сцену. Въ этихъ композиціяхъ чувствуется основное направленіе французскаго характера. Въ особенности рѣшительное преобладаніе было придано тексту, взаимно пренебрегая господства колоратурнаго пѣнія Итальянцевъ; это вполнѣ отвѣчало общей опредѣлительности французскаго характера. Люлли былъ вѣдѣтъ съ тѣмъ предшественникомъ Глюка; этимъ объясняется также и то, что Глюкъ именно во Франціи имѣлъ первый, рѣшительный успѣхъ <sup>37)</sup>.

### Германія, Италія и Франція.

**Эпоха обратнаго вліянія (Wechselwirkung) и взаимнаго соразвитія (Gesamtentwicklung).** — Эпоха налицнаго стія въ Германіи. — Оперная и инструментальная музыка.

Въ Германіи переходъ къ новому времени составляютъ сыновья Баха; изъ нихъ *Карлъ Филиппъ Эммануиль Бахъ* (С. F. E. Bach) (родился въ Веймарѣ въ 1714 году, умеръ въ Гамбургѣ въ 1788 г.) пользуется особенною историческою извѣстностью. Эммануиль Бахъ,

<sup>37)</sup> *Жанъ-Филиппъ Рамо* (Rameau) родился въ Дижонѣ въ 1683 году. Онъ продолжалъ начатое Люлли и поддерживалъ во французской оперѣ псевдо-классическое направленіе. Въ 1733 году написана имъ первая опера: «*Héroïste et Aricie*». Изъ большого числа его оперъ наибольшую извѣстность пользуются *Зароастръ* и *Поллуксъ*. Ко времени Рамо относятся образованіе двухъ враждебныхъ музыкальных лагерей и фонетали. Партіи эти образовались въслѣдствіе приложенія въ Парижѣ итальянскаго опернаго общества и въслѣдствіе времени композитора Пиччини. *Жанъ-Жакъ Руссо*, высказавшись за итальянцевъ не мало спорились, Гретри мало по малу стали отрывать отъ направленія Люлли и заглазъ французской, комической оперы. Полный, рѣшительный разрывъ этой борьбы, въ которой нускался въ ходъ всевозможная интриги, преимущественно женскія, относится ко времени постановки въ Парижѣ Глюковой Ифигеніи въ Тавридѣ.

исходя изъ направленія своего отца, приблизилъ искусство къ свѣтскому стилю тѣмъ, что способствовать выраженію индивидуальных настроеній и на этомъ основаніи онъ можетъ считаться непосредственнымъ предшественникомъ *Йосифа Гайдна*. Вмѣстѣ съ органомъ, который былъ до сихъ поръ главнымъ инструментомъ для исполненія, выступаетъ теперь *клавесинъ*. Эммануиль Бахъ былъ основателемъ современной фортепьянной игры и въ своемъ «*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*» положилъ первыя основательныя начала метода преподаванія. Вмѣсто прежняго искусственнаго періода, вмѣсто содержанія преимущественно релігіознаго, мы встрѣчаемъ уже нѣкоторые зачатки музыки романтической, свободнаго порыва, движенія фантазій, которые въ Гайднѣ и послѣдующихъ композиторахъ достигли полного развитія. Наконецъ вокальная музыка, въ которой воплощалось до того все высокое въ искусствѣ, должна была уступить мѣсто выработкѣ и въслѣдствіе господству музыки инструментальной. Эммануиль Бахъ уже хорошо ознакомленъ съ оркестромъ, для относительной самостоятельности котораго онъ не мало сдѣлалъ. Въ немъ соединяются всѣ различныя образности и потому въ исторіи музыки онъ имѣетъ значеніе не преходящее. Изъ сыновей Баха заслуживаетъ также особенное вниманіе *Фридемманъ Бахъ* (Friedemann Bach) (1710—1784), не столько по композиціи, сколько по большому дарованію, которое однако, въслѣдствіе различныхъ неблагоприятныхъ обстоятельствъ жизни, не получило плодотворнаго развитія.

Себастьянъ Бахъ и Гендель достигли въ области музыки церковной высшаго кульминаціоннаго пункта; они заканчиваютъ собой эту большую первую эпоху. Изъ композиторовъ второй половины прошедшаго столѣтія мы назовемъ нѣсколько извѣстныхъ, хотя и второстепенныхъ именъ. Изъ современниковъ Баха особенно замѣчательнъ *Штоллицъ* и знаменитый теоретикъ въ Вѣнѣ *Фуксъ*; затѣмъ *Граунъ*, *Ролъ*, *Гомилусъ*, *Пауманнъ*, *Гассе*, *Долсъ*, *Гиллеръ*, *Шустеръ*, *Фоллеръ*, *Фанъ* и др. Изъ композиторовъ католической Германіи особенно замѣчательны композиторы чешской школы: *Гассманъ*, *Тула*, *Черногорскій*, два брата *Вериксъ*, *Цахъ*.

*Кристоф Виллибальд Глюк* (Christoph Willibald Ritter von Gluck), подобно Эмануэлу Баху, кроме прежнего почти исключительного преобладания церковной музыки, вызвал энергическое движение в музыкѣ свѣтской; онъ былъ представителемъ эпохи стиля изячнаго въ Германіи, также и новаго классическаго времени на почвѣ драматическаго италіанскаго стиля, господствовавшаго въ то время въ свѣтской музыкѣ; онъ вызвалъ новое ильмецкое искусство и тѣмъ подготовилъ позднѣйшее всемірное владычество музыки Моцарта. Глюку выпала въ удѣлъ завидная роль — развить тѣ стремленія, разрѣшить тѣ задачи, къ которымъ стремились съ самаго начала изобрѣтенія оперы; ему выпала жребій возвысить оперу чрезъ соединеніе поэзіи съ музыкой до степеней художественнаго произведенія, полнаго высшаго драматическаго значенія. Глюкъ родился 2 іюля 1714 г. въ Вейденвангъ въ Пфальцѣ. Онъ получилъ первое обученіе въ одной изъ школъ въ Комотану и позднѣе отправился въ Прагу. Вскорѣ онъ научился пѣть съ листа, приобрѣлъ нѣкоторыя познанія въ игрѣ на скрипкѣ и виолончеллѣ, позднѣе на фортепіано и органѣ. Такъ какъ онъ получалъ весьма малое пособіе отъ своего отца, бывшаго въ то время лѣсничимъ, то онъ былъ вынужденъ поддерживать свое существованіе уроками на виолончеллѣ. Въ 1736 году видимъ мы его уже въ Вѣнѣ. Одинъ ломбардскій князь Мельди назначилъ его своимъ камернымъ музыкантомъ, извѣтъ съ собой въ Миланъ и передалъ капельмейстеру Саммартини для дальнѣйшаго музыкальнаго образованія (1714). Нѣсколько позднѣе выступилъ онъ, какъ оперный композиторъ въ Миланѣ <sup>38)</sup>. Въ 1745 году отправился онъ въ Лондонъ, гдѣ также исполнилъ его оперы. Послѣ своего возвращенія, хотя и на короткое время онъ получилъ мѣсто капельмейстера въ Дрезденской

<sup>38)</sup> Эта первая опера Глюка была *Artaserse* (1741), текстъ извѣстнаго либреттиста того времени *Метастазіо*. Затѣмъ кроме трехъ оперъ, написанныхъ для италіанскихъ театровъ, слѣдовали: «*La caduta de Giganti*» и «*Artamene*» (1746), написанные для Лондона. Всѣ эти оперы въ италіанскомъ направленіи.

капельмѣ. Въ 1748 году мы видимъ его снова дѣятельнымъ капельмейстеромъ въ Вѣнѣ. Здѣсь достигли полной зрѣлости его идеи измѣненія опернаго стиля; отсюда начинается и его высокое, художественное, историческое значеніе. Въ 1762 году написалъ онъ *Орфея* и *Евридику*, которая и была исполнена въ Вѣнѣ. Вторая опера была *Альцеста*, данная въ концѣ 1767 года <sup>39)</sup>. Послѣ этихъ представлений Глюкъ увидѣлъ, что планы его никогда не будутъ приведены въ исполненіе, пока онъ не будетъ пользоваться хорошимъ, драматическимъ сюжетомъ, великолѣпнымъ театромъ и приличными исполнителями. Все это онъ надѣялся найти въ Парижѣ. Онъ отправился наконецъ въ Парижъ, гдѣ и выбралъ сюжетомъ для своей оперы *Расплюву Ифигенію* въ Авлидѣ въ обработкѣ *Bailly du Rollet* <sup>40)</sup>.

Въ 1774 году было первое представленіе этого произведенія Парижѣ. Затѣмъ въ 1777 году написана имъ *Армида* и наконецъ въ 1779 году *Ифигенія въ Тавридѣ*. Представленіе этой послѣдней оперы имѣло весьма рѣшительное значеніе; она имѣла такой громадный успѣхъ, какого не имѣло ни одно произведеніе Глюка во Франціи. Утомленный борьбой, которую велъ Глюкъ съ представителемъ италіанскаго направленія *Пиччини* (1728—1800), Глюкъ возвратился въ Вѣну, гдѣ и умеръ въ 1787 году <sup>41)</sup>.

[<sup>41)</sup> Послѣднее произведеніе Глюка «*Echo et Narcisse*», не имѣло рѣшительнаго успѣха. Утомленный Глюкъ не былъ въ силѣ написать музыку на порученное ему либретто оперы «*Danaïdes*». Сальери занялся этимъ либретто; успѣхъ «*Danaïdes*» можно приписать не столько талантливой композиціи, сколько тому обстоятельству, что на первыхъ представленіяхъ, опера эта выдавалась за произведеніе Глюка. Глюкъ называлъ свои оперы *tragedies lyriques, drames heroïques*. Едва ли какой либо изъ оперныхъ композиторовъ, за исключеніемъ Вагнера, сумѣлъ на столько поднять значеніе драматическаго выраженія, сумѣлъ возвысить, и въ то же

<sup>39)</sup> Обѣ оперы по либретто *Кальцабиджи*.

<sup>40)</sup> Опера «*Paris et Hélène*», написанная Глюкомъ въ 1769 году представляется переходное явленіе къ *Орфею*.

время приблизить оперу, как художественное произведение къ ея прототипу греческой трагедии; едва ли кто так горячо стремился, так упорно ратовал за живое соединеніе слова съ музыкой, въ высокомъ значеніи этого понятія, боролся со всевозможными препятствіями, неудачами, интригами, какъ Глюкъ, одинъ изъ важнейшихъ музыкальных реформаторовъ XVIII столѣтія. Энергическое послѣдовательное проведеніе выработанныхъ принциповъ, непреклонное желаніе осуществить созданный идеаль, сознательное стремленіе къ художественной правдѣ, презрѣніе ко всему, что создала мода и ношлныя отношенія и взгляды массы на искусство, характеризуютъ Глюка, какъ одну изъ тѣхъ высокихъ стойкихъ личностей, которымъ такъ обилуетъ конецъ прошлаго столѣтія, тѣхъ предвозвѣстниковъ новой культурной жизни, новыхъ принциповъ, новыхъ условій политической жизни народовъ. Глюкъ рѣдко поддавался впечатлительности, еще рѣже жилъ въ области фантазій; онъ умѣлъ создавать характеры строгіе, рѣзко, рельефно очерченные, всегда высоко классическіе; ему присуща та конденсія мощнаго, емкаго творчества типа, характера въ смыслѣ музыкальномъ, которая, хотя и не часто дается даровитымъ мыслителямъ, писателямъ, поэтамъ. Глюкъ не затрогивалъ сюжетовъ обыденныхъ, тривиальныхъ; героевъ его оперъ подвигаютъ только сильныя страсти, мужество, геройство, злоба, или чувства возвышенныя: любовь къ родителямъ, любовь плотиническая, высокая, идеальная, супружескія отношенія. Композиція Глюка полна потому античнаго спокойствія, классической греческой красоты; она производитъ то впечатлѣніе, она поражаетъ насъ такъ, какъ поражаетъ античное мраморное изваяніе своими строгими очертаніями линий, правильными контурами, холодными, не освѣщенными яркимъ блескомъ жизни, жизненной теплотой. Но въ то же время музыка Глюка не бездушна; она лишена той скучной, ложной напыщенности, того разогрѣтаго пафоса, того поддѣльнаго увлеченія, словомъ сказать, качествъ композицій Люлли, Рамо. Въ основаніи всего этого лежитъ серьезность характера Глюка, отсутствіе богатства поднижной творческой фантазій и, наконецъ, вліяніе писателей и драматурговъ того времени, не мало, впрочемъ, способствовавшихъ успѣху Глюковской

реформы. Въ композиціи Глюка проливаются не рѣдко горькія слезы, слышатся звуки, полные безнадежнаго отчаянія, но въ то же время, въ ней что-то освѣжающее, юное, живое, цѣльное... Дѣятельностью и успѣхомъ Глюка интересовалась не только его ученица Дофинья, впоследствии королева Марія-Антуанетта и окружавшіе ея придворные, но и величайшіе умы того времени: Вольтеръ, Жанъ-Жакъ Руссо, также и Парижскіе салоны, въ которыхъ собиралась лучшая, интеллигентная часть общества. Замѣчательно то обстоятельство, что величайшіе мыслители этой эпохи: Клоуштокъ, Виландъ, Лессингъ предугадывали въ смѣлой реформѣ Глюка дѣло величайшей важности для будущаго искусства. Такъ Клоуштокъ называлъ Глюка поэтомъ между музыкантами. Не такъ, однако, было отношеніе къ Глюку композиторовъ по профессіи; недовѣріе, нежеланіе прислать къ прогрессивному движенію, характеризуютъ, впрочемъ, не одно то отдаленное отъ насъ время. \*].

Попытки особаго рода явились однако въ Германіи нѣсколько ранѣе Глюка; онѣ вызвали одновременно въ народѣ нѣкоторый смѣсъ къ сценической музыкѣ. Кейзеръ и Гамбургская опера предшествовали новому направленію Глюка. Позднѣе мелодрама, комическій Singspiel и оперетта особенно понравились народу. Эти стремленія вызвали и оживили народный духъ и подготовили почву и для послѣдующихъ произведеній.

Изъ композиторовъ, пользовавшихся особенно любовью въ своемъ отечествѣ, именно по музыкѣ *мелодраматической* долженъ быть названъ *Георгъ Бенда* (1721—1795), капельмейстеръ въ Готѣ. Въ большой оперѣ особенно отличался *Антонъ Швейцеръ*, въ опереттѣ *Адамъ Гиллеръ*, любимецъ публики второй половины прошлаго столѣтія, также *Вольфъ* въ Веймарѣ. *Фридрихъ Рейхардтъ*, извѣстный и по нынѣ композиторъ имени (Liedercomponist) былъ одинъ изъ немногихъ, которые слѣдовали пути, проложенному Глюкомъ. Позднѣе онъ писалъ и Singspiele, именно на тексты Гете. Провѣтаніе комической оперы ограничивалось не одной Сѣверной Германіей; она скоро перешла и въ Вѣну. Здѣсь осо-

бенно отличался *Карль Диттерс фон Диттерсдорф* (1739—1799), произведёния котораго уже илѣють нѣкоторый интересъ. Мы назовемъ также *Венделъ Мюллера*, и *Шенка*, автора оперы *Dorfbardier*.

Итальянская опера удержалась одновременно въ Германіи и пользовалась немалымъ почетомъ. Изъ итальянизированныхъ нѣмецкихъ композиторовъ самый замѣчательный былъ *Адольфъ Гассе* (родился въ Гамбургѣ въ 1699 году), дѣятельность котораго относится къ дрезденской сценѣ<sup>42</sup>). Мы приведемъ также *Иоанна Готлиба Наумана* (род. въ 1741 году въ Дрезденѣ), окончившаго собой это направление итальянизма, хотя онъ уже вносилъ болѣе нѣмецкаго элемента въ свои сочиненія, чѣмъ Гассе<sup>43</sup>). *Карль Гейнрихъ Граунъ*, (1701—1759) одинъ изъ знаменитѣйшихъ представителей этого направления былъ капельмейстеромъ Фридриха Великаго; онъ оставилъ по себѣ намять своимъ «*Teu Jesu*»; по оперы его, также какъ и вышеназванныхъ композиторовъ, подверглись полному забвенію. Теперь приближается то время, когда нѣмецкая музыка достигаетъ поры своего процвѣтанія, время, на которое всѣ предшествовавшія стремленія въ Германіи, Франціи, Италиі указываютъ, какъ на необходимый результатъ, время, въ которое все до сихъ поръ раздѣленное, соединяется въ своемъ великомъ представителѣ, Моцартѣ. Открыть этотъ періодъ, вызвать пробужденіе инструментальной музыки, приготовить собой Моцарта было призваніемъ Гайдна.

*Иосифъ Гайднъ* (Joseph Haydn) родился въ 1732 году въ одной изъ деревень Южной Австріи, въ Рораву. Его отецъ

<sup>42</sup>) Гассе, называемый итальянскими композиторами того времени «*Caro Sassone*» написалъ около ста оперъ. Его Те Деумъ до сихъ поръ ежегодно исполняется въ Дрезденѣ. Жена Гассе, Фаустина Борджо, впоследствии времени любовница короля Польскаго Августа Понтовскаго, была одною изъ извѣстнѣйшихъ вѣщицъ своего времени.

<sup>43</sup>) Науманъ, ученикъ Тартини и знаменитаго патера Мартини имѣлъ для искусства одинаковое историческое значеніе съ Гассе. Оперы его забиты; нѣкоторыя церковныя композиціи (всего написано имъ 27 мессъ и 10 ораторій) до сихъ поръ исполняются въ Дрезденѣ. Изъ нихъ наиболѣе замѣчательныя «*Vater unser*» по Клоппштоку и ораторія «*Gli Pellegrini*».

былъ простой деревенскій тѣлесникъ. Шести лѣтъ его отправили въ школу, въ ближайшій городокъ, гдѣ онъ получилъ первое обученіе на всѣхъ инструментахъ. Позднѣе онъ поступилъ мальчикомъ въ церковный хоръ Св. Стефана въ Вѣнѣ, гдѣ и остался до шестнадцатаго года. Матеріальная обстановка его жизни была весьма скудная; онъ принужденъ былъ играть въ оркестрахъ и при ночныхъ серенадахъ. Ко времени поступления его директоромъ музыки къ графу Морцину въ 1759 году, знѣшняя его обстановка нѣсколько улучшилась. Затѣмъ Гайднъ получилъ мѣсто капельмейстера у графа Эстергази, гдѣ онъ и оставался до смерти нельсфянда (1790). Уже въ то время Гайднъ отличался какъ композиторъ и пользовался весьма заслуженнымъ именемъ, но только, когда обстоятельства его приняли болѣе благоприятный оборотъ, то вмѣстѣ съ нимъ и возвысилось его слава. Вскорѣ онъ получилъ приглашеніе въ Лондонъ, гдѣ имъ созданы лучшія его произведёнія по инструментальной музыкѣ; отсюда возникаетъ его полная слава въ своемъ отечествѣ. Это пребываніе въ Лондонѣ составляло весьма важную эпоху въ жизни Гайдна. Возвратившись въ Вѣну, онъ купилъ въ одномъ изъ предмѣстій домъ, гдѣ и прожилъ до своей смерти въ 1809 году. Здѣсь написаны имъ двѣ извѣстныя большія ораторіи (Сотвореніе міра и Четыре времени года) изъ нихъ первая въ 1797 году, вторая же была послѣднимъ его произведёніемъ<sup>44</sup>).

[<sup>44</sup>) Въ дѣтско-наивной, незлобивой натурѣ Гайдна, въ этомъ обыкновенномъ бюргерѣ, было много простоты, естественности, непринужденности, сердечности, довольства окружающимъ, словомъ сказать, качествъ, отличающихъ южногерманское населеніе. Гайднъ, пунктуальнѣйшій человѣкъ въ мірѣ, любилъ порядокъ до педантизма; онъ старался строго держаться привычекъ, усвоенныхъ имъ съ молодости, проведенной въ тяжелой борьбѣ съ бѣдностью и всевозможными лишениями, которыми онъ однако по характеру спокойному, веселому, довольному, не тяготился. Онъ имѣлъ обыкновеніе съ ранняго утра исполнять всѣ хитроси изъсважнаго туалета того времени; онъ являлся съ напудренной косой,



Въ Миланѣ ему было поручено написать оперу для карнавала, «Митридатъ, царь Понтийскій». Въ 1770 году эта опера была дана съ громаднымъ успѣхомъ. Вскорѣ затѣмъ Марія Терезія поручила ему сочиненіе театральной саревяды «Ascanius in Alba». 1772 годъ былъ посвященъ на саревяду «Il sogno di Scipione» и оперу «Lucio Sylla». Талантъ Моцарта высказывается болѣе самостоятельнымъ въ оперѣ «La bella finta giardiniera», написанной для Мюнхена, гдѣ она и была дана въ 1775 году. Съ этой оперой Моцартъ вступаетъ въ лучшую эпоху наибольшей зрѣлости. Его старанія однако оставить неособенно выгодное, занимаемое имъ до сихъ поръ мѣсто въ Зальцбургѣ были безуспѣшны. Въ Мюнхенѣ и Мангеймѣ ангажементъ не могъ быть также заключенъ. Одинаково безуспѣшны были его старанія въ Парижѣ, такъ что въ началѣ 1779 года, онъ долженъ былъ снова возвратиться въ Зальцбургъ. Здѣсь онъ получилъ предложеніе написать оперу «Idomeneo» для Мюнхена, которая и была поставлена на сцену въ 1781 году съ громаднымъ успѣхомъ. Теперь началась величайшая пора его жизни. По приказанію своего архіепископа Моцартъ отправился въ Вѣну въ мартѣ 1781 года, гдѣ и остался окончательно. Въ сентябрѣ 1781 года получилъ онъ отъ императора Иосифа II предложеніе написать оперу «Похищеніе въ Серафѣ». Опера эта не смотря на интриги итальянскихъ пѣвцовъ весьма понравилась; она пользовалась особеннымъ успѣхомъ въ Чехіи. Въ 1785 году написалъ она «Davidde penitente» и «Nozze di Figaro» и издалъ первые шесть квартетовъ. «Свадьба Фигаро» не понравилась публикѣ, но годъ спустя изшла успѣхъ въ Прагѣ. Для этого же города написалъ онъ въ 1787 году Донъ-Жуанъ. Въ періодъ 1787—1790 годовъ Моцартъ переработалъ нѣсколько Генделевскихъ ораторій и написалъ для Вѣны «Cosi fan tutte». Въ 1791 году вромѣ двухъ кантатъ и многихъ инструментальныхъ пьесъ написаны имъ Волшебная Флейта, Титъ и Requiem. Моцартъ умеръ 5 декабря 1791 года. По своему историческому положенію Моцартъ представляетъ поворотъ отъ стараго времени къ новому; онъ представляетъ конечную точку всего стараго періода и исходный пунктъ новыхъ начинаній. Онъ составилъ

звено, которымъ связываются оба періода. Моцартъ привелъ оперу къ ея высокому кульминаціонному пункту, соединивъ въ себѣ основанія всего до него выработаннаго; онъ превзошелъ въ своихъ композиціяхъ все предъидущее въ дѣлѣ свѣтской музыки, онъ протолкнулъ пути и для всего послѣдующаго. До Моцарта опера въ Италіи, Франціи, Германіи развивалась въ совершенной отдаленности. Моцартъ, соединивъ въ себѣ всѣ музыкальные, отличительные особенности этихъ странъ, создалъ тѣмъ музыку всесвітнюю, универсальную; при помощи ея онъ получилъ родъ музыкальной автократіи надъ всѣмъ образованнымъ міромъ. Различныя національности находятъ въ Моцартѣ свои своеобразныя черты, свои особенности; въ тоже время онъ имѣетъ на нихъ обратное дѣйствіе, полное важнаго, сильнаго вліянія: онъ измѣняетъ складъ ихъ національной оперы.

Въ области музыки инструментальной все созданное Моцартомъ вполне соотвѣтствуетъ своему художественному значенію, такъ что и въ этомъ отношеніи онъ продолжаетъ начатое Гайдномъ. Несомнѣнно, что оперная композиція была лучшею стороною его таланта. Ближайшая задача слѣдовавшаго за нимъ генія состояла въ томъ, чтобы довести это развитіе до полного совершенства, чтобы привести музыку инструментальную до совершенства аналогическаго съ оперой. Разрѣшеніе этой задачи было дѣломъ Бетховена. Въ этомъ быстромъ успѣхѣ, въ этомъ непосредственномъ примыканіи къ Моцарту мы видимъ болѣе рѣшительное разрѣшеніе этой задачи.

*Людвигъ ванъ-Бетховенъ* (Ludwig van Beethoven) родился въ Боннѣ, 17 декабря 1770 г., умеръ 26 марта 1827 г. въ Вѣнѣ. Бетховенъ былъ сынъ одного пѣвца—тенора въ капеллѣ архіепископа Кельнскаго. Первое музыкальное образование получилъ онъ въ своемъ родномъ городѣ; въ 1775 г. получилъ мѣсто органиста въ капеллѣ архіепископа, но вскорѣ, именно въ 1792 г., онъ отправился въ Вѣну, гдѣ пользовался уроками Гайдна. Послѣ смерти своего покровителя, архіепископа Кельнскаго, когда военное время помѣшало его возвращенію на родину, Бетховенъ выбралъ Вѣну своимъ постояннымъ мѣстопробываніемъ. Здѣсь онъ возбудилъ

общее вниманіе и интересъ публики своей игрой на фортепіано и своимъ необычайнымъ даромъ импровизаціи. Жизнь его протекала въ Вѣнѣ довольно просто; часами отдохновенія отъ дѣятельности творческой служили изученія новѣйшихъ языковъ и чтеніе историческихъ и поэтическихъ произведеній. Когда въ 1809 году онъ получилъ приглашеніе, въ качествѣ Вестфальскаго капельмейстера, Эрцгерцога Рудольфа съ другими любителями искусства, опредѣлилъ ему нѣкоторое годовое содержаніе, которое однако впоследствии было выплачиваемо не довольно аккуратно. Съ 1810 г. у него показались первыя признаки ослабленія слуха; болѣзнь эта впоследствии времени обратилась въ полную глухоту. Самая плодотворная композиторская дѣятельность его относится къ послѣднимъ годамъ прошлаго столѣтія и простирается почти до 1818 года. Подобно тому, какъ Моцартъ за извѣстными ограниченіями представляеть въ оперѣ идеалъ недостигаемой высоты, хотя и въ отношеніи абсолютно музыкальномъ, въ такомъ же отношеніи состоитъ Бетховенъ къ музыкѣ инструментальной и такой же недостижимый идеалъ представляеть онъ въ ней. Для того времени въ искусствѣ церковномъ и драматическомъ было сказано последнее слово; инструментальная же музыка была менѣе затронута и представляла еще открытое поле для разработкы: оно и было избрано Бетховеномъ съ его характерною рѣшимостью. Онъ избралъ фортепіано, какъ исходную точку своей дѣятельности и передавалъ этому инструменту свои глубочайшія мысли; предшественники его обращали менѣе вниманія на фортепіано и затрогивали его развѣ изрѣдко, случайно. Такъ Бетховенъ для новой, также и для новѣйшей фортепіанной музыки составляетъ средоточіе (Mittelpunct) всего предшествовавшаго развитія. Онъ довелъ начатое его предшественника до полнаго совершенства и въ то же время проложилъ путь для всѣхъ новѣйшихъ стремленій. Когда его фантазія стѣснялась ограниченными рамками фортепіано, тогда оркестръ служилъ для него средствомъ для выраженія его мыслей. Въ композиціи оркестральной онъ состоитъ въ такомъ же отношеніи къ своимъ предшественникамъ и своимъ послѣдователямъ, какъ и въ фортепіанной композиціи. Онъ за-

вершилъ основанное Гайдномъ и Моцартомъ и далъ въ то же время толчокъ для новаго развитія. Характерныя качества композиціи Бетховена,—его драматическая жнность, его стремленія къ возможной опредѣленности выраженія (черезъ что музыка чисто инструментальная приблизилась къ изображенію опредѣленныхъ душевныхъ состояній), и наконецъ вошедшій съ того времени элементъ юмористическій. Все глубокое умственное содержаніе, все къ чему былъ призванъ его великій гений, потребовало иныхъ вышнихъ средствъ для выраженія въ смыслѣ расширенія оркестра. Ему присущи симпатіи къ великимъ духовнымъ силамъ, ко всѣмъ важнымъ событіямъ и стремленіямъ XIX столѣтія, что и отражается во внутреннемъ содержаніи его произведеній. Моцартъ же выросъ, воспитался въ возрѣвнѣхъ прошлаго столѣтія. Въ общемъ ходѣ развитія Бетховена различаются три главныя эпохи: первая, въ которую онъ примыкаетъ къ своимъ предшественникамъ, вторая, когда онъ появляется въ своей зрѣлой своеобразности, наконецъ третья, во время которой онъ, погруженный въ глубокія, своеобразныя думы, носитъ признаки оппозиціи, признаки выдѣленности.

Признавіемъ всего послѣдующаго художественнаго творчества было спеціальное развитіе въ границахъ уже начертанныхъ, опредѣленныхъ, дальнѣйшее выполненіе и расширеніе отдѣльныхъ сторонъ. Мы видимъ это выполненнымъ, совершившимся въ концѣ прошлаго столѣтія и въ теченіи настоящаго. То возбужденіе, которое неходило изъ Германіи и простиралось на всѣ европейскія народности было многозначительно, было всеобъемлюще; возникли большія художественныя школы, которыя усвоива себя отдѣльными сторонами въ развитіи искусства, въ свою очередь вырабатывались своеобразнымъ, оригинальнымъ образомъ. Такъ на всемъ послѣдующемъ времени отражается вліяніе этихъ великихъ героевъ искусства, съ тѣмъ однако отличіемъ, что вначалѣ вліянія Глюка, Гайдна, Моцарта были преобладающими, Бетховену же подражали только въ его вышней сторонѣ; позднѣе же вышеприведенные композиторы какъ бы отходятъ на задній планъ и Бетховенъ, представитель новѣйшаго времени, достигаетъ положенія важнаго, исключительнаго. Этими преимуществами опредѣ-

лется в тоже время еще специальѣе положеніе позднѣйшаго музыкальнаго искусства. Во время господства Моцарта нѣмецкая музыка пользуется универсальностью; Италия и Франція какъ бы слѣдуютъ за нѣмецкой музыкой и по временамъ композиціи этихъ странъ творить многое весьма выдающееся. Съ Ветховеномъ выступаетъ національное, чисто нѣмецкое искусство въ высочайшъ и великомъ смыслѣ на главный планъ. Это привело къ новому раздѣленію, къ новому раздѣленію: Германія является въ концѣ почти изолированной на сценѣ, между тѣмъ какъ Италия и Франція почти теряютъ, если не во вѣдшемъ и количественномъ отношеніи, то во всякомъ случаѣ въ значеніи внутреннемъ, качественномъ.

Виродженіе XVIII столѣтія опера въ Италиі получила большое распространеніе. Знаменитѣйшіе таланты этой страны посвящаютъ себя сценѣ; нѣкоторые детали этихъ произведеній уже весьма важнаго достоинства. Однако старое традиціонное направленіе въ существенномъ не мѣняется. Опера всетаки не сдѣлалась художественнымъ произведеніемъ по понятіямъ нѣмецкимъ; она существовала болѣе для того, чтобы проводить виртуозное пѣніе. Въ такомъ положеніи находилось оперное дѣло до второй половины прошлаго столѣтія. Нѣкоторые улучшения произошли въ томъ, что пѣніе стало сопровождаться болѣе широкой, богатой инструментацией, ввелись формы болѣе обширныя; въ общемъ же не или далѣе принциповъ, выработанныхъ вначалѣ. Вліаніе Моцарта не могло не отозваться на оперѣ и не дать ей новыя, живой толчокъ, повести и по иному, высшему направленію. Всякая національность, какъ мы указывали выше, находила себя въ его композиціи и въ свою очередь пользовалась его вдохновеніемъ. Въ Италиі вліаніе Моцарта обозначилось тѣмъ, что ввелись въ употребленіе формы болѣе обширныя; гармонія и инструментация сдѣлались роскошнѣе; въ общемъ опера приблизилась къ дѣламъ высшаго художественнаго произведенія. Такъ мы видимъ *Ригини* (Righini), на которомъ также отразилось вліаніе Моцарта. Хотя драматическія характеристики совершенно отсутствуютъ у этого композитора, за то онъ отличается болѣею гармоническою полнотою и довольно богатой инструментацией. Оперы Ригини

преимущественно наполнены концертными аріями. Одновременно видимъ мы также весьма любимаго въ то время *Фердинанда Паеръ* (Ferdinand Paer) (1774—1832). Въ лучшихъ его операхъ выстѣпъ съ оживленной мелодіей замѣчается нѣкоторая музыкальная характеристика. Въ общемъ однако онъ уже обращается къ новой, лишенной всякаго характера итальянской манерѣ письма. Изъ болѣе выдающихся композиторовъ въ жанрѣ комической оперы, мы назовемъ: *Пезиелло* (Pesiello) (1741 — 1816) *Фиораванти* (Fioravanti) и въ особенности *Чинарозо* (Cimarosa) (1755—1801). Первый изъ нихъ вызвалъ самые блестящіе триумфы своей «Мельничихой», произведеніемъ, которое исполняется еще и въ настоящее время. Здѣсь особенно замѣтна его навлонность къ комической характеристикѣ, какъ въ стилѣ высокаго композита, такъ и въ обыкновенномъ буффонномъ жанрѣ. Фиораванти освобождается отъ разжиженного способа письма новѣйшихъ итальянцевъ; онъ остается вѣрнѣ себя и обладаетъ хорошимъ вкусомъ. Музыка къ его оперѣ «Деревенская пѣвица» довольно проста, но при этомъ богата мелодичностью. Чинарозо въ комическомъ жанрѣ превосходитъ Диттерсдорфа и выдерживаетъ сравненіе даже съ Моцартомъ. Его лучшее произведеніе «Тайный бракъ» выдержало въ Вѣнѣ 57 представлений сразу. Къ этой фалангѣ композиторовъ долженъ быть причисленъ и *Джасаккомо Россини*, произведенія котораго въ жанрѣ комическомъ превосходны. Одаренный громадной силой творчества, онъ ввелъ много новыхъ эффектовъ въ инструментацию, сократилъ длинноты речитативовъ, уменьшилъ количество арій, чаще прибѣгалъ къ такъ называемымъ *могеаух d'ensemble*, чрезъ что вообще выигралъ интересъ драматическій<sup>45</sup>).

<sup>45</sup> Россини родился въ Пезаро въ 1792 году. Онъ былъ сынъ странствующаго музыканта и игралъ партію волгормы, въ одномъ изъ театровъ въ Болоньѣ. Мать его была хористка. Въ дѣтствѣ онъ не выказывалъ особенныхъ музыкальныхъ способностей. Его творчество, его гениі сказались, пробудились только на 17 году отъ рожденія. Въ 1812 году была дана въ первый разъ его опера «La pietra di paragone». Въ 1813 году былъ данъ въ Венеціи его «Таякредъ». Въ 1813 году была написана «Итальянка въ Алжирѣ» и дана въ Германіи; затѣмъ слѣдовали «Севильскій Цирюльникъ» (написанный въ 2 недѣли), Черентолла, Gazzia ladra,

Что касается до церковной музыки въ Италіи, то она мало по малу на столько была вытѣснена оперой, что на появленіе церковныхъ произведеній въ XIX столѣтіи можно указать, какъ на явленія одинокія въ этой пѣвкогда важной области. Слѣдуетъ при этомъ замѣтить, что вмѣстѣ съ преобладающимъ, фривольнымъ направлениемъ, изысканныя формы снова культивируются. Сюда относится *Раимонди*. Также и въ другихъ отдѣлахъ искусства Италія является уже не той прежней, богатой талантами страной, хотя мы видимъ многихъ замѣчательныхъ артистовъ и артистокъ. Изъ нихъ могутъ быть названы *Клементи*, хотя онъ принадлежалъ сначала къ школѣ Скарлатти и повиднѣ находился подъ нѣмецкимъ влияніемъ; фортепіанный композиторъ *Поллини*, ученикъ Клементіевской школы; *Віонти*, ученикъ Паганини и наконецъ

La donna del Lago, Mose in Egitto, Отелло. Интересъ, возбужденный имъ въ Вѣнѣ въ 1822 году оперой «Zelmira» и въ 1823 году «Семпримидой» былъ громадный. Знаменитый Гегель въ своихъ письмахъ восторженно отзывался какъ о композиціи Россини, такъ и о пѣвцахъ того времени Рубини, Донзелли, Воттичелли, Каталани, Лаблажѣ. Но «Семпримиде» не имѣла успѣха въ Венеціи, что и заставило Россини уѣхать въ Лондонъ и затѣмъ въ Парижъ, гдѣ имъ написаны его лучшія оперы «Осада Коринѳа», переделанная изъ Магомета II, «Графъ Ори» и знаменитый «Вильгельмъ Телль». Мнѣнія о Россини въ періодъ его полнаго владычества на сценѣ, во время громадныхъ успѣховъ его оперъ, были весьма разнорѣчны. Онъ подвергался жестокимъ порицаніямъ съ одной стороны, его боготворили, ему рстачали неизмѣримыя похвалы съ другой. Въ наше время серьезные взглядовъ на оперу и то и другое кажется смѣшнымъ и неуважительнымъ. Громадный талантъ Россини, его неисключимая фантазія, его свѣжее творчество не касалось никогда глубочайшихъ сторонъ жизни. Онъ выросъ подъ тѣмъ вѣчно голубымъ небомъ Италіи, гдѣ все дышетъ нѣгой и безмятежностью; его характеръ вѣчно веселый, беззаботный, его исключительное остроуміе игривое, живое, его склонность къ юмору, насмѣшкамъ, его свободные, фривольные взгляды на жизнь, проглядываютъ и въ его произведеніяхъ до Парижскаго періода. Россини — композиторъ времени Реставраціи, композиторъ того времени, когда европейское общество, утомленное бурями революціи, потрясенное ураганомъ, бѣдствіями Наполеоновскихъ войнъ, измученное долгой борьбой съ ненастными завоевателями, искало себѣ отдохновенія, отдавалось только одному, безмятежному наслажденію жизни. Передъ Россини, какъ передъ композиторомъ преимущественно юнымъ, не предстали будущности; все написанное имъ, за исключеніемъ «Телли» и «Цирюльнича», въ настоящее время почти забыто. Россини, въ лучшую, цвѣтущую пору своей жизни, промѣнялъ свою родину на всемірную столицу; въ Италіи онъ не оставилъ рѣзкихъ слѣдовъ своей дѣятельности въ смыслѣ школы, въ смыслѣ подражателей.

пѣвца *Каталани*. Всѣ они представляютъ довольно одиночными явленія, даже и въ отношеніи виртуознаго пѣвца. Изъ пѣвцевъ особенно замѣчательны *Паота*, *Малибранъ*, *Жюдитта* и *Джулетта Гриси*, *Шоберлейжеръ*; изъ пѣвцовъ *Рубини*, *Тамбурини*, *Лаблажъ*; всѣ они сдѣлали свою славу на итальянской сценѣ въ Вѣнѣ, затѣмъ въ Лондонѣ и Парижѣ. По музыкѣ инструментальной въ Италіи появлялось весьма ограниченное число произведеній.

Во Франціи во многихъ отношеніяхъ задавались задачами Глюка и Моцарта; въ этой странѣ шло дальѣйшее развитіе большой героической оперы. Эти продолжатели были по большей части иностранцы, въ меньшинствѣ французы по рожденію; они проходили школы различныхъ національностей и находили только почву для своей дѣятельности во Франціи. Мы назовемъ здѣсь композиторовъ позднѣйшаго времени *Саксини* (1735—1786) и его оперу «Эдипъ въ Колоннахъ» и затѣмъ учениковъ Глюка и Моцарта: *Салиери* (Salieri) (1750—1828), *Мезюля* (Mehul) <sup>46)</sup> (1783—1817), *Спонтини* (Spontini) <sup>47)</sup> (1784 — 1851). Какъ на особен-

<sup>46)</sup> Этьеннъ Гейнрихъ Мезюль (1763—1817) профессоръ въ Institut nationale (1795), позднѣе инспекторъ и профессоръ парижской консерваторіи, обладалъ своимъ музыкальнымъ образованіемъ преимущественно Глюку. Будучи по политическимъ убѣжденіямъ революционеромъ, онъ сдѣлался музыкальнымъ проповѣдникомъ великаго умственнаго движенія конца XVIII столѣтія: онъ написалъ музыку для ибсенъ революціоннаго содержанія, которыхъ въ то время съ жаромъ, съ увлеченіемъ расцвѣтались въ народѣ. Мезюль такимъ образомъ списалъ себѣ громадную известность, пользовавшуюся популярностью въ народѣ, считался его любимцемъ. Позднѣе со временемъ первой имперіи и тегемоніи Наполеона, прежде его обаяніе исчезло. Известная опера Мезюля «Юсифъ» полна музыкальной характеристикой и не лишена правдивости выраженія.

<sup>47)</sup> Гаспаро Спонтини родился въ 1774 г. въ Тесі, въ Падской Области. Ученый и исследователь Чимарози, Спонтини, вызвалъ снова преобладаніе итальянскаго элемента. По парижскіяго вліянію и особенно знакомство съ Глюкомъ, способствовали тому, что этотъ стиль былъ имъ переработанъ; подобно Глюку, онъ требовалъ отъ оперы прежде всего драмы. Въ 1807 г. написана имъ Весталка, затѣмъ Фердинандъ Кортецъ и Олимпія. Ко времени пребыванія Спонтини въ Берлинѣ, относятся его оперы Nirmahel, Alcidor, Agnes von Hohenstaufen. Спонтини представитель блестящей школы и традицій героическаго времени наполеоновской имперіи. Вышегъ съ паденіемъ великой имперіи, коммерція и слава Спонтини. Гордая, пылкая, южная натура Спонтини, выражалась въ чувственности, живой фантазіи, страстной впечатлительности и преобладаніи театральнаго падеоса; онъ не являлся также французской граціи и нѣкотораго юкетава.

ность большой французской оперы мы укажем на речитативъ, съ сопровожденіемъ между тѣмъ, какъ въ Германіи послѣ Моцарта, пользовались *диалогомъ* вмѣсто речитатива.

Какъ въ Италіи, такъ и во Франціи можно указать только на отдѣльныя явленія въ различныхъ отрасляхъ искусства. Если позволено здѣсь вспомнить о *Керубини* (Clerubini), какъ о церковномъ композиторѣ, то достаточно сказать, что его произведенія превосходятъ почти все, что одновременно творилось въ разныхъ странахъ<sup>48)</sup>. Въ области музыки инструментальной пользуется значеніемъ *Мейсль*. Не менѣе знаменита также школа скрипачей, представителями которой служатъ *Виотти*, *Родс*, *Крейцеръ*, *Балли*, *Ляфонтъ*.

Наконецъ слѣдуетъ упомянуть о *національной французской оперѣ*, которая въ общемъ развитіи представляетъ совершенно

<sup>48)</sup> Марія Людвиговна Карлъ Сальваторъ Керубини, родился во Флоренціи въ 1760 году, умеръ въ Парижѣ 1842 году. Какъ извѣстно, Керубини долгое время занималъ мѣсто директора парижской консерваторіи. Въ началѣ своей музыкальной дѣятельности онъ держался исключительно итальянскаго направленія; но по возвращеніи династіи Бурбоновъ во Францію въ 1815 году, онъ получилъ мѣсто директора придворной капеллы; вмѣстѣ съ этимъ назначеніемъ связана его дѣятельность во музыкѣ церковной. Его Requiem, не лишены глубины и силы выраженія, католической композиторскими, но вмѣстѣ съ тѣмъ и нѣкоторой холодности, представляютъ одно изъ лучшихъ церковныхъ произведеній начала XIX столѣтія. Не менѣе важно значеніе Керубини и для оперной композиціи. Послѣ цѣлаго ряда оперъ, написанныхъ имъ для Италіи, онъ въ 1788 году выступилъ въ Парижѣ съ своимъ «Демосомомъ». Затѣмъ слѣдовали «Лодиска», «Елиза», «Меденъ», «Португальская гостиница» и, наконецъ, извѣстный «Водоносъ» (1800). Въ 1805 году Керубини получилъ приглашеніе въ Вѣну, гдѣ была дана его «Faliska»; за сямъ слѣдовали оперы «Abenscegenen» и наконецъ, въ 1813 году комическая опера «Ali Baba». Достойно вниманія, что какъ на Керубини, такъ и на Спонтини имѣлъ громадное вліяніе нѣмецкіе композиторы Гайднъ и Глюкъ. Керубини при всей его серьезности, твердости взглядовъ и страстности не было дано осуществить какую либо опредѣленную идею или выразить нѣкоторое направленіе въ своей композиторской дѣятельности; такое направленіе, какимъ ярко обрисовывался бы цѣлая жизнь, вся дѣятельность. Угрюмой, тяжелой, серьезный характеръ Керубини, отражается и въ его неподвижной композиціи; ему не присуща та подвижность, легкость, приторность фантазій Моцарта, та склонность къ индивидуальности; онъ не соображаетъ слушателя серьезно, теплою, вѣжливостью выраженія, но поражаетъ компактною, величьемъ, грандіозностью. Успѣхъ его произведеній былъ такого рода, что они возбуждали въ своихъ современникахъ часто удивленіе, но весьма рѣдко энтузіазмъ.

своеобразный характеръ. Здѣсь извѣстны имена *Гретри*<sup>49)</sup>, *Далейрана*, *Филлидора*, *Монсини*, *Изуаръ*; къ повѣйшему времени относятся *Мейюль* и *Боальде*<sup>50)</sup>.

Въ Германіи не нашлось однако ближайшихъ послѣдователей Моцарта, которые были бы въ состояніи удержать оперу на поставленной имъ высотѣ. Композиторы, слѣдовавшіе непосредственно за Моцартомъ, хотя и придерживались отчасти проложеннаго имъ пути, направленія, но въ общемъ они сбѣснвали себя чисто нѣмецкими сюжетами, вопреки задачамъ универсальности Моцарта; такимъ образомъ какъ бы снова была введена *Singspiel* вмѣсто большой оперы. Мы приведемъ здѣсь *Петра Винтера* (1754—1825) и его оперу «Das unterbrochene Opferfest»; *Иосифа Вейля* (1764—1846) и его оперу «Die Schweizerfamilie», и наконецъ композитора баллады, въ то время весьма любимого *Цумштегга* (1760—1802) и его оперу «Die Geisterinsel»<sup>51)</sup>. Въ началѣ на-

<sup>49)</sup> *Гретри*, родомъ Бельгійецъ, одинъ изъ любимѣйшихъ народныхъ французскихъ композиторовъ конца прошлаго столѣтія, получилъ музыкальное образованіе въ Италіи. Талантъ его пробудился довольно оригинальнымъ образомъ; онъ упалъ головою внизъ съ высокой церковной вышки и вмѣстѣ съ этимъ крайне неестественнымъ толчкомъ начали развиваться его музыкальныя способности. Онъ выступилъ съ «Нигонъ» (текстъ Мармонтеля) въ 1769 году. Эта небольшая, двух-актная опера имѣла значительный успѣхъ, такъ что до 1799 году написана имъ 40 подобныхъ оперъ, изъ которыхъ «Каравакъ», «Ричардъ Львиное Сердце», «Земля и Азоръ»—самыя извѣстныя. Мелодичный, не лишенный сердечности, счастливъ Гретри и до сихъ поръ живетъ во французскомъ народѣ.

<sup>50)</sup> *Боальде*, композиторъ временъ великой революціи, особенно извѣстенъ своимъ «Калифомъ Вагдадскимъ» и своимъ «Jean de Paris». Въ 1825 году написалъ имъ опера «Dame Blanche», которая и до сихъ поръ дается съ успѣхомъ. Боальде посѣтилъ и наше отечество и былъ любимѣйшимъ композиторомъ Александровскихъ временъ.

<sup>51)</sup> Какъ на одну изъ наиболее характеристичныхъ особенностей оперъ, слѣдовавшихъ за временемъ Моцарта, также и оперъ эпохи романтизма, слѣдуетъ указать на *диалогъ*, разговоръ безъ музыкальнаго сопровожденія, одно изъ насѣдствій старонѣмецкаго *Singspiel*, старофранцузскихъ *Genx*. Цумштеггъ, Вейль, Винтеръ, Веберъ, Шпоръ, Маринеръ, вводилъ диалогъ, какъ средства, связывающія отдѣльныя части, выработанныя формы, т. е. арии, дуэты, терцеты, оперной композиціи; цѣль этого была уяснить, облегчить слушателю пониманіе общаго хода драматическаго дѣйствія. Диалогъ, однако, не имѣетъ такого антихудожественнаго значенія, какое имѣли титлы итальянскихъ композиторовъ Россіи, Донизетти, Веллини, служившіе перерывомъ, отдохновеніемъ для напряженнаго вниманія слушателей, послѣ удачно взятой вѣжомъ высокой ноты, неожиданнаго

стоящего столѣтія въ Германіи царила большая французская опера, также какъ прежде итальянская; это отзывалось вообще на произведеніяхъ національныхъ, нѣмецкихъ. Ветховенъ съ его Фиделіо представлялъ въ то время одно изъ высшихъ музыкальныхъ явленій, но онъ стоитъ совершенно изолированнымъ. Одновременно съ возникновеніемъ романтизма, опера въ Германіи приняла соотвѣтствующее направленіе. Къ этому повороту, къ этой эпохѣ музыкальнаго романтизма относятся *Людовигъ Шпоръ* (Ludwig Spohr), *Карль Марія Веберъ* (Carl Maria von Weber) и *Гейнрихъ Маршнеръ* (Heinrich Marschner), замѣчательнѣйшіе преемники Моцарта въ Германіи. Эти композиторы отушились отъ итальянскаго направленія, которое соединилось у Моцарта съ нѣмецкимъ, такъ что съ этого времени оба направленія совершенно расходятся<sup>52)</sup>.

[52) *Шпоръ*, сынъ доктора, родился въ Брауншвейгѣ въ 1784 г. Известный скрипачъ виртуозъ своего времени, создавалъ между себя цѣлую скрипачью школу, онъ много концертировалъ и послѣ своими многочисленными путешествіями, посѣтилъ и Россію. Шпоръ началъ заниматься композиціей въ 1813 году, когда онъ былъ приглашенъ капельмейстеромъ въ Вѣну; здѣсь написаны имъ его

фермато или виртуозной каденціи съ голосовой эвкалибристикой. При настоящихъ рациональныхъ взглядахъ на оперное дѣло диалогъ невозможенъ; излишне распространяться о такомъ абсурдѣ, о такомъ крайне некрасивомъ, антихудожественномъ смѣшеніи нѣтъ, речитатива и музыки съ словомъ въ произведеніи серьезномъ. Во французской *комической оперѣ*, диалогъ удержался и по нынѣ. На сколько Моцартъ держался въ оперной композиціи кочвы универсальной, на сколько въ немъ преобладало чистое музыкальное творчество, на сколько Пунтсгергъ, Винтеръ, Вейль представляють намъ уклоненія отъ широкаго направленія реформатора оперы XVIII столѣтія, уклоненія въ смыслѣ исключительно нѣмецкомъ, въ смыслѣ партитуризма, въ смыслѣ нѣмецкихъ, узко нѣмецкихъ взглядовъ того времени. Эти композиторы писали для буржуазнаго нѣмецкаго общества конца XVIII стол., руководствуясь тѣми же задачами, тѣми же цѣлями, какими пронизаны были литературныя произведенія, трагедіи, драмы, Ифлава, Коцебу и др. авторовъ, со взглядами ограниченными, съ явнымъ узкимъ патриотизмомъ. Эти послѣдователи Моцарта представляютъ переходъ отъ классической простоты Моцарта къ эпохѣ романтической въ литературѣ, чувствительно-сантиментальной въ поэзіи, во времени Вебера, Шпора, Маршнера.

лучшая опера Фаустъ, его первая симфонія и ораторія. Вскорѣ Шпоръ переселился въ Кассель, гдѣ онъ много занимался, какъ композиціей, такъ и преподаваніемъ на скрилкѣ. Лучшими произведеніями его считаются концертъ для скрипки, оперы «Zemire und Azor», «Jessonda», симфонія «Die Weihe der Töne» (происхождение звуковъ) и ораторія «Die letzten Dinge». Шпоръ, подобно Маршнеру, имѣетъ въ исторіи опернаго искусства значеніе только второстепенное, онъ не возвышается до мощнаго величія Глюка и не приближается къ классической простотѣ Моцарта. Шпору никогда не удавалось достигнуть полной законченности въ своей композиціи. Причинны тому лежатъ въ его недостаточно объективномъ взглядѣ, въ его ограниченномъ міросозерцаніи, въ его узкомъ музыкальномъ горизонтѣ. Онъ отличается мягкимъ элегическимъ настроеніемъ, онъ придаетъ всѣмъ образамъ своей композиціи одну монотонную, довольно безцвѣтную, лишнюю всякаго колорита обрисовку. Подобными качествами отличаются обыкновенно таланты, хотя и выдающіеся, но не первостепенные. Въ художественной дѣятельности Шпора достойно полнаго вниманія его постоянное, неуклонное стремленіе къ саморазвитію, его неистощимая плодовитость; въ этомъ видна несомнѣнно связь его ума. Послѣднія оперы Шпора «Der Berggeist», «Pietro von Albano», «Der Alchymist», «die Kreuzfahrer» во многомъ служатъ его первымъ произведеніямъ.

*Карль Марія Веберъ* родился въ 1786 году, въ городѣ Эйтингъ. Первоначальное музыкальное образованіе Вебера вслѣдствіе тяжелой жизни его отца шло относительно неблагоприятно для развитія его таланта, что отразилось вслѣдствіи и на композиторской дѣятельности. Веберу при его быстромъ умѣ, при его пламенной подвижной фантазій, при его пылкомъ воображеніи не доставало той систематичности, той выдержанности, послѣдовательности, какой отличался Шпоръ. Будучи 14-ти лѣтъ Веберъ написалъ оперу «Das Waldmädchen», исполненную въ первый разъ въ Мюнхенѣ. Въ 1801 г. написалъ имъ «Петеръ Шмоль» и скорѣе затѣмъ «Рюбенцаль». Къ этому же времени относятсязанятія Вебера съ извѣстнымъ контрапунктистомъ того времени *Фоллеромъ*, у котораго

вмѣстѣ съ Веберомъ учился и Мейерберъ. Въ периодъ пребыванія Вебера въ Прагѣ директоромъ капеллы, написалъ имъ «Абу Гасанъ». Затѣмъ онъ переселяется въ Берлинъ, гдѣ въ 1821 году былъ данъ знаменитый «Волшебный Стрѣлокъ» (Freyschütz), обошедшій съ одинаковымъ успѣхомъ все европейскія сцены. Эта опера доставила Веберу громадную извѣстность и въ настоящее время считается народной нѣмецкой оперой. Въ 1823 году была написана Веберомъ «Еврианта», опера съ рыцарскимъ сюжетомъ и безъ діалога и, наконецъ, для Лондона Оберонъ (1826). Веберъ умеръ 5-го іюля 1826 года. Въ операхъ Вебера замѣчаются извѣстныя хорошія стороны, которымъ онъ отдается всею силою своего таланта; многое носитъ у него характеръ трудной, кропотливой работы, строгой выработки. Веберъ затрачиваетъ много, ковыля, невѣданныя до него стороны въ драматическомъ искусствѣ, какъ напр. міръ волшебный, міръ фей, эльфовъ. Въ его Фрейшццѣ демонизмъ, фантастичность слѣзаны съ характеромъ народнымъ, свѣжымъ, естественнымъ; въ его Евриантѣ преобладаетъ рыцарскій, феодальный элементъ, средневѣковый романтизмъ. Веберъ замѣчательнъ какъ композиторъ пѣсни, онъ не лишень восточнаго колорита въ партіи Фатимы въ Оберонѣ. Простота, правдивость выраженія, строгая обдуманность, красивый мелодическій рисунокъ, разборчивый вкусъ, отсутствие пошлости, и наконецъ, опредѣленная музыкальная тишина, характеристика—качества Веберовской композиціи. Ранняя смерть пресѣкла развитіе сильнаго таланта Вебера; онъ скончался въ лучшую, цвѣтущую пору своей жизни.

Маршнеръ, третій композиторъ эпохи романтизма, родился въ 1795 г. въ Циттау. Первая опера Маршнера, «Гейнрихъ IV», была дана при посредствѣ Вебера, къ направлецію котораго онъ примкнулъ, въ Дрезденѣ въ 1822 году. Въ Дрезденѣ же написана имъ музыка къ «Prinz Homburg» (текстъ Клейста), опера «Holzdieb» и затѣмъ «Wamrug». Въ 1830 г. написалъ имъ «Templer», «Falkners Braut» и наконецъ «Hans Heiling». Маршнеръ, прямой послѣдователь Вебера, довелъ демонизмъ, элементъ духомъ, привидѣній до послѣдней степени ужасающаго, потрясающаго; но въ

обрисовкѣ свѣтлыхъ поэтическихъ сторонъ фантастичнаго міра, онъ не достигъ того совершенства, той законченности, кака была присуща творческой фантазіи Вебера. Въ немъ не видно нѣжности, глубокаго, по временамъ наивно-дѣтскаго чувства Вебера, той женственной граціи, той нѣмецкой сентиментальности, всего того, что мы встрѣчаемъ въ различныхъ женскихъ типахъ Вебера; въ немъ мало искренности, теплоты, ему не достаетъ здоровыхъ элементовъ, сильней здоровой фантазіи. Маршнеръ выражаетъ собой короткую эпоху; оперы его, вслѣдствіе невозможныхъ въ наше реальное время сюжетовъ, потеряли всякое значеніе. Несомнѣнно, однако, что стремленія Шпора, Вебера, Маршнера были создать чисто нѣмецкую народную оперу, создать оперу, прототипъ которой чувствовался, угадывался уже Бетховеномъ въ его Фиделію. Но болѣзненная, призрачная фантастичность писателей эпохи романтизма, лишенная здоровыхъ, твердыхъ взглядовъ на жизнь, удалявшаяся въ міръ призраковъ, тѣней, привидѣній, эльфовъ, волшебницъ, колдунь и всевозможныхъ страховъ, вѣчное погруженіе въ тоскливость, не могли дать композиторамъ хорошихъ матеріаловъ, не могли ни и возбудить ихъ фантазіи. Здѣсь, какъ и почти во все времена и періоды развитія искусства, мы видимъ на сколько важно вліяніе культурной жизни и литературы на композицію, мы видимъ какъ цвѣтущая пора литературы или ея упадокъ отражаются и на музыкальной композиціи. Композиторы эпохи романтизма не достигли величія Глюка, не могли удержаться на высотѣ Моцарта, не достигли важнаго народнаго значенія Бетховена; они, въ особенности Веберъ, выражаютъ собой короткую эпоху, которая или и заканчивается. Они не могли удержать чистоту, ясность, компактность стиля Моцарта, но они много сдѣлали въ области декламации; они старались не погрѣшать противъ драматической правды, и много способствовали разработкѣ красиваго, выразительнаго пѣнія.\*].

Въ инструментальной музыкѣ, хотя мы и видимъ большой кружокъ учениковъ Гайдна и Моцарта, но все композиция, въ особенности ближе стояще къ Гайдну, какъ-то *Розетти, Плейель,*

*Штрауцъ, Враницкій, Гобмейстеръ* въ настоящее время забыты. Ихъ заслуги, хотя и переходящи состояли въ томъ, что они сдѣлали музыку инструментальную въ Германіи популярною, общедоступною, они занимали ея дилетантовъ. Изъ композиторовъ, стоящихъ ближе къ Моцарту, мы назовемъ *Феска* и *Ромберга*.

Этотъ кружокъ композиторовъ началъ забытъ вмѣстѣ съ появленіемъ Бетховена. Только два болѣе значительные композитора инструментальной музыки пользуются и въ настоящее время вниманіемъ, именно *Онслоу* и *Шторъ*; ихъ можно причислить въ обширномъ смыслѣ къ Моцартовой школѣ. Онслоу въ фортепианной музыкѣ вызвалъ даже собой цѣлую школу.

Къ Эммануилу Баху, основателю новѣйшей фортепианной музыки, примыкаетъ Гайднъ и за нимъ слѣдуетъ Моцартъ, отъ котораго многія направленія принимаютъ свое начало, и прежде всего то направленіе, которое можетъ быть названо *вѣнской фортепианной школой* (Wienerische Schule)<sup>53</sup>.

[<sup>53</sup>] Моцартъ помимо своей оперной и инструментальной композиціи, вызвалъ своими фортепианными сочиненіями, цѣлую школу, которая руководствуясь его принципами, его музыкальными положеніями, способствовала развитію фортепианной техники, красоты исполненія, блеску и изящной игрѣ на инструментѣ, весьма трудно поддававшемся по своей неусовершенствованной въ то время конструкціи выраженію, экспрессіи. Эта школа, представители которой и понятія представляютъ завидные образцы виртуозности, эффектности, бравурности, извѣстна подъ именемъ *вѣнской школы*. Влестящая пора этой школы—время Гуммеля и Мошелесса. Гуммель, имѣя прототипомъ въ своихъ композиціяхъ Моцарта, касательно формъ и содержанія, существеннымъ образомъ возвысилъ фортепианную композицію. Его исполненіе было образцовое по чистотѣ и точности, оживленное, блестящее виртуозное. Его фортепианные сочиненія *Es-дурная фантазія*, извѣстные сентуоры, концерты, не имѣя въ себѣ особенно высшихъ задачъ композиціи, могутъ быть причислены къ числу лучшихъ произведеній классической, фортепианной литературы. Мошелессъ принадлежитъ къ этому же на-

правленію. Его исполненіе уже болѣе приближалось къ требованіямъ новѣйшей виртуозности; въ немъ была элегантность, изящность туше, солидный, твердый ударъ, словомъ сказать разнообразіе, разнообразность исполненія. Въ своихъ этюдахъ, образцовомъ увражѣ для фортепианныхъ студій, уже видны нѣкоторые понятки къ музыкальной характеристикѣ на фортепиано. Искусство нюансировать, придавать колоритность игрѣ, разнообразіе ашлаговъ, важныя улучшенія въ фортепианной аппликатурѣ, наконецъ тонкая педализация ставятъ Мошелесса весьма высоко, если не въ фортепианной композиціи, то въ фортепианной педагогикѣ. Позднѣе эта школа вилоть до появленія Листа падала постепенно въ своихъ композиціяхъ и въ лицѣ Карла Черни достигла апогея рутинной, безсодержательной виртуозной композиціи, основанной единственно на блестящей вѣншиней эффектности. Значеніе Черни, количественность сочиненій котораго обратно пропорціональна ихъ качественности (онъ написалъ около 1000 фортепианныхъ сочиненій) однако весьма важно какъ педагога, какъ методика; его этюдами (*Kunst der Fingerfertigkeit*) положены основанія новѣйшей виртуозности; эти этюды можно считать какъ полезнѣйшее, вѣрнѣйшее руководство для выработки всесторонняго механизма, полной фортепианной техники.<sup>54</sup>]

Къ вѣнской школѣ принадлежатъ *И. Вельфль* и *Бетховенъ* въ его первую эпоху. Эта школа достигла полнаго блеска при *Гуммелѣ* и *Мошелессѣ*. Дѣятельность Черни относится къ сферѣ педагогической. Другое направленіе въ фортепианной композиціи и игрѣ, частію самостоятельно отъ перваго, нами приведеннаго, разнилось также подъ вліяніемъ Моцарта, это направленіе школы *Клементи* и *Крамера*, къ которой принадлежатъ: *Дюсекъ*, *Гиммель*, *Приицъ Луи Фердинандъ Прусскій*, *Бергеръ*, *Филдъ*, *Кленгель*<sup>54</sup>).

<sup>54</sup>] Подъ вліяніемъ Гайдна и Моцарта выработалась другая большая школа фортепианныхъ композиторовъ и виртуозовъ, основателемъ которой былъ *Клементи*. Эта школа извѣстна подъ именемъ *Клементіевской*. При одинаковыхъ стремленіяхъ къ разборѣ виртуозности, эта школа пришла болѣе спокойное, серьезное музыкальное направленіе въ композиціи въ

Штейбельтъ представляетъ виртуозность блестящую, не лишенную таланта, но и притомъ нѣкотораго шарлатанства. Больше важное значеніе имѣютъ Мюллеръ, Шмиттъ, Томашекъ. К. М. Веберъ былъ также замѣчательный композиторъ для фортепіано, вліяніе котораго весьма отразилось и на развитіи техники. Въ Парижѣ подъ вліяніемъ Клементи, Дюссеса, Штейбельта основалась также школа игры, въ числѣ позднѣйшихъ представителей которой были Гальбреннеръ и Анри Герцъ.

Все представленное нами обнимаетъ области, въ которыхъ названные мастера, въ особенности Моцартъ, достигли важнаго вліянія.

Церковное искусство, какъ мы замѣтили ранѣе, достигло съ половины прошлаго столѣтія своего кульминаціоннаго пункта и для новаго времени, за исключеніемъ ораторій, представлялась малая возможность произвестъ что либо новое.

Свѣтская музыка принесла съ собою также и здѣсь нѣкоторое измѣненіе стilia, ибо, хотя Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, творившіе много высокаго въ этой области искусства, и не искали въ строго церковномъ стилѣ, но позднѣе, влѣдствие ихъ вліянія много новое появилось въ свѣтъ. Изъ композиторовъ, принадлежащихъ къ католической Германіи, мы назовемъ Стадлера, Эйлера, Эттъ, Томашека и Шпабеля. Изъ протестантскихъ композиторовъ можно считать особенно выдающимися Шнейдера, затѣмъ Шпора, и изъ позднѣйшаго времени Клейнъ и Лѣве должны быть также упомянуты. По органной музыкѣ извѣстны Ринкъ и Финшеръ.

особенности. На сколько вѣнская школа, независимо отъ музыкальности ея первыхъ представителей, впадала въ исключительно блестящее исполненіе, на столько Клементианская школа сохранила элементы серьезнаго музыкальнаго развитія, на столько она была далека отъ нотагоизма эффектистскости. Извѣстныи «Gradus ad Parnassum» и Брамероновіе этюдн составили въ свое время эпоху въ фортепіанномъ искусствѣ. Къ числу величайшихъ вѣднностей этой школы принадлежатъ *Джозефъ Фильде*, чистота, вѣднность, бархатность исполненія, мастерская, тонкая тушировка, замѣчательная законченность, отдѣлка деталей влѣняли въ былое, менѣе требовательное, болѣе спокойное время всѣхъ, у кого еще въ памяти игра этого знаменитаго вѣднста. Преданія и доброй игры могутъ казаться и сейчасъ устарѣлыми, но воспроизведеніе ихъ на столько трудно, что поддается только гениальной объективности такихъ исполнителей, каковыи Анетъ и оба Рубинштейна.

Вслѣдствіе этого возбужденія, по всѣмъ отраслямъ искусства замѣчается большее оживленіе; мы видимъ, какъ въ композиціи, такъ и въ виртуозности весьма замѣчательными дарованія. Пѣсни мостѣ Моцартоваго періода преобразилась существеннымъ образомъ въ своемъ внутреннемъ содержаніи; та форма, которую придалъ ей Моцартъ составляла середину между стариннымъ, простымъ первообразомъ пѣсни и позднѣйшимъ, когда пѣсня получила форму драматическаго фрагмента для пѣнія. Сюда относятся Цельтеръ, Видебейнъ, Бергеръ, К. М. Веберъ. Виртуозное искусство приближается къ кульминаціонному пункту. Мы уже говорили о фортепіанной композиціи. Между скриачами особенно выдается Шпоръ, также Мейзедеръ, Липинскій, Моликъ, Мауреръ. Виртуозность другихъ инструментовъ также развивается. Мы приведемъ нѣсколько извѣстностей, но виолончело Ромбергъ; по флейтѣ Држе, Фюрстенану; по кларнету Берманнъ, Гельмстедтъ, Моллеръ; по рогу фамилія Шунке, по тромбону Кеисеръ, Велье. Вокальное искусство нашло еще въ прошломъ столѣтіи въ ученицѣ Гиллера-Мора отличную представительную пѣвческую школу. Изъ вѣднщъ позднѣйшаго времени наиболее извѣстны: Зонтагъ, Шехнеръ, Мильдеръ-Гаутманнъ, Фассманъ, Сабинъ, Гейнефеттеръ, Софія Лѣве, Лютцеръ, Карль; изъ пѣвцовъ Вильдъ, Ганцингеръ, Вадеръ и др.

## Германія, Италія и Франція.

Эпоха новѣйшаго раздѣленія.

Универсальное направленіе Моцарта стало мало по малу изчезать, также какъ и проходить то время, когда Германія, Италія и Франція шли рука объ руку въ своемъ развитіи. Съ 1830 года мы видимъ новый поворотъ, происшедшій подъ сильнѣмъ, выдающимся вліяніемъ Бетховена; здѣсь довольно трудно придерживаться какихъ-либо разграниченій, ибо многія особенности композиторовъ сглаживаются; различные композиторы стараго и новаго времени находятся въ разныхъ періодахъ своей дѣятельности, то подѣ влія-

пiемъ Моцарта, то подъ влiенiемъ Бетховена. Волѣ точное группированiе будетъ возможно только въ позднiйшее время, когда явленiя, еще непосредственно насъ затрогивающiя, будутъ уже находиться въ iвноторомъ отъ насъ отдаленiи. Въ общемъ однако Бетховенъ является несомнiвно героемъ разбираемой нами эпохи; онъ какъ-бы опредѣляетъ судьбы настоящаго искусства. Безъ сомнiвiя въ этомъ можно видѣть причину того, что опера какъ-бы отходитъ на заднiй планъ и на ея мѣсто является музыка инструментальная. Нѣмецкое искусство снова принимаетъ направленiе чисто національное: все что происходитъ внѣ границъ Германiи принимаетъ положенiе почти враждебное этому направленiю. Вслѣдствiе преобладанiя музыки инструментальной выступаютъ концертная, камерная музыка; опера же, подобно церковной музыкѣ прежняго времени, пользуется значенiемъ второстепеннымъ.

Мы опредѣлимъ прежде всего *основныя точки* нашего развитiя и бросимъ взглядъ на дальнiйшiй путь, пройденный музыкальнымъ искусствомъ въ Германiи. Единственнымъ, непосредственнымъ ученикомъ Бетховена былъ *Фердинандъ Ризъ*; слѣдующимъ талантливымъ послѣдователемъ *Францъ Шубертъ*, создавшiй много замѣчательнаго въ различныхъ жанрахъ, въ симфонiи, камерной музыкѣ, въ сферѣ фортепiанной композици; въ пѣснѣ сдѣлано имъ особенно много новаго, успѣшнаго <sup>55)</sup>.

[ <sup>55)</sup> *Францъ Шубертъ* (Franz Schubert) родился въ 1797 г. въ Вѣнѣ, умеръ въ ивнующихъ годахъ, вскорѣ послѣ Берховена (1828). Короткая жизнь этаго величайшаго творца нѣмецкой пѣсни, также какъ и жизнь Баха представляетъ не особенно много выдающагося, замѣчательнаго; она протекала тихо въ маленькихъ литературныхъ и художественныхъ кружкахъ. Шубертъ, сынъ школьнаго учителя. Первоначальное музыкальное образованiе дано было ему его отцомъ и братомъ, влослѣдствiе времени канторомъ Holzger. Позднѣе литературно-художественное общество Морнца, Швинда, Людвига Шнорра, фонъ-Каролсфельда, поэтовъ Майергофера, Вауернфельда, композитора Лакнера поддерживало и возбуждало его твор-

чество. Ивноторое время онъ былъ учителемъ въ домѣ графа Эстергази, дочь котораго Каролина была предметомъ его обожанiя, его любви мечтательной, невсказанной. Шубертъ, одинъ изъ важнѣйшихъ послѣдователей гениальнѣйшаго изъ композиторовъ, Бетховена, въ периодъ короткаго времени создалъ множество большихъ и мелкихъ произведенiй. Онъ подобно Моцарту жилъ постоянно въ мирѣ звуковъ, увлекаемый своей богатой, нестойкимо роскошной фантазiей. Этимъ объясняется его плодовитость, разнообразность его произведенiй, въ которыхъ одноа многое имѣетъ характеръ музыкальной работы; этимъ извиняются и его длинноты. Шубертюмъ написано 7 симфонiй изъ нихъ самая извѣстная и по красотѣ и замѣчательной дѣльности, колоритности, приближающаяся къ Бетховиенскимъ творенiямъ, С-дурная симфонiя. По камерной музыкѣ вынгтегъ, октегъ, 3 квартета, трио B-dur, Es-dur, и пр. причисляются въ образцовымъ произведенiемъ этаго рода композици. Оперы его «Alfons und Estrella» (1821) «Fierrabras» (1823) «Сакултала», мелодрама «Zauberharfe», Singspiel «der häusliche Krieg», мессы ораторiя «Лазарь» не имѣли однако рѣшительнаго успѣха; емуне доставало компактности, выдержанности въ дѣломъ. Шубертъ по своей преобладающей склонности къ лиризму, выпадетъ въ своихъ операхъ прекрасныя детали, но не связанные общео нитью драматическою. Пѣсенъ и романсовъ написано имъ до 600, также множество нѣсень для фортепiано въ 2 и 4 руки, хоровъ для мужескихъ голосовъ и пр. Шубертъ, слишкомъ серьезный для своихъ современниковъ, пользовался при жизни только извѣстностью композитора пѣсенъ; только послѣ его смерти настало время для оцѣнки его дрункихъ произведенiй оперъ, симфонiй, камерной музыки. Творецъ нѣмецкой художественной пѣсни съ новымъ направленiемъ могъ только явиться вмѣстѣ съ новымъ пробужденiемъ нѣмецкой поэзи, вмѣстѣ съ Рюкертомъ, Кернеромъ, Уландомъ, Шенкендорфомъ, Гете, Гейне. Но и Бетховеномъ въ его пѣсняхъ былъ данъ нѣсколько ранѣе первый толчекъ для того *внутренняго умлбленiя* въ текстъ стихотворенiя, для того направленiя, которое было разработано Шубертюмъ, Шуманюмъ и Листюмъ до степени высокохудожественной. Вмѣстѣ съ преобладанiемъ субъективности въ композици

вообще, выступают у Франца Шуберта в его пьесах элементы драматические, выступает при посредствѣ музыки передача различных неудовимых отъикновъ мысли, является тонкая обрисовка самых разнообразных душевныхъ состояній, чувствуется страстность, сила выраженія. «Шубертъ», говоритъ Листъ в одной изъ статей *Neue Zeitschrift für Musik*, «умѣлъ извлечь *кайтэссенцію чувства*, вызвать всю страсть избираемаго поэтического произведенія; онъ умѣлъ придать стихотворенію силу музыкальнаго выраженія, ослѣпительный блескъ, чудную мелодическую изъясность и колоритность свободной гармонизаціи». Выборъ Шубертовскихъ текстовъ всегда благородный, достойный его композиціи. Какъ Листъ, величайшій пропаторъ музыкальнаго прогресса, такъ и Шуманъ много содѣйствовали распространенію Шуберта въ Германіи. Листъ вызвалъ пѣсни Шуберта къ новой жизни своими извѣстными, несравненными фортепьянными транскрипціями, въ которыхъ иллюстраціи импонируютъ не менѣе оригинала, въ которыхъ виртуозное богатство щедрою рукою разсѣвано на тонкой канѣ прелестнаго мелодическаго рисунка. Шуманъ горячо ратовалъ за Шуберта въ органѣ музыкальныхъ прогрессистовъ того времени *Neue Zeitschrift für Musik*. Шубертъ не поражаетъ величавою серьезностью, глубиною страданія, мужественною силою мощнаго духа Бетховена, этого колоса музыкальной композиціи; но онъ увлекаетъ женственною изъясностью, наивною граціозностью, богатствомъ фантазій, волшебною красивою мелодіею, онъ согреваетъ и уноситъ слушателя въ далекій миръ фантастичный. Шубертъ односторонне Бетховена; ему недостаало сосредоточенности, концентрации, величія, часто тонкаго художественнаго такта мѣри, сжатыхъ, упругихъ формъ, умственной, живучей энергіи Бетховена. Онъ впадалъ часто въ длинноты, еще чаще въ разливочную женственную изъясность и мягкость выраженія. Шуманъ однако называлъ пѣснями длинноты Шуберта «божественными длиннотами» и обрисовывалъ его характеръ, сравнительно съ Бетховеномъ, употребляетъ выраженіе *Mädchencharacter*. Великіе гениальные люди, предвозвѣстники и руководители культурнаго развитія человѣческаго, отличаются отъ натуръ, богато одаренныхъ, тѣмъ, что первые совмѣ-

щаютъ въ себѣ гармонію душевныхъ силъ, фантазію, энергію выраженія, силу воли, разсудочность, тогда какъ у послѣднихъ извѣстная сторона таланта развивается насчетъ другихъ. Шубертъ похороненъ близъ Бетховена; это было одно изъ его послѣднихъ желаній. Скромныя могилы вмѣстили двухъ величайшихъ творцовъ композиціи, которымъ человечество обязано высокими духовными наслажденіями. Отдаленные, грядущіе вѣка, новая генерациі, найдутъ въ ихъ произведеніяхъ, воздвигнутыхъ имъ нерукотворенныхъ памятникахъ, источники высокаго наслажденія, ибо въ основаніи этихъ наслажденій лежитъ неувядаемый культъ эстетики, недостижимость всего прекраснаго. \*].

Современникъ Шуберта въ Сѣверной Германіи *Карль Лёве* преимущественно культивировалъ жанръ баллады.

Какъ ближайшій представитель новаго времени является *Феликсъ Мендельсонъ Бартольди*. Мендельсону не можетъ быть отведено мѣсто между тѣми композиторами, которые характеризуютъ собой новѣйшую художественную эпоху, хотя онъ съ одной стороны и придерживается новаго стили композиціи, съ другой же является, какъ непосредственный продолжатель Бетховена; въ то же время онъ примыкаетъ и къ романтическому направленію; словомъ сказать, во многомъ носитъ характеръ разнообразной, разнovidной дѣятельности Моцарта<sup>50)</sup>.

[<sup>50)</sup> *Феликсъ Мендельсонъ Бартольди* (Felix Mendelssohn Bartoldy) родился въ Гамбургѣ, 3 Февраля 1809 года. Отецъ его, богатый банкиръ еврейскаго происхожденія по своему счастливому социальному положенію и по связямъ брата своего, извѣстнаго философа Моисея Мендельсона, былъ въ состояніи соединить въ своемъ домѣ дѣятельности Берлинскаго общества того времени; у него собирались ученые, профессора, артисты, художники. Какъ семейная жизнь, въ которой теплая религіозность гармонировала съ гуманными воззрѣніями, съ природными стремленіями ко всему художественному, изящному, такъ и избранное общество имѣли въ высшей степени благотворное вліяніе на развитіе таланта, художественныхъ наклон-

ностей и характера молодого Мендельсона. Раннее проявление блестящих музыкальных способностей Мендельсона обратило особенное внимание его отца, который однако независимо от занятий его съ Бергеромъ и Мошеллесомъ по фортепиано и Цельтеромъ по теории композиціи, равномерно заботился и объ его общемъ и всестороннемъ образованіи. Мендельсонъ выступилъ на концертную эстраду 9 лѣтъ и на 15 году уже были изданы имъ первые 4 квартета. Успѣшныя занятія его съ Керубини и знакомство съ Гёте, величественная, классическая личность котораго неотразимо повліяла на воспримчиваго Мендельсона, окончательно рѣшили вопросъ его жизни, и онъ, подобно Моцарту, всѣмъ своимъ существомъ отдался музыкѣ. Мендельсонъ началъ свою художественную карьеру путешествіями, впечатлѣніи которахъ у него, жившаго въ поэтическомъ мірѣ звуковъ, выливались въ художественной обработкѣ на бумагу. Увертюры: Сонъ въ лѣтнюю ночь (Sommernachtstraum), Тихина моря (Meeresstille und glückliche Fahrt), Гебриды, шотландская симфонія—сочиненія, полныя юношеской свѣжести были написаны имъ во время пребывания его въ Англии и Шотландіи. Затѣмъ слѣдовали путешествія въ Мюнхенъ, Зальцбургъ, Вѣну и наконецъ въ Италію, гдѣ Мендельсонъ вполне беззаботно отдался впечатлѣніямъ вѣчно улыбающейся, благодатной, роскошной, поэтической природы, гдѣ, по его собственному выраженію, развиланы картинныя галлерей, интересное артистическое общество, постоянная переписка съ Гёте поддерживали въ немъ свѣжее настроеніе духа и укрѣпляли его жизненную энергію. Возвратившись въ Германію, Мендельсонъ, увлеченный наплывомъ свѣжихъ, недавнихъ впечатлѣній античнаго искусства, греческой поэзіи, устраиваетъ въ Дюссельдорфѣ образцовыя театральныя представленія; поздиѣ онъ посвящаетъ свою дѣятельность концертнымъ обществамъ, устройству хоровыхъ фрейновъ и церковной музыкѣ. Плодами этой дѣятельности были музыка къ Антониоу, Эдипу въ Колоннахъ, ораторія Paulus и Elias, и наконецъ отрывки несовершенной оперы Лорлея. Лучшая, блестящая пора его дѣятельности относится ко времени пребывания его въ Лейпцигѣ въ 1835 году, когда подлѣ его управленіемъ и по его инициативѣ возникли концерты Gewandhaus'a и затѣмъ Лейпцигская

консерваторія (1843), въ которой Мендельсонъ былъ долгое время директоромъ. Вліяніе этой поры дѣятельности Мендельсона весьма важно по своимъ послѣдствіямъ; оно отразилось на цѣлой школѣ его учениковъ и послѣдователей; возникла такъ называемая *Мендельсоновская школа* композиторовъ. Подлѣ его магическимъ капеллеистскимъ жестомъ были вызваны снова къ жизни забытыя композиціи великихъ мастеровъ Генделя и Баха и многое изъ Ветховенскихъ твореній, въ то время считавшееся непонятнымъ, смутнымъ для массы. Въ артистичннхъ кружкахъ повѣяло чѣмъ-то новымъ, явилась потребность и желаніе большаго музыкальнаго образованія, возникли старыя, но вѣчные вопросы о законахъ эстетики, о стремленіяхъ къ изящному, художественному. Девизъ Мендельсона былъ въ то время знакомился съ классиками, чтобы тѣмъ яснѣе явленія настоящаго. Дѣятельность его отъначала вполнѣ этому девизу. Но эти напряженныя, разнообразныя труды по организаціи хоровыхъ обществъ, занятія въ консерваторіи, дирижированіе на различныхъ музыкальныхъ фестиваляхъ, неутомимая композиторская работа надорвали его силы, его первую натуру. Въ Ноябрь 1847 года грустная вѣсть о неожиданной кончинѣ Мендельсона облетѣла всю Германію; его сразилъ первый ударъ. Трауръ по Мендельсону былъ національнымъ трауромъ; кончина его была встрѣчена общими сожалѣніями всего музыкальнаго міра, такими же, какими была встрѣчена въ Германіи потеря Вебера для искусства. Привлекательная, симпатичная личность Мендельсона, его мягкая, поэтическая натура, его склонность къ романтизму, гармонировавшая съ выработанною сжатостью, компактностью формъ классическихъ, его свѣтлое душевное настроеніе, рѣдко затѣмнявшееся жизненными бурями и волненіями, рѣдко омрачавшееся тоскою и страданіями, отразились и въ его композиціяхъ. Въ нихъ отсутствуетъ поразжающая сила выраженія и порывистая страстность (требованія темпераментовъ Ветховена и Глюка), но всегда на первомъ планѣ безукоризненныя, гладкія, художественныя формы, полное природнаго, благороднаго изящества, богатство мелодическое, не глубокое, не затрогивающее, часто мелкое, но почти всегда красное, обиліе выработанной виртуозной фигуральности

и замѣчательное, тонкое, инстинктивное чувство мѣры въ деталяхъ и эффектахъ. Мендельсонъ началъ свою композиторскую дѣятельность съ фортепіано, съ разработки виртуозной фортепіанной техники, которую онъ умѣлъ счастливо соединить съ духовнымъ содержаніемъ; съ его появленіемъ исчезла та бесодержательная виртуозность вѣнской школы, о которой мы говорили выше. Мы видѣли, какъ выразительная мелодичность (какъ способъ выраженія субъективнаго настроенія композитора) мало по малу вырабатывается у разныхъ композиторовъ новаго времени, какъ формы строго полифоническія постепенно утрачиваютъ свой самобытный, преобладающій характеръ, какъ все приближающееся къ выразительному вѣнню пробиваетъ себѣ новые пути. Мендельсонъ, исходя изъ этой необходимой исторической послѣдовательности поставилъ въ своихъ «Lieder ohne Worte», этихъ прекрасныхъ, порой сентиментальныхъ, порой прочувствованныхъ музыкальныхъ эскизахъ, главной задачей мелодическое благозвучіе, какъ существенный ингредиентъ композиціи; онъ облакаетъ эти милыя музыкальныя мысли въ форму вполне законченную, хотя и не поражающую по своимъ размѣрамъ. Эти Lieder ohne Worte, въ наше время затранныя, опошленныя музыкальнымъ диллетантизмомъ до возмутительной приторности, до невозможности, послужили въ свое время, безъ сомнѣнія, прототиномъ для позднѣйшихъ мелкихъ вещей Шумана. Съ этого времени вообще начинается чувствоваться настоячивое желаніе большей музыкальной опредѣленности, которая и была доведена Шуманомъ и его школой до послѣдней степени совершенства, изящной законченности. Тоже стремленіе къ большей опредѣленности замѣчается и въ оркестровой композиціи Мендельсона. Здѣсь онъ также слѣдуетъ задачамъ своего времени и приводитъ начатое предшественниками къ большей законченности. Композиціи Мендельсона, для которыхъ онъ избираетъ извѣстное, члѣо поэтическое содержаніе, какъ напр. *Sommernachts Traum*, *Hebriden* имѣютъ относительно большее, важнѣйшее значеніе для искусства, чѣмъ вся инструментальная, вся камерная его музыка. Мендельсонъ разрѣшаетъ важную, существенную проблему новаго времени; этия *поэтико-музыкальныя* творчествомъ быть положенъ

конецъ въ серьезной композиціи творчеству *исключительно-музыкальному*. Оперная дѣятельность Мендельсона была менѣе удачна, чѣмъ его дѣятельность по композиціи инструментальной и фортепіанной. Мендельсону, какъ и многимъ другимъ композиторамъ его эпохи не было суждено разрѣшить современную оперную проблему; онинемогли и не хотѣли примкнуть къ фалангѣ рутинеровъ или позволить себѣ увлечься модой дня, преходящей, эфемерной; извѣстный аристократизмъ музыкальныхъ воззрѣній, тонкое эстетическое чувство и чутье можетъ быть инстинктивно удерживали ихъ отъ такого паденія. Подобными попытками, какъ отрывки Лорлен, какъ Геновева Шумана, оба композитора какъ бы готовятъ переходъ къ новому времени. Взаимъ этого, какъ Бетховенъ, такъ и Мендельсонъ и Шуманъ обратились къ новому роду композиціи, къ такъ называемой *музыкѣ къ драматическимъ представленіямъ*. Лишь видитъ въ этихъ явленіяхъ продолженіе стремленій Глюка, Моцарта, Керубини, Спонтини; они составляютъ какъ бы ближайшее приготовленіе къ реформѣ Вагнера. Какъ Гендель, неудовлетворенный въ свое время оперой, вызвалъ новый родъ композиціи *ораторію*, такъ и Мендельсонъ и Шуманъ, не выработавшіе себѣ опернаго идеала, обратились къ попыткамъ сдѣланія музыки съ драмой, музыкѣ съ поэзіей. Мендельсонъ, какъ извѣстно, обрабатывалъ также сюжеты греческой античной трагедіи (Антигона, Эдипъ въ Колоннахъ). Но здѣсь разнородные элементы — греческая трагедія и христіанская музыка, диаметрально противоположныя въ своемъ существѣ не могли удачно соединиться, красиво амальгироваться. Античная строгость, греческая энергія выразительности, высокая чистота стиля не вяжутся со многими противорѣчіями, не вяжутся съ музыкой красной, мелодичной по лишенной силы, энергіи, порыва, пафоса. Мендельсонъ имѣлъ чрезвычайно сильное, важное вліяніе на композицію Шумана, автора близкаго нашей музыкальной современности, автора, къ сожалѣнію, также безвременно угасшаго.\*]

*Робертъ Шуманъ*, представитель новѣйшаго направленія, можетъ быть причисленъ къ числу композиторовъ настоящаго. Въ

первую эпоху своей деятельности, во время фантастического юмора, онъ былъ занятъ исключительно фортепианной композиціей; позднѣе Мендельсонъ и съ нимъ старое направленіе имѣли на Шумана не малое вліяніе <sup>57)</sup>.

[ 57) *Робертъ Шуманъ* (Robert Schumann) родился въ Цвиккау въ Саксоніи, 6 іюня 1810 года. Шуманъ происходилъ не изъ музыкальной фамиліи; его отецъ былъ книгопродавецъ. Домашняя жизнь Шумана, въ которой всего менѣе заботились о музыкѣ, казалось не предвѣщала ничего утѣшительнаго для развитія величайшаго изъ новѣйшихъ композиторовъ; даже сестры его не занимались музыкой. Отецъ Шумана желалъ видѣть въ немъ будущаго юриста, что шло въ совершенный разрѣзъ съ желаніями и мечтами молодого человѣка, вообще не отвѣчало его натурѣ нервной, увлекающейся. По его собственному выраженію юриспруденцію находилъ онъ «eiskalt und trocken». Шуманъ прослушалъ однако курсъ юридическихъ наукъ въ Лейпцигѣ, занимаясь въ тоже время музыкой подъ руководствомъ Вика, своего будущаго тестя. Гейдельбергское знакомство съ проф. Тибо (авторомъ сочиненія «Die Reinheit der Tonkunst»), въ домѣ котораго Шуманъ нашелъ дружественный пріемъ, и симпатичная личность котораго неотразимо повліяла на воспримчиваго молодого человѣка, окончательно рѣшило его судьбу; онъ, отдавшись весь музыкѣ и композиціи, возвратился въ Лейпцигъ, чтобы снова заниматься съ Викомъ. Шуманъ, предполагая въ то время сдѣлаться виртуозомъ, ревностно занимался игрой на фортепиано; извѣстный несчастный случай, въ которомъ видно его упрямство и желаніе преодолѣть возможно скорѣе техническую часть дѣла (онъ, утративъ четвертый палецъ, утомилъ его до судорожныхъ конвульсій) не позволилъ ему достигнуть желаемой цѣли, вслѣдствіе чего онъ былъ вынужденъ отдаться исключительно композиціи. Виртуозная карьера, можетъ быть къ счастью для искусства, была оставлена; занятія же по теоріи композиціи были окончены у Дорна. Въ это время въ Лейпцигѣ сгруппировался около Шумана кружокъ его поклонниковъ, которые проникнулись счастливою идеею возвыситъ поэтическую сторону

композиціи надъ преобладаніемъ исключительной виртуозности. Горячіе головы со всѣмъ задоромъ, со всѣмъ пыломъ молодости схватились за проведеніе идеи и основали музыкальную газету «Neue Zeitschrift für Music», въ которой была объявлена литературная война критикѣ Маттесона, техническому анализу Рохлица и вообще всему отсталому, всему музыкально-реакціонерному. Кружокъ Шумана, Вика, Шунке, Кюрра называлъ себя *Давидсбюндлерами* и повелъ смѣлую, полемическую атаку противъ своихъ противниковъ, прозванныхъ *филлистерами*. Девизомъ молодыхъ прогрессистовъ было *признаніе и уваженіе* классиковъ, открытая борьба со всѣмъ тривіальнымъ, антихудожественнымъ новаго времени и поддержка словомъ и дѣломъ молодыхъ талантовъ. Къ этому первому періоду Шумановскаго творчества относятся *Papillons*, *Concert a-moll*, *Davidsbündlertänze*, *Kreisleriana*, *Kinderseenen*, *Novelleten*, *Sonate (fis-moll)*, о которой онъ говоритъ «Sie entstand durch die Liebe, die meine Brust erfüllte»; это былъ періодъ поклоненія его поэзіи Жанъ-Поля. Въ 1835 г. прибылъ въ Лейпцигъ Мендельсонъ; самая тѣсная дружба, самая интимная связь, въ которой со стороны Шумана не было и тѣни зависти, соединила двухъ композиторовъ. Эта связь имѣла громадное вліяніе на Шумана; она во многомъ прояснила и освѣтила его взгляды, и благотворное вліяніе Мендельсона на композиціи Шумана выназалось въ той округленности, сжатости, кристаллизаціи формы, какая замѣчается въ его В—дурной симфоніи, въ его ораторіи «*Раи и Пери*». Мы приведемъ, какъ образецъ глубокаго уваженія Шумана къ таланту Мендельсона одно изъ мѣстныхъ о послѣднемъ: «Mendelssohn hat jeden Tag die Gedanken vor gebracht, die man gleich im Gold hätte graben mögen». Въ 1840 г. Шуманъ женился на Кларѣ Викѣ, страстно имъ любимой. Въ 1843 г. Шуманъ вступилъ въ основанную Мендельсономъ Лейпцигскую консерваторію; но скорѣе разстроеное здоровье заставило переселиться его въ Дрезденъ, гдѣ онъ въ тишинѣ, полной отчужденности отъ свѣта предался композиціи. Къ этому періоду относятся лучшія и зрѣлыя его произведенія С—дурная симфонія, опера Геновена, фортепианный вичитеръ и квартетъ, два трио и нѣсколько мелкихъ вещей (*Nachtstücke*, *Jugendalbum*, *Humoresken*), нѣсни и

нѣкоторыя сцены изъ Гетевскаго Фауста. Въ послѣдніе годы жизни написаны имъ симфоніи Ренессансъ (Es-dur) и d-moll, Scherzo-Finale, мессы, Requiem, Rose Pilgerfahrt, Sängers Fluch, der Königssohn, das Glück von Edenhall, музыка къ Байроновскому Манфреду и Гетевскому Фаусту. Въ 1850 году переселился онъ въ Дюссельдорфъ, гдѣ принялъ мѣсто директора капеллы; здѣсь композитора встрѣтили многія непріятности, огорченія; онъ дѣлался съ каждымъ днемъ недоувѣрчивѣе, свѣтлое настроеніе духа исчезало и наконецъ у Шумана обнаружился признаки меланхолическаго и мозговаго страданія. Ужасная судьба постигла Шумана: онъ сошелъ съ ума. Въ 1856 году смерть избавила его отъ страданій.

Мы видѣли изъ этого *circulum vitae* Шумана, что композиціи его распадается на три разныя періода, изъ коихъ первый занять почти исключительно фортепианной композиціей. Въ этомъ періодѣ дѣятельности Шумана особенно важны вліянія Бетховена, Шуберта, Шопена со стороны внутренней, Листа, Паганини, со стороны вишней. Но еще важнѣе появленіе новой, характеризующей Шумана типичной особенности выраженія субъективнаго и избранной имъ новой, неизвѣданной почвы композиціи. Шуманъ совершенно выдѣлился, выступилъ изъ старой, абсолютно-музыкальной сферы и перешелъ къ творчеству иному, *поэтическо-музыкальному*. Это направленіе поэтическое, эта инспирація минуты настоящаго, эта субъективность, этотъ наслѣдованный отъ Бетховена юморъ, сопоставленный съ контрастами меланхолическаго настроенія, эта борьба различныхъ сторонъ характера и музыкальная ихъ обрисовка и составляла сущность новаго ученія, направленія, главную суть новой школы. Но противъ смѣлыхъ поборниковъ, проводниковъ музыкальнаго прогресса ополчилось въ то время съ весьма понятнымъ ожесточеніемъ все имъ враждебное, все старое, отсталое, отжившее; ихъ преслѣдовало недоброжелательство, беззубое остроуміе; на нихъ сивались памфлеты журнальныхъ борзописцевъ, невозможныя выходки полемическія; они подобно дукунфистамъ благо времени, подобно многимъ незаслуженнымъ клятвамъ музыкальныхъ фракцій, получили насмѣшливое въ то время прозвище неоромантиковъ. Но эти нео-романтики выдержали напоръ музыкаль-

наго ретроградства, и создали собой школу. Композиціи перваго періода, времени фантастическаго юмора Шумана, при всей ихъ относительной фривольности формъ, содержатъ въ себѣ богатства инспираціи; они поражаютъ искреннимъ, правдивымъ музыкальнымъ языкомъ, горячимъ вдохновеніемъ; они согрѣваютъ пугливостью сердечною, они трогательны по особенной теплотѣ выраженія, въ нихъ невозможно найти ничего натянутого, напускнаго. Такъ въ *Kinderscenen*, *Intermezzi*, *Fantaisiestücke*, *Am Abend*, *In der Nacht*, далекихъ отъ объективнаго содержанія послѣдующихъ композицій Шумана, композиторъ говоритъ самъ отъ себя, и самъ о себѣ. Въ *Kinderscenen* его свѣтлыя воспоминанія беззаботнаго дѣтства, невинныхъ дѣтскихъ игръ, наивныхъ маленькихъ заботъ, здѣсь весь дѣтскій міръ, къ которому способенъ возвратиться только композиторъ съ теплою душой. Въ *Intermezzi*, *Fantaisiestücke*—цѣлый сонмъ свѣжихъ, епическихъ впечатлѣній пылаго, страстнаго юноши, здѣсь все фантастично-туманно, въ тоже время ослѣпительно блестяще, ярко, свѣтло, искренне высказано. Такъ въ пьесѣ «*Des Abends*» (одна изъ милыхъ вечернихъ ландшафтовъ) все дышетъ какою-то упоеніемъ квинтисма, какой-то чудной весенней прохладой вѣтъ послѣ томительно-палащаго дня; въ «*In der Nacht*»—иное настроеніе композитора—безпокойная ночь, прерывистый сонъ, цѣлый рядъ безпорядочныхъ фантазмагорій, таинственныхъ видѣній, страшныхъ, непонятныхъ, но въ то же время неизъяснимо сладостныхъ. *Carnaval (Scenes mignonnes)* и *Kreisleriana* лучшія произведенія этого періода. Въ сценахъ карнавала попадаются изящныя перлы вдохновенія Шумана; въ нихъ замѣчательныя для времени музыкальныя характеристики. Здѣсь, какъ бы въ искращемся калейдоскопѣ милыхъ, интимныхъ мыслей мелькаютъ музыкальныя портреты нетерпѣливой *Estrella*, страстной *Chiarina*, причудливаго, прихотливаго Паганини; тихо, какъ бы въ туманѣ проходящій прелестный, мечтательно-лѣжный обликъ Шопена; милое, зачатое, недосказанное Авеи быстро переходитъ въ шутивый *Promenade*; все заключается юмористичнымъ маршемъ Давидсбюддлеровъ, въ которомъ между незамѣтно пронесшимся, летучими набросками мыслей *Preamble* звучитъ увѣсистая, тяжеловѣсная

тема XVI столѣтія. Въ Davidsbühlertänze вылился весь Шуманъ, вся его натура искренне ибънная, дѣтски игривая и вмѣстѣ съ тѣмъ страстная, бурная, фантастичная. Eusebius и Florestan — музыкальный дагеротипъ Шумана. Въ этомъ первомъ періодѣ Шуманъ концентрируется на самомъ себѣ; высшій міръ соприкасается съ нимъ на столько, на сколько это соприкосновение отвѣчаетъ его собственному я, его индивидуальному настроенію; онъ все высшее, до него касающееся, освѣщаетъ своею горячей фантазіей, онъ доводитъ субъективность выраженія до послѣдней степени опредѣленности. Вторая эпоха композиторской дѣятельности Шумана характеризуется тѣмъ, что безпокойная, страстная, порывистая фантазія успокаивается, своеобразная неопредѣленность формъ усугубляетъ мѣсто формамъ старымъ, классическимъ, выработаннымъ; субъективность выраженія замѣняется объективностью классическою, вырабатываются стремленія къ большей опредѣлительности выраженія. Къ этой эпохѣ принадлежатъ его пѣсни, первая симфонія, фортепианный концертъ и квартетъ, струнный квартетъ, Рай и Церк, въ которые нумера къ музыкѣ Фауста. Пѣсни Шумана, изъ которыхъ на «Frauenliebe und Leben» можно указать какъ на лучшія страницы композицій этого рода, представляютъ, какъ бы продолженіе его фортепианныхъ картинокъ; мелодическій рисунокъ на столько связанъ съ роскошными аккомпаниментами, что весьма часто послѣдніе преобладаютъ по богатству вдохновенія надъ первыми. Поэтическому музыкальному творчеству окончательно исключаетъ собой абсолютно музыкальное, композиторъ сливается съ поэтомъ, проникается его инспираціей; проникается духомъ стихотворенія. Мелодія представляется здѣсь только родъ лирической декламации, все вмѣстѣ взятое цѣлый рядъ внутреннихъ душевныхъ состояній, глубокихъ, потрясающихъ, захватывающихъ. Таковы пѣсни «Frauenliebe und Leben» (цѣлая поэма маленькой, буржуазной любви), вдохновенный порывъ «Du meine Seele», тяжелая, угрюмая Alte bösen Lieder, пѣсни по Гейбелю, Эйхендорфу, Рейнхъ и пр. Шуманъ, романтикъ по натурѣ, умѣлъ слиться съ корифеями лирической въмецкой поэзіи Шамиссо, Гейбелемъ, Эйхендорфомъ, Гейне; на немъ отразилось особенно вліяніе ихъ поэзіи. Но въ этой второй эпохѣ

весьма важно также и вліяніе Мендельсона; оно было неотразимо, сильно, дало себя почувствовать не только вслѣдствіе перехода Шумана къ объективному взгляду, но и по усовершенствованію имъ пластичности, упругости формъ симфоническихъ. Формы усвоенныя, созданныя Мендельсономъ были вылиты, готовы; индивидуальной натурѣ Шумана нужно было возсоздать ихъ въ самомъ себѣ, что при субъективности композитора было необычайно трудно. Мендельсонъ, владѣвшій въ совершенствѣ формой, сознававшій въ этомъ свою главную силу, много обдумывавшій, представить намъ образцы законченности и необычайной ясности музыкальнаго изложенія. Шуманъ съ трудомъ подчинившійся формамъ, выдава въ роскошную отдѣлку деталей, терять не рѣдко цѣльность впечатлѣнія, онъ не всегда безупречно ясенъ, но за то всегда глубоко по идеи, симпатиченъ по исполненію. Все, что у Мендельсона творилось сознательно, (онъ точно знаетъ, чѣмъ нужно повліять и каково можно ожидать дѣйствія на слушателя), то у Шумана выливалось непосредственно изъ его богато надѣленной природы, то не подчинялось размышленію, обдуманности. Но Шуману не удалось овладѣть окончательно объективной формой; въ третьемъ періодѣ дѣятельности онъ снова возвратился къ индивидуальности и вотъ здѣсь, когда страстная энергія стала ослабѣвать, когда богатство фантазіи стало угасать, многія его недостатки начали рельефнѣе, рѣзче выказываться. Манфредъ и музыка къ Фаусту — лучшія свѣтлыя явленія этого періода. Байроновскій Манфредъ, некашій въ океанѣ титаническаго страданія забвенія, какъ счастье, мистичизмъ Гетевскаго Фауста, нашли себѣ откликъ въ утомленной душѣ Шумана. Дѣятельность Шумана и понинѣ еще не оценена, многія страницы его глубокаго вдохновенія для массы непоняты, неясны; онъ принадлежитъ еще болѣе критики, чѣмъ исторіи. \*].

Далѣе въ такой же связи должны быть названы Шопенъ<sup>58)</sup> и Берлиозъ и наконецъ Робертъ Францъ.

[<sup>58)</sup> Фредерикъ Шопенъ (Frederick Schopin) родился въ 1809 году близъ Варшавы. Съ ранняго возраста, именно съ 9 лѣтъ началъ онъ

заниматься музыкой; его первый учитель Цивна. Молодой Шопень воспитывался въ пенсіоні своего отца вмѣстѣ съ другими своими сверстниками, мальчишками аристократическаго происхожденія; здѣсь мальчишья деликатнаго тѣлосложенія, болѣзненный, чувствительный ростъ и прилежно учился. Объ этомъ періодѣ жизни Шопена пишетъ одинъ изъ его друзей: «Нижанный, чувствительный, весьма экзальтированный мальчишкѣ въ 15 лѣтъ соединилъ юношескую свѣжесть и граціозность съ солидностью зрѣлаго возраста. Онъ былъ деликатенъ и по тѣлосложенію и по уму. Дѣйствительность и обыкновенныя жизненные отношенія не прельщали его, скорѣй отталкивали; онъ былъ постоянно въ разсѣянныхъ мечтахъ и въ задумчивости. Хорошее воспитаніе и природная грація, умѣнье правиться, даже тѣмъ, кто его не зналъ, легкой, подвижной умъ производили впечатлѣніе обворожающее». Прекрасный, легкий характеръ Шопена привлекъ и расположилъ къ нему еще на школьной скамьѣ все лучшее, интеллигентное польское общество того времени. Его покровительницами были красавицы того времени кн. Четвертинская, знаменитая по своей судьбѣ кн. Ловичъ, Замойская, Радзивиллъ и др. По окончаніи гармоническихъ занятій съ пр. Эленеромъ, Шопень, наученный послѣднимъ терпѣнію и усидчивому труду, согласно желанію своихъ родителей отправился въ Германію съ цѣлію ознакомиться съ произведеніями нѣмецкой музыки и также познать свѣтъ и людей. Здѣсь, именно въ Вѣнѣ засталъ его событія 1830 года и Варшавская ноябрьская катастрофа. Шопень горячо, хотя и рѣдко высказываясь, любившій свою родину, сдѣлался добровольнымъ, невольнымъ изгнанникомъ. Не долго оставаясь въ Вѣнѣ, онъ отправился въ Парижъ, гдѣ съ громаднымъ успѣхомъ далъ нѣсколько концертовъ въ залѣ Плейеля; въ Парижѣ онъ нашелъ свою вторую родину. Встрѣченный весьма почетнымъ расположеніемъ и уваженіемъ польской эмиграціи, также какъ былъ встрѣченъ Мицкiewiczъ, Шопень въ кружкахъ Чарторижской, Погоцкой, молодыхъ Платеровъ, Любомірскихъ нашелъ не столько тяжелое для артиста меценатство богатыхъ магнатовъ, сколько истинно дружескій, родственныи пріемъ преданныхъ друзей; онъ держался однако въ сторонѣ отъ парижскихъ знамени-

гостей того времени и тщательно избѣгалъ посѣщенія свѣтскихъ салоновъ. Въ 1836 году суждено ему было столкнуться съ известной романеткой Жоржъ-Сандъ; авторъ Индіана и Делін, женщина съ необычайно свѣтлымъ умомъ и тонкимъ поэтическимъ чувствомъ не могла не увлечься изящной, поэтической натурой Шопена, его мечтательными, музыкальными думами. Жоржъ-Сандъ можетъ быть видѣла въ себѣ призванницу, которой выпала счастливая доля соуществовать и облегчить невзгоды труднаго жизненнаго пути меланхоличнаго композитора; Шопень, ставшій ей выше другихъ жениховъ (она умѣла такъ хорошо думать, она умѣла такъ вѣрно замечать въ тайные уголки человеческого сердца) тѣмъ не менѣе избѣгалъ ее, медлить съ нею встрѣчей. Осенью 1837 года Шопень опасно заболѣлъ и принужденъ былъ уѣхать въ южный климатъ, на островъ Маіорку. Во время этой болѣзни Жоржъ-Сандъ такъ заботливо ухаживала за Шопенемъ, она окружила его такою осторожною, внимательною предупредительностью, она безпрерывно исполняла все его маленькія капризы, что Шопень по выздоровленіи не могъ отказать ей въ рѣшеніи ему соуществовать. Вотъ эта эпоха жизни Шопена, эта приязнанность тѣсно связана съ лучшими, счастливыми страницами его вдохновенія. Его жизнь была согрѣта пылкимъ чувствомъ Жоржъ-Сандъ, ее обновилъ блестящій умъ [романетки]; къ нему воротились спокойствіе и вдохновеніе, его оставили тревожные думы о смерти. Уединеніе, соприспособеніе съ красотою южной природы успокоили Шопена; синія отливки Средиземнаго моря, душистая наркотическія рощи кипарисовъ и лимоновъ отбѣдали своимъ безмолвнымъ молчаніемъ его восторженному эстазу, они не нарушали упоенія его переполненнаго сердца. Но это счастье улыбулось не надолго. Въ 1847 году Шопень снова заболѣлъ; но другой ударъ, который онъ старался перенести съ его обычною стойкостью, именно разрывъ съ Жоржъ-Сандъ, сразилъ его нервную натуру. Шопень, вспоминая объ этомъ со слезами, говорилъ: «cette longue amitié en se brisant, brisait m'avie». Въ концѣ 1847 г. онъ сталъ искать напраснаго развлеченія, посѣтилъ Лондонъ, гдѣ былъ встрѣченъ цвѣтомъ англійскаго обще-

ства; но по возвращеніи въ Парижъ въ 1848 году, силы его были уже истощены. Въ октябрѣ 1849 года Шопенъ послѣ долгой, мучительной агоніи, скончался на рукахъ своей сестры и ученика Гутмана. За нѣсколько дней до кончины, онъ пожелалъ видѣть известную красавицу гр. Дельфину Поточную, которая у его смертнаго изголовья должна была ему сыграть известный «*cantique à la Vierge*», которымъ, какъ говорятъ, была спасена жизнь пѣвца Страделли. Шопена проводили на парижское кладбище Père-Lachaise Моцартовскимъ *Requiem*, исполненнымъ Вярдо, Кастелланъ, Лабланшемъ и печальными звуками его *marche funèbre*.

Въ композиторской дѣятельности Шопена, замкнувшагося въ исключительную сферу *пiанизма*, слѣдуетъ прежде всего отличать его національность, его болѣзненную субъективность, его натуру страстную, но вмѣстѣ съ тѣмъ глубокую, изъясную, граціозную. Каковы бы ни были эти каузація, узлы рамки его вдохновенія, но онъ вмѣстили въ себя многое, хотя и недосказанное композиторомъ, рано свощеннымъ, безжалостнымъ рокомъ; популярность его произведеній въ публикѣ не равняется однако тому по временамъ недостойному къ нимъ отношенію, и тому легкому критическому взгляду, на нихъ бросаемому. Старательный анализъ композицій Шопена можетъ убѣдить въ томъ, что талантъ его равносленъ его познаніямъ, что композиція его полна изящнаго природнаго національнаго благородства, новизны изобретенія для его времени, поэтическаго выраженія, смѣлости, роскошныхъ деталей, которыми не затмивается ясность цѣлаго; они поразительны по безграничной, но неизъяснимой оригинальной пышности гармонизацій, по типичнымъ особенностямъ ритмики, ему одному свойственной, наконецъ по тѣмъ филиграннымъ орнаментациямъ, тонкимъ изяществомъ которыхъ однако не подавляется элегантность, краснота, по временамъ массивность цѣлаго. Его смѣлыя модуляціи, его гармоническія комбинаціи, которыхъ глубина счастливо амальгамируется съ граціей, произвели въ свое время глубокое, чарующее, поражающее впечатлѣніе. Его вариаціи на «*Lace darem la mano*» изъ Моцартова Догъ-Жуана сдѣлали въ свое время (1832) эпоху, на столько въ нихъ было новаго, на столько они выходили изъ общей безсодержа-

тельной виртуозности того времени. Замѣчательно что вся критика того времени за весьма малыми исключеніями, въ родѣ Финка и Релшита отнеслась съ восторгомъ къ этому явленію; даже приверженецъ строгаго анализа Рохлицъ предвидѣлъ въ Шопенѣ талантъ первой величины.

Шопену обязана фортепианная композиція введеніемъ ему свойственной растяжимости аккордовъ *plaqués* и арпеджіи; онъ щедро и неугоно расквашалъ тѣ хроматизмы и энгармонизмы, сдѣлавшіеся теперь достояніемъ всякаго образованнаго музыканта; онъ ввелъ въ употребленіе небольшіе пассажи, тѣ изящныя инкрустаціи цѣлой гармонической ткани, тѣ милые варианты, которые, прываясь въ мелодическій рисунокъ, поражаютъ своею неожиданностью и своею воздушною прозрачностью; онъ научилъ играть *tempo rubato*—исполненію съ прерывистымъ движеніемъ, съ эластичною растяжимостью ритма, по временамъ рѣшительнаго, по временамъ неопредѣленнаго, томнаго, неуровнимо колеблющагося, волнообразнаго, приближающагося къ просодіи. Исполненіе *tempo rubato*—одна изъ труднѣйшихъ сторонъ композицій Шопена.

Шопенъ избиралъ, подобно Шуману въ его первомъ періодѣ небольшія формы для композицій, но въ нихъ богатство фантазій мелодической и выдержанная цѣльность характера. Его полонезы, мазурки, прелюды, этюды, трудныя для образованаго исполненія, изобилуютъ прекрасными инспираціями. Въ полонезахъ чувствуются выраженія изъ благородія, традиціонныя преданія старой Польши, ея безвозвратно погибшаго магнатства съ его воинственностью, отважностью, блескомъ, утонченностью. Энергическій твердый ритмъ, опредѣленность выраженія въ нихъ поразительны. Нерѣдко въ нихъ попадаются цѣлыя картины впечатлѣній бала, нерѣдко они неожиданно прерываются мазуркой (*Polonaise, Fis-moll*) нерѣдко имъ предшествуетъ задушевное, изъясное *andante spianato*, родъ какаго-то затаннаго, прерывающагося разговора (*Polonoise, Es-dur*). Въ мазуркахъ Шопена національный характеръ выражаетъ иными особенностями; здѣсь элементъ женственный, неуровнимо кокетливый, граціозный, порой фривольный, порой меланхолическій, алегическій. Въ его балладахъ цѣлыя эпопеи прошлой польской исторіи, цѣлыя эпическія картин-

ны ей было, пропала величія; нѣкоторые изъ нихъ навѣянъ поэзіей Мицкевича; въ его вальсахъ и этюдахъ—какія-то наброски опозитивированныхъ воспоминаній его безпрѣдѣльной любви, его разбитаго счастья. Концерты Шопена, изъ которыхъ второй съ дивной кантиленой, прерывающейся бурными, драматическими речитативомъ представляютъ и по нынѣ трудности перваго разряда. Шопень своей поэзіей имѣлъ громадное вліяніе на творчество Шумана, и также на фортепианную композицію Листа, его друга и талантливаго апологиста; значеніе его приобретаетъ особенную важность въ смыслѣ фортепианной школы исполнителей, его подражателей. «Шопень» говорить Листъ «скрываетъ въ своихъ не большихъ по объему, но полныхъ ума и чувства композиціяхъ, не высказывавшихся муки, какое-то неопредѣленное томленіе, глубокую скорбь, слабое утѣшеніе. Шопень по натурѣ страстный, нервный, хотя и сдерживавшій себя, со великимъ днемъ снова начиналъ свою трудную задачу—наложить молчаніе своему накупившему гнѣву, своему щемлящему горю, своей безграничной любви, и потушить свое лихорадочное возбужденіе; онъ, погруженный въ свои поэтическія сны, хотѣлъ вызвать цѣлый волшебный міръ фей, онъ жилъ въ своемъ творчествѣ, онъ писалъ въ искусствѣ своего разбитаго счастья». Въ жизни Шопена и польскаго поэта Мицкевича много аналогій; оба талантливые поэты, оба горячіе патриоты, оба грустно окончили свою жизнь на чужбинѣ, въ добровольномъ изгнаніи. Одна изъ лучшихъ, увлекательныхъ апологий Шопена сдѣлана Листомъ, въ его сочиненіи: Chopin par Liszt (Paris, Escudier, 1852).<sup>67)</sup>

*Берлиозъ*, хотя и французъ по происхожденію, но принадлежитъ, собственно говоря, Германіи; онъ не достигъ полной завершенности, совершенства, въ области музыки инструментальной, что ему не было возможно по его положенію историческому. Берлиозъ можетъ быть причисленъ къ замѣчательнѣйшимъ композиторамъ настоящаго времени<sup>68)</sup>.

<sup>67)</sup> Гекторъ Берлиозъ, (Hector Berlioz) представитель школы неоромантизма, родился въ департаментѣ Изера, въ мѣстечкѣ Côte Saint-André въ 1803 году, умеръ въ Парижѣ въ 1869 году. Берлиозу предстояла карьера медицин-

Шопень, вмѣстѣ съ выше упомянутыми композиторами, проложилъ въ эту эпоху новое, высшее направленіе въ фортепианной музыкѣ. Робертъ Францъ довелъ до своеобразной, высшей точки развитія пѣсно—жанръ композиціи, въ которомъ послѣ Шуберта наиболѣе отличился Мендельсонъ и Шуманъ. Хотя эти указаніе нами композиторы новѣйшей эпохи не достигли во всемъ полнаго совершенства, но они всетаки приближаются къ первѣйшимъ композиторамъ, не смотря даже на тѣ особенности, разновидности, какія мы видимъ въ ихъ художественныхъ произведеніяхъ. Такъ Берлиозъ съ одной стороны, Шопень и Францъ съ другой, представляютъ громадную противоположность; первый изъ нихъ принадлежитъ почти исключительно къ объективному направленію, послѣдніе же служатъ представителями разработанной имъ

ская, во онъ противъ желанія своихъ родителей поступилъ въ Парижскую консерваторію, за что его отецъ лишилъ его всякаго денежнаго вспоможенія; послѣднее заставило его сдѣлаться хористомъ въ маленькомъ водевилномъ театрѣ. За свою кантату «Сарданапалъ» онъ получилъ первую премію и съ ней стипендію на поѣздку въ Италію. По возвращеніи въ Парижъ, Берлиозъ написалъ цѣлый рядъ значительныхъ произведеній: symphonie fantastique, я продолженіе ея Retour à la vie, Harold (1833), оперы Бенвенуто Челлини, Троицы, Symphonie dramatique Romeo et Juliette (1839) большой Requiem (1837), Нумье à la France (1844). Рѣдкій изъ композиторовъ не выносилъ борьбы за проведение своихъ произведеній въ массу; но эта борьба становилась тяжелою, часто непосильною, невыносимою, если эта масса, какъ-то باشدъ обыкновенно, является неприготовленною для воспріятія идей композиціи, заглядывающей впередъ, опережающей обыкновенно свое время. Такую борьбу, какъ въ своемъ отечествѣ, такъ и повсемѣстно, вынесъ Берлиозъ, часто осмѣянный, непризнанный; индифферентное отношеніе вышло ему на долю; но такъвъ общій, незавидный удѣлъ тѣхъ, кто творитъ не для настоящаго, но кто раздѣляетъ поле для будущаго.

Композиція Берлиоза соединяетъ въ себѣ остроумныя комбинаціи, полная вычужденности и глубокихъ позаній; онъ замѣчательнъ по необычайной звучности и роскошной виртуозности инструменталіи; его музыка полна интереса, полна творчества поэтическаго, въ немъ необычайная способность музыкальнаго пейзажа, жоржающая колоритность. Берлиозъ былъ лишенъ лирическихъ порывовъ, въ немъ отсутствовало внутреннее чувство и относительная бѣдность инспираціи, бѣдность разработкѣ идей. Онъ по натурѣ не могъ подвергнуться той метаморфозѣ, къ какой была способна великая личность Листа, онъ не могъ потому слиться съ идеями, представленными германскаго искусства. Теоретичный трудъ Берлиоза объ искусствѣ инструменталіи единственный въ своемъ родѣ; въ немъ изложены его взгляды, весь его profession de foi на новѣйшую, современную намъ инструментовку.

до высшей кульминационной точки новейшей субъективности. Наконецъ къ этому же кружку принадлежитъ частію, хотя и въ широкомъ смыслѣ, *Геллеръ*, *Гаде* и *Ф. Гиллеръ*.

Въ области опернаго искусства мы встрѣчаемся со многими именами, частію принадлежащими къ началу этой эпохи, частію непосредственно касающимися и настоящаго времени. Опера отходитъ въ это время, какъ намъ было указано выше, на задній планъ; нѣкоторые произведенія, однако, въ отношеніи чисто музыкальномъ заслуживаютъ нѣкотораго вниманія. Не дѣлая здѣсь особой классификаціи мы укажемъ на слѣдующія имена: *Вольфрамъ*, *Рейссигеръ*, *Глезеръ*, *Лобе*, *Линдпаптеръ*, *Шеларъ*, *Креймеръ*, *Рисъ*, *Дортцингъ* изъ времени болѣе отдаленнаго и на имена *Конрадъ*, *Давидъ*, *Дессауеръ*, *Дорнъ*, *Эккертъ*, *Герцогъ Эрнестъ Кобургъ-Готскій*, *Эссеръ*, *Феска*, *Флотоуъ*, *Фюксъ*, *Гиллеръ*, *Гоасъ*, *Калливода*, *Киттль*, *Кребсъ*, *Кюксъ*, *Лажнеръ*, *Литольфъ*, *Люксъ*, *Момгольдъ*, *Маркулъ*, *Нетцли*, *Николи*, *Ритци*, *Розенгеймъ*, *Шайбсеръ*, *Шиндельмейстеръ*, *Соболевскій*, *Саломонъ*, *Таубертъ* и др.

Въ началѣ этой эпохи по отдѣлу церковной музыки и ораторіи многое достойное вниманія сдѣлано Мендельсономъ, особенно по части ораторіи. Его Св. Павелъ (*Paulus*) вмѣстѣ съ Страшнымъ Судомъ (*Weltgericht*) Шнейдера, могутъ быть отнесены къ тапмъ произведеніямъ, которыя со времени Гайднаго Сотворенія Мира, достигли наибольшей популярности. Мы назовемъ также наиболѣе выходящихъ изъ обыкновеннаго уровня композиторовъ Гауптмана, Гиллера, Маркса. Какъ въ отдѣлѣ музыки церковной, такъ и ораторіи продолжается довольно обширная дѣятельность и до нашихъ дней, дѣятельность болѣе замѣчательная въ отношеніи количественномъ, ибо за исключеніемъ весьма немногихъ произведеній новейшихъ школъ и нѣкоторыхъ выходящихъ изъ ряда талантовъ, во внутреннемъ содержаніи остается многого пожелать; явленія подобнаго рода имѣютъ только *интересъ временный*. Изъ дѣятелей музыки органной и также игрѣ на органѣ мы укажемъ на слѣдующія имена: *Тонферъ*, *Риттеръ*, *Гессе*, *Гауптъ*, *Шнейдеръ*, *Беккеръ*.

Съ преобладаніемъ музыки концертной въ новейшее время приобрѣлъ значеніе родъ композиціи, до сихъ поръ неособенно культивировавшийся, именно *концертная ораторія, кантата*; здѣсь мы укажемъ на произведенія *Шумана* «*Рай и Перн*», *Мендельсона* «*Вальпургіева ночь*», *Гаде* «*Комала*» и др.; также на имена *Анакеръ*, *Фемисіенъ Давида*, *Гиллера*, *Момгольда* и др.

Большее число довольно извѣстныхъ композиторовъ частію примкнуло къ стоящимъ на высшей точкѣ въ этой эпохѣ, частію разработывало далѣе принципы, основанія старія. Не входя и здѣсь въ особую классификацію, мы укажемъ на слѣдующихъ композиторовъ концертной и камерной музыки: *Калливода*, *Фейтъ*, *Киттль*, *Лажнеръ*, *Рістци*, *Давидъ*, *Гиллеръ*, *Фернстгъ*, *Конрадъ*, *Лорсъ*.

Виртуозность исполненія вначалѣ этой эпохи достигла своего высшаго развитія, особенно виртуозная игра на фортепиано и скрипкѣ. *Листъ* и *Паганини* проложили въ этомъ отношеніи новыя пути для искусства. Особая заслуга была оказана Листомъ, ибо онъ снова оживилъ, расширилъ отжившую технику стараго времени, также, какъ и Шопенъ. Фердинандъ Ризъ принадлежить къ переходному времени.

*Карлъ Мейеръ* принадлежить къ числу послѣднихъ представителей школы Клементи, если не причислять Мендельсона и Тауберта, учениковъ Бергера, принадлежавшихъ также къ этому кружку. Большее число виртуозовъ слѣдовали за этими великими вождами виртуозности; одни вырабатывали исключительно сторону техническую, другіе были представителями исключительно художественнаго исполненія, нѣкоторые соединили въ себѣ то и другое. Изъ нихъ мы назовемъ *Тальберта*, *Гензельта*, *Мендельсона*, *Клару Шуманъ*, *Дрейшока*, *Вильмера*, *Делера*, *Литольфа*, *Мортю де Фонтенъ*, *Куллака*, *Гиллера* и др. Между скрипачами начала этой эпохи особенно славилась *К. Мюллеръ*, *Калливода*. Значительную виртуозностью на другихъ оркестровыхъ инструментахъ отличались на виолончелѣ — *К. Шубертъ*, на флейтѣ — *Гейнемейеръ*, на контробасѣ — *Авустъ Мюллеръ*.

Вокальное искусство имѣть также многочисленныхъ предста-

вителей и представительницъ. Касательно игры драматической, нѣкоторые изъ нихъ представляютъ особенно большіе успѣхи. Сюда относятся пѣвицы *Фредеръ-Дерриентъ*, *Гассельтъ-Вартъ*, *Дессени Лондъ*, *Вагнеръ*, и пѣвицы *Монтиусъ*, *Стаудинн*, *Пишекъ*, *Тимашекъ*, *Миттельшурцеръ*, *Гюнци* и др.

Въ описываемую нами эпоху во Франціи, мы видимъ также новый поворотъ. Здѣсь, особенно въ Большой Оперѣ, чувствуются вліянія Россіи, который въ своемъ Теллѣ, однако, прикинуть къ новому направленію.

Затѣмъ выступаютъ *Оберъ*<sup>60)</sup> (Auber) съ своей «*La muette de Portici*», *Галеви* (Halévy) съ *Жидовкой*<sup>61)</sup> и наконецъ *Джакомо*

<sup>60)</sup> *Даніель Франсуа Оберъ* (Auber) родился въ 1780 году въ Парижѣ. Революція лишила его состоянія (онъ былъ по происхожденію купецъ), влѣдствіе чего музыка для него сдѣлалась жизненнымъ вопросомъ. Его первыя оперы не имѣли успѣха и только «*Das Concert am Hofe*» (1818) сдѣлалъ его известнымъ въ Германіи. Оперы «*La neige*» и «*Le mason*» съ знаменитой пѣвицей Зонтагъ прославили его еще болѣе. Оберу свойственны легкая, граціозная, кокетливая мелодичность, природный даръ къ бойкой, пикантной, оригинальной ритмикѣ, веселое, свѣжее, пріятное творчество; съ этими качествами онъ вскорѣ завоевалъ себѣ мѣсто въ оперныхъ репертуарахъ европейскихъ театровъ. Представленіе его «*La muette de Portici*» вызвало собой послѣдній взрывъ Брюссельской революціи 1830 года. Эта опера отраженіе революціоннаго настроенія общества того времени; въ ней чувствуется горько прорвавшееся недовольство, въ ней чувствуется приближеніе времени много возмущеннаго наплыва идей, волновавшихъ общество, нѣшихъ еще невысказанныхъ въ то время стремленій европейской интеллигенціи; мы какъ бы стоимъ на вулканической почвѣ, породившей взрывы Июльскихъ и февральскихъ дней и другія кровавыя перипетіи народныхъ желаній въ второй половинѣ XIX столѣтія. Съ этой поры, важной драмѣ второй половинѣ XIX столѣтія. Въ этой оперѣ уже чувствуется вліяніе новой жизни въ литературѣ и поэзіи; въ ней можно подмѣтить вліянія неоромантизма, въ отношеніи драматургіи, можно считать также начало театральнопочерковой цензуры. Въ этой оперѣ уже чувствуется вліяніе новой жизни въ литературѣ и поэзіи; въ ней можно подмѣтить вліянія неоромантизма, въ отношеніи драматургіи, можно считать также начало театральнопочерковой цензуры. Въ этой оперѣ уже чувствуется вліяніе новой жизни въ литературѣ и поэзіи; въ ней можно подмѣтить вліянія неоромантизма, въ отношеніи драматургіи, можно считать также начало театральнопочерковой цензуры.

<sup>61)</sup> *Галеви* (Halévy), ученикъ Бертози и Керубини послѣ многихъ неудачъ выступилъ въ 1827 году съ комической оперой «*Художникъ*», которая имѣла *Succès d'estime*. Известная его опера «*Жидовка*» (*La Juive*) написана имъ для Германіи.

*Мейерберъ*, который хотя и достигъ высшей кульминаціонной точки этого направленія, но вмѣстѣ съ тѣмъ нагроможденіемъ антихудожественныхъ эффектовъ и умноженіемъ элементовъ несогласныхъ, указываетъ уже на нѣкоторый художественный упадокъ<sup>62)</sup>.

[<sup>62)</sup> *Джакомо Мейерберъ* (Jacob Meyerbeer) родился въ Берлинѣ въ 1791 г. Первоначальное музыкальное образованіе и фортепианная студія были сдѣланы Мейерберомъ подъ руководствомъ Цельтера, известнаго теоретика и Лауска. Позднѣе онъ окончилъ курсы теоріи, гармоніи и сочиненія вмѣстѣ съ Веберомъ у Фоглера. Подъ вліяніемъ успѣховъ Россіи, Мейерберъ не смотря на свою вполне нѣмецкую музыкальную подготовку, обратился къ композиціямъ въ стилѣ итальянскомъ. Первая его опера «*Die beiden Califen*» (1814) была дана въ Штутгартѣ и Вѣнѣ. Затѣмъ въ периодъ времени до Роберта, т. е. до Парижскаго періода, когда взгляды Мейербера измѣнились, а съ ними и его дѣятельность, онъ писалъ исключительно въ итальянскомъ духѣ. Таковы были его оперы: *Romildo e Constanza*, *Emma di Resburgo*, *Margherita d'Anjou*, *L'Esule di Granada*, *L'apporte de Brandenbourg*, *Crociato*. Мейерберъ, какъ всякій композиторъ, задающійся новыми непонятными, хотя и поразительными массу по замыслу и идеямъ задачамъ, вынесъ какъ въ публикѣ, такъ и въ прессѣ, критики жестокой нарекания, незаслуженныя порицанія; съ другой стороны безграничное поклоненіе, восторженный энтузіазмъ его поклонниковъ, массы публики, отдающей себѣ по большей части отчетъ въ увлеченіяхъ новизною музыкальныхъ положеній, поражающихъ эффектовъ, сильныхъ драматическихъ ситуацій, не позволяли относиться къ Мейерберу съ холоднымъ, строгимъ, критическимъ взглядомъ. Первая оппозиція Мейерберу была сдѣлана Шуманомъ въ его «*Neue Zeitschrift für Music*», затѣмъ послѣдователями Вагнеровской школы и въ переживаемое нами время русской критикой. Одна изъ самыхъ важныхъ заслугъ Мейербера состоитъ въ томъ, что онъ пошатнулъ пьедесталъ Россіи и поставилъ новый, хотя и несовершенный идеалъ композиціи. Мейерберъ, подобно Моцарту, со-

едниаает въ своей композиціи характеръ различныхъ національностей; но этотъ характеръ не вытекаетъ у него изъ внутреннихъ потребностей его натуры; этотъ характеръ не представляется намъ отраженіемъ его индивидуальныхъ взглядовъ, но скорѣе всего можетъ быть понимаемъ, какъ результатъ стремленій произвѣсти что-то вышнее, хотя и поражающее, ослѣпляющее впечатлѣніе, введеніемъ новыхъ, разнообразныхъ элементовъ. Эти элементы, не имѣющіе въ себѣ задуманнаго плана строго органическаго перестроенія въ искусствѣ, въ существенномъ, внутреннемъ являются намъ чѣмъ-то въ родѣ эклектическаго, вышшаго, часто насильственнаго сопоставленія. Съ этой точки зрѣнія Мейерберъ можетъ быть разсматриваемъ, какъ продолжатель тенденцій универсальности Моцарта, но въ смыслѣ только *внѣшней*. Онъ создалъ несомнѣнно *музыку европейскую* и отбѣжился отъ той односторонности, узости взглядовъ нѣмецкихъ композиторовъ, слѣдовавшихъ за Моцартовской эпохой; онъ отбѣжился и отъ сентиментальности, чувствительности романтизма, сохранивъ однако фантастичность въ Робертѣ; онъ затронулъ впервые потрясающіе эпизоды историческихъ событій, сильныхъ народныхъ движеній въ Пророкѣ и Гугенотахъ, облакая ихъ вмѣстѣ съ извѣстнымъ своимъ либреттистомъ Скрибомъ въ драму, некую построенную главнымъ образомъ на эффектахъ. Мейерберъ ослѣпно поималъ всё недостатки нѣмецкой драматургіи того времени, неумѣлость авторовъ воспользоваться сценическими положеніями, бѣдную, убогую, ограниченную ихъ фантазію; потому то онъ и обратился къ французскому авторамъ, къ той сценѣ, на которой восходила въ то время блестящая, лучезарная звѣзда Виктора Гюго. Мейерберъ вѣрно оцѣнилъ требованіе своего времени; онъ понялъ, что время прежней фантастичности, полусонной чувствительности, тоскливой слезливости, невозможныхъ ужасовъ въ родѣ романовъ Леди Редклиффъ, прошло, миновало безвозвратно. Мейерберъ вѣрно оцѣнилъ требованія общества своего времени, требованія драмы дѣйствительной, вырванной изъ жизни, хотя и отдаленной, но исторической; онъ угадалъ вкусъ публики, уже отчасти блазирванной, требовавшей большихъ, сильнѣйшихъ, инантныхъ оцун-

щеній, нервныхъ потрясеній при театральныхъ представленіяхъ. Можетъ быть во всемъ вышесказанномъ лежитъ и аналогія съ музыкой Мейербера, въ которой нельзя встрѣтить поэтическихъ сторонъ, тонкаго психологическаго очертанія характера въ смыслѣ музыкальномъ, изящно обработанныхъ мыслей, тонкой инкрустации оркестровыхъ деталей; потому здѣсь могутъ имѣть мѣсто отчасти справедливыя упреки въ неумѣренныхъ краскахъ, въ декоративности, въ нагроможденіи эффектовъ, часто грубыхъ, банальныхъ. Мейерберъ при всемъ этомъ громадный, сильный талантъ; главная важность его дѣятельности заключается въ томъ, что онъ низвергнулъ нелѣбое господство композиціи Россини, двинулъ сильной, мощной рукой оперное дѣло впередъ. Мейерберъ отраженіе нашего времени; въ массахъ онъ и до сихъ поръ популярнѣйшій изъ композиторовъ, главнымъ образомъ вслѣдствіе его удобопонятливости, также и вслѣдствіе прекрасныхъ, воистинъ сценичныхъ сюжетовъ, въ которыхъ мастерское перо Скриба, ловкость пользоваться драматическими положеніями находятая въ тѣсной, искусной амальгамѣ съ задачами композиціи; либреттистъ и композиторъ идутъ рука объ руку и изворотливою изобрѣтательностью, заботливымъ приспаніемъ новыхъ поражающихъ эффектовъ взаимно дополняютъ другъ друга. Эти качества служатъ не малымъ подспорьемъ для ориентированія понижающей массы публики. Ко времени полнаго развитія таланта Мейербера относятся его оперы: Робертъ, Гугеноты, Пророкъ; ко времени упадка оперы *L'etoile du Nord, Dinorah*, и Африканка. Однимъ изъ замѣчательныхъ произведеній Мейербера лучшей его поры останется увертюра и музыка его къ драмѣ «Струензее» Бера. Въ послѣднихъ произведеніяхъ Мейербера замѣчается новое направленіе, процвѣтающее въ наши дни—направленіе *реальное*. Но это направленіе, имѣющее также отбѣжки въ родѣ *ультра-реализма* не принадлежить еще исторіи, и оно, какъ не вполне высказавшееся и несомнѣнно неустановившееся, составляетъ достояніе критики. Мейерберъ умеръ въ 1864 году и похороненъ въ Верлигѣ. \*].

Большая дѣятельность композиціи замѣчается въ комической

оперъ и водевилей; изъ композиторовъ этого опернаго жанра особенно известны *Оберъ, Галем, Герольд* <sup>63)</sup>, *Адамъ* <sup>64)</sup>.

Верлиоэ, безъ сомнѣнія, составляетъ важнѣйшее явленіе этой эпохи, но онъ принадлежитъ какъ послѣдователь Бетховена, къ иной почвѣ. Его опера Бенневенуто Челлини можетъ быть сравниваема съ Фиделіо, это важнѣйшее явленіе описываемой нами эпохи. Въ послѣдніе годы жизни Верлиоэа написаны имъ «Трояцки». Забчательные виртуозы, именно скрипачи, выступили также въ эту эпоху, они принадлежатъ къ школамъ французской и бельгійской, именно: *Беріо, Ветанъ, Прюмъ, Гобманъ, Гисъ, Леонаръ, Эрмстъ*; послѣдній родомъ изъ Германіи, но получилъ свое образованіе въ Парижѣ. *Сересъ* также можетъ быть причисленъ къ числу замчательныхъ виолончелистовъ своего времени. Въ Парижѣ вообще образовалась высшая школа виртуозности; кромѣ названныхъ нами скрипачей, замчательны пианистка *Камилла Шайель*, гвѣзда *Дюпре, Нурри, Рожжъ*. Вообще Парижъ, какъ всемірный городъ, достигаетъ наибольшее музыкальное вліяніе на всю Европу; также и парижская консерваторія съ *Габенкомъ* во главѣ пользуется всеобщимъ уваженіемъ <sup>65)</sup>.

Италія представляетъ въ эту эпоху картину полного упадка, и

<sup>63)</sup> *Герольдъ* выступилъ какъ композиторъ комической оперы въ Цеполѣ. Лучшія оперы, написанныя имъ для Парижа—*Marie* (1826) Цампи и *Réaux Clerc*.

<sup>64)</sup> *Адамъ*, ученикъ Рейха и Боальде, выступилъ въ 1829 году съ опереткой. Его оперы «*Danioua*» и неиздаемый, игривый «*Postillon de Lonjumeau*» до сихъ поръ имѣютъ право гражданства на комической французской сценѣ.

<sup>65)</sup> Къ числу наиболѣе симпатичныхъ, галантныхъ композиторовъ новѣйшей французской школы, о которой Брендель не упоминаетъ вовсе, принадлежитъ *Гуно* (Gounod), родившійся въ Парижѣ въ 1818 году. Гуно—ученикъ Парижской консерваторіи, ученикъ Циммермана, Рейха, Lesueur, Галем. Увлеченный изученіемъ церковной музыки, Гуно вскорѣ послѣ окончанія курса въ консерваторіи, отправился въ Италію, нѣсколько мѣсяцъ и ораторія Tobias были плодами этого путешествія. Перваго его опера была *Sappho* (1851); затѣмъ слѣдовали *La poigne sanglante*, музыка къ трагедіи Уилсъ, *Le medecin malgré lui* (1858) и наконецъ *Фаустъ*, обоимъдній всѣ европейскія сцены. «*La Colombe*», «*Philimon et Baucis*,

если мы видимъ композиторовъ, подобныхъ *Беллини* (1802—1835), *Доницетти* (1797—1848) и позднѣе *Верди*, производившихъ нѣкоторыя примчательныя и достойныя вниманія оперы (etwas anerkannterthes), то въ дальнѣйшемъ ходѣ, мы видимъ положительный поворотъ назадъ. Только въ области виртуозности, именно между гвѣздами и гвѣздами можно указать на нѣкоторыя выдающіяся явленія. Многие изъ нихъ не принадлежатъ Италіи даже по рожденію, но только по своему образованію въ Итальянскихъ школахъ гвѣни; вліянія Парижской консерваторіи и большой оперы здѣсь также весьма значительны <sup>66)</sup>.

Таково было положеніе дѣлъ въ Германіи, Франціи и Италіи, какъ совершенно неожиданно общее вниманіе обратилось на ту область, которая, какъ было указано выше, не вполне отвѣчала въ это время въ большинствѣ случаевъ своему высокому назначенію. Это была опера, подвергнувшаяся въ Германіи громаднымъ, кореннымъ измѣненіямъ *Рихардомъ Вагнеромъ*, гениемъ призваннымъ проложить новые пути въ искусствѣ. Опера, въ предшествовавшее описываемому нами времени, казалась, клонилась къ совершенному упадку. Нѣмецкая опера недостаточно вылилась себѣ существенность своей задачи, итальянская становилась тривіальной, французская, хотя и обладала довольно значительными жизненными элементами, но вмѣстѣ съ тѣмъ впадала въ крайности нездоровыя, антихудожественныя; такъ что глубокой смель и большаго серьезность направленія на музыкально-драматической почвѣ Германіи оставались только въ такъ называемыхъ драмахъ, представленіяхъ съ музыкой, каковы *Этмондъ Бетховена*, *Сонъ въ лѣтнюю ночь Мендельсона*, *Манфредъ Шумана* и др. *Вагнеръ* выступилъ

«*La Reine de Saba*», «*Mireille*», «*Romeo et Juliette*» — моднѣйшія произведенія автора *Фауста*. Гуно не осмѣивъ отрубается отъ Мейерберовскихъ взглядовъ; но симпатичный, язвѣтскій талантъ его, мелодичность, и склонность къ неглубокой, спорной электической идеализации характеризуютъ его, какъ выдающагося композитора французской оперы.

<sup>66)</sup> Изъ этой плеяды гвѣздовъ особенно замчательны *Каталани, Паста, Персани, Донцелли, Фрешиolini, Гули, Магистранъ, Бозіо, Хантъ-Дюде, Лавланъ, Ронжонъ, Тамбуригъ, Рубини, Сальви, Дальолаари, Маріо, Тамберлигъ*. Изъ живыхъ новѣйшаго времени слѣдуетъ назвать *Луку, Паттини, Пилсонъ*; изъ гвѣздовъ: *Эверарди* и *Фора*.

съ своей первой оперой въ Дрезденѣ; это была «Риензи, послѣдній Трибунъ» (Rienzi, der letzte Tribun). Хотя въ этой оперѣ Вагнеръ склоняется къ прототипу большой французской оперы, но уже въ Риензи видимъ мы дѣкующую своеобразность текста, написаннаго самимъ композиторомъ; особенно же отличается Риензи отъ произведеній предшествоваваго времени своимъ внутреннимъ содержаніемъ. Только въ послѣдующихъ произведеніяхъ въ «Морлицѣ Ситальцѣ», «Таугеизерѣ» и наконецъ въ «Лоэнгринѣ», Вагнеръ приблизился къ выполненію своей задачи. Въ публикѣ однако не особенно легко свыклись съ этими, болѣе зрѣлыми произведеніями, такъ что потребовались долгіе годы борьбы, пока масса познала, выявила себя до нѣкоторой степени всѣ основанія творческой задачи, стремленій Вагнера. Для облегченія и усвоенія, для ориентированія публики, Вагнеръ выступилъ въ то же время, какъ писатель; онъ издалъ нѣсколько брошюръ почти одинаковаго содержания: «Kunst und Revolution», «das Kunstwerk der Zukunft» «Oper und Drama», «Drei Operndichtungen nebst einer Mittheilung an seine Freunde». Эти брошюры, хотя и принесли нѣкую долю пользы и выяснили многое непонятное для публики; но съ другой стороны, вслѣдствіе различныхъ недоразумѣній, они вызвали борьбу партій, обратившуюся въ настоящую литературную войну, тѣмъ болѣе, что въ этихъ брошюрахъ были затронуты противники Вагнеровской реформы. Послѣ своего удаленія изъ Дрездена Вагнеръ написалъ Тристанъ и Изольду, Meisterliederъ и наконецъ тетралогію Кольцо Нибелунговъ, приближающуюся къ начертанному идеалу композитора.

Существенная сторона Вагнеровской реформы съ литературной точки зрѣнія состоитъ въ томъ, что онъ сумѣлъ положить конецъ тѣмъ безконечнымъ, бездѣльнымъ, лишеннымъ всякаго результата поискамъ за сюжетомъ, тѣмъ, что онъ поставилъ *новый идеалъ*. Въ этой стариницкой поэзіи, въ этихъ полныхъ внутренняго поэтическаго содержанія сагахъ, въ возможномъ совершенствѣ драматической и театральной обстановки, въ полномъ соединеніи слова съ музыкой, нашелъ онъ свой идеалъ. Во время предшествовавшее Вагнеру тексты и музыка стояли совершенно раз-

дѣльно, не имѣли связи, не мотивировали другъ друга и приводились только въ нѣкоторое соединеніе кажущееся, часто насильственное. Существенный характеръ музыкальной реформы Вагнера состоитъ въ томъ, что онъ вытѣснилъ то одностороннее, вполне лишенное драматизма преобладаніе музыки надъ словомъ, текстомъ, вслѣдствіе чего онъ кончилъ, сдѣлать невозможнымъ продолженіе безсодержательнаго, пустаго шаблона стараго первообраза оперы. Вагнеръ поставилъ, изобрѣлъ музыкальныя формы, которыми имѣя непосредственное соотношеніе съ поэтическимъ текстомъ, вытекающая изъ него, образуютъ съ нимъ что то нераздѣльное, цѣлое; наконецъ онъ положилъ новыя начала, новый способъ употребленія голоса, протеклющій изъ полнаго сліянія (Verschmelzung) съ текстомъ, словомъ.

Не слѣдуетъ удивляться тому, что новизна этихъ Вагнеровскихъ принциповъ произвела долготѣную литературную войну, также и тому, что толчокъ, данный брошюрами Вагнера не могъ не обойтись безъ жаркой полемики. Такія же испытанія, ту же борьбу вынесъ и Глюкъ, цѣли и принципы котораго какъ бы возобновлены Вагнеромъ. Вообще сочувствіе къ Вагнеровскимъ твореніямъ, несмотря на всѣ враждебныя попытки его несостоятельныхъ противниковъ, начинаетъ быть раздѣляемо большинствомъ публики; нѣмецкій народъ видитъ уже въ ихъ авторѣ гения своего времени въ области музыкальной драмы. Повсемѣстный успѣхъ его произведеній какъ бы утверждаетъ вѣрность, правдивость, неизбѣмость его основныхъ положеній; успѣхъ этотъ всеобщій и прочный занимаетъ не одну только массу, которая ищетъ пріятнаго времяпровожденія, но весь цѣлѣ, всю лучшую интеллигентную часть нашей національности и нашего общества, — онъ подобенъ безапелляціонному, окончательному рѣшенію послѣдней инстанціи. Эта литературная война имѣла своимъ послѣдствіемъ то, что съ этого времени въ музыкальномъ мірѣ образовалось рѣдкое группированіе партій диаметрально противоположныхъ; но только одна изъ нихъ, именно *ново-нѣмецкая, прогрессивная* можетъ быть названа партіей въ томъ смыслѣ, въ какомъ слѣдуетъ понимать всякое великое историческое явленіе, которому предназначено принять

въ себѣ все старое, античное, переработать весь этотъ матеріалъ безъ ущерба для исторической вѣрности, правдивости и затѣмъ занять мѣсто этого стараго, если уже неотжившаго направленія. Старому направленію слѣдуетъ однако предоставить возможность самообороны, ибо этимъ все прогрессивное, новое, живое будетъ вынуждено вырабатываться и въ томъ въ свою очередь найти свое собственное удовлетвореніе. Если бы міръ сочувствовалъ всему новому, не подвергая его анализу критическому, то безъ сомнѣнія сдѣлался бы жертвою обмана, спекуляціи. Было бы весьма грустно видѣть выродившимся, отжившимъ то, что выработано вѣками, только вслѣдствіи упрямая, ограниченнаго, отчасти безмысленнаго удержанія стараго порядка вещей, что мы и видимъ въ болѣшинствѣ случаевъ въ этой борьбѣ. Причины этого лежатъ отчасти въ этомъ поверхностномъ знакомствѣ и лучше связать въ тѣхъ ограниченныхъ познаніяхъ историческихъ общаго развитія музыки; ибо многія явленія аналогическія проходятъ безслѣдно, затемяются, пропускаются, а вмѣстѣ съ ними и не уясняется необходимость постоянной переработки музыкальныхъ прототиповъ, первообразовъ. Вообще имѣютъ обыкновеніе принимать все одинажды постановленное для вѣдѣтны эпохи, какъ непремѣнную руководящую нить для всѣхъ временъ. Но съ другой стороны нельзя не скрывать того, что и со стороны партіи прогресса во многомъ можно замѣтить увлеченія и нѣкоторый пересоль. Вагнеровская реформа на столько велика, заслуга на столько важна, что только ослѣпленіе или недоброжелательство или пошлыя отношенія къ дѣлу могутъ ихъ игнорировать, могутъ ихъ отрицать. Мы полагаемъ ограниченность художественныхъ понятій тѣхъ, кто вступаютъ въ борьбу съ этимъ отчасти пылкимъ (überschäumenden) энтузіазмомъ его сторонниковъ, съ этимъ восторгомъ къ великому музыкальному реформатору.

Новое обогащеніе въ музыкѣ инструментальной также не долго заставило себя ждать. Здѣсь мы снова встрѣчаемся съ именемъ чело-вѣка, выступившаго въ прежніе годы въ качествѣ великаго виртуоза, по общему мнѣнію всего образованнаго міра достигшаго въ этой сферѣ высшаго совершенства; имя этого чело-вѣка *Францъ Листъ* <sup>67)</sup>.

[<sup>67)</sup> *Францъ Листъ*, (Franz Liszt) гениальнѣйшій пианистъ и композиторъ нашего времени родился въ 1811 году, въ Рейдингѣ, въ Венгріи. Первоначальное музыкальное образованіе дано ему его отцемъ; онъ началъ учиться съ шести лѣтъ. Въ 1821 году отецъ Листа привезъ его въ Вѣну, гдѣ онъ былъ переданъ въ опытные руки Черни для окончанія фортепіанныхъ студій; теоретическія занятія сдѣланы имъ при помощи Салиери. Въ 1823 году Листъ пріѣхалъ въ Парижъ, гдѣ окончилъ занятія по композиціи съ Рейха. Съ этой поры началась его блестящая виртуозная карьера и его концертныя путешествія по Германіи, Венгріи, Швеціи, Даніи, Испаніи, Россіи; всездѣ его встрѣчали одинаковымъ энтузіазмъ, одинаковое безпредѣльное поклоненіе передъ его гениальною игрою, которая была и есть свыше всякихъ описаній. Гигантская, исполинская сила, неиссякаемый источникъ энергіи, неисчерпаемый, неудержимый потокъ бравурной виртуозности, нѣжная экспансивность, граціозность, воздушность туше, вдохновеніе минутой, то что называется *spontanité*, феноменальная память поражали и приводили въ блѣное время массы въ восторгъ такого свойства, о которомъ въ наше реально-меркантильное время не имѣютъ понятія. Листъ, отрѣшившись отъ чистаго пианизма временъ Мошелесса и Гуммеля произвелъ громадную по послѣдствіямъ революцію не только въ технику фортепіанной, но и въ способахъ передачи концепцій сочиненій и также въ сферѣ фортепіанной композиціи. Листовскія колоссальныя фантазіи на оперныя темы (*Reminiscences sur Norma, Don Juan, Huguenots, Prophet* и пр.), его новѣйшія иллюстраціи, его несравненныя транскрипціи Шубертскихъ пѣсенъ импонировали на сколько по изобрѣтательности пассажей, новизнѣ гармонизацій, на столько и потому, что онъ умѣлъ проникаться духомъ композиціи избираемаго автора, приближаться къ требованіямъ послѣдняго; Листомъ всегда руководилъ тотъ высокохудожественный инстинктъ, тотъ божественный пламень вдохновенія, какими бывають одарены только природы отбѣченныя, исключительныя, избранныя, природы, призванныя къ тому, чтобы пролагать новые пути въ искусствѣ, чтобы служить блестящимъ свѣточемъ, руководителемъ въ темной, неосвѣщенной дали развитія эстетическаго,

культурного. Объективность художественного исполнения Листа, этого поэта между пианистами, считалась несравненною; он научил, как следует относиться к величавой, патриархальной простоте классицизма, как можно проникаться грандиозностью вдохновения творений Бетховена; он был несравненным исследователем грандиозно-публичной, интимной поэзии Шопена, полной думь, порой мечтательных, порой страдальческих; его увлекала порывистая страстность, фантастичность Шумана; он художественно воспроизводит смелые, отважные народные мотивы своей родины. Окруженный плеядой талантливых людей, переживший многие перипетии умственного и художественного развития, этот великий художник, шедший всегда впереди, чутко откликался на всякое живое, новое, достойное явление в искусстве; он остался и поныне, на склонах своих славных дней, пропагатором прогресса, усилком в искусстве. Вот эта последняя деятельность, такая как и карьера композиторская занимает всю вторую половину его жизни со времени переселения его в Веймар в 1846 году. Германский Афин, как привыкли называть Веймар, представляли в то время общих репрессалий политической и интеллектуальной жизни, во время самого развѣдующаго немецкаго партикуляризма, тихий уголок, гдѣ вольнѣе дышалось ученимъ и художественнымъ національнымъ силамъ. Листъ, проведя нѣкоторое время въ полной отчужденности отъ свѣта, выступилъ снова на публичную арену, но не какъ виртуозъ, а какъ писатель, какъ проводникъ Вагнеровскихъ идей новаго строя музыкальной драмы. Здѣсь его встрѣтило недоброжелательство, предубѣденіе и онъ долженъ былъ шагъ за шагомъ съ замѣчательною послѣдовательностью отражать удары противниковъ реформъ въ «Neue Zeitschrift für Music». Въ то же время около его обаятельной личности группируется кружокъ его учениковъ Раффа, Корнелиуса, Массена, Таузига, Бюлова, Прюккера, Клиндворта и Листъ, концентрируя свои силы, занятой неустанной, внутренней работой, возбужденный силой своего таланта, переходитъ къ композиціи инструментальной, воссоздаетъ новые типы композиціи, новые формы, вноситъ новые идеалы въ невѣданную область соеди-

ненія музыки съ поэзіей, онъ переходитъ къ музыкѣ съ опредѣленной программой. Плодомъ этой дѣятельности являются его «симфоническія поэмы» (Symphonische Dichtungen), его ораторіи св. Елисавета, Христосъ, оканчиваемый имъ въ настоящее время св. Станиславъ, а съ ними и новая эра для композиціи, которая принадлежитъ еще критикѣ и до которой во время полной неустойчивости музыкальныхъ взглядовъ, во время не остывающаго полемизироваія въ скромномъ трудѣ, предназначенномъ для музыкальной, учащейся молодежи касаться преждевременно. \*].

Оставивъ на время виртуозное поприще, Листъ въ концѣ соловыхъ годовъ поселился въ Веймаръ и здѣсь началъ новую дѣятельность въ качествѣ дирижера. Объ немъ снова заговорили: онъ принимаетъ инициативу практическаго проведенія въ публику реформы Вагнера. Въ газетѣ «Neue Zeitschrift für Music» производилось не одно только уваженіе къ произведеніямъ старшихъ мастеровъ, но и взгляды на то, что требованія искусства должны состоять въ сочувствіи и признаніи практическаго проведенія въ публику реформы Вагнера. Въ газетѣ «Neue Zeitschrift für Music» производилось не одно только уваженіе къ произведеніямъ старшихъ мастеровъ, но и взгляды на то, что требованія искусства должны состоять въ сочувствіи и признаніи практическаго проведенія въ публику реформы Вагнера. Впервые встрѣчаемся мы съ такимъ ясно выраженнымъ стремленіемъ; они были выражаемы такимъ образомъ, что не смотря на личное отношеніе, все достойное вниманіе проводилось въ публику. Обаятельная личность Листа въ скоромъ времени привлекла къ себѣ большой кружокъ учениковъ, собиравшихся къ нему съ дѣлюю усовершенствованія въ игрѣ на фортепиано. Листъ далъ первый импульсъ для основанія школы, впоследствии времени извѣстной подъ именемъ *ново-нѣмецкой*, чего не было возможно Вагнеру, по случаю его изгнанія изъ Германіи. Творческая дѣятельность Листа обратилась въ этотъ періодъ времени въ шпун, важную по значенію сторону, она получила какое-то новое, неожиданное возбужденіе; такимъ образомъ Листъ, какъ пылкій пропагаторъ и какъ композиторъ взнесъ въ ряды людей, пролагающихъ новые пути для искусства. Листъ въ дѣлѣ композиціи отдавался почти всѣмъ отраслямъ, жанрамъ; онъ какъ бы дополнялъ собой Вагнера, который ограничивался только областью оперно-драматическою. Къ произведеніямъ этого переходнаго со-

стоянія принадлежить фортепианная соната Листа, посвященная Шуману и его первый концертъ. Высшую точку его творчества мы видимъ въ его симфоническихъ поэмъхъ (Les préludes, Orphée, Prometheus, Mazepa, Festklänge, Heroïde funèbre, Hungaria, Tasso, Lamento e Trionfo) Ce qu'on entend sur la montagne; позднѣе къ нимъ присоединяется циклъ поэмъ: Hamlet, Hunnenschlacht, Die Ideale. Какъ по внѣшнему объему, такъ и по внутреннему содержанию, особенно замѣчательны его симфоніи «Божественная Комедія» (La divina Comedia) и Фаустъ, обѣ съ заключительными хорами. Изъ «Прометей» Гердера переложены Листомъ хоры, такъ что они составляютъ съ симфонической поэмой нѣчто цѣлое. Листъ началъ свою дѣятельность церковнаго композитора съ «Ave Maria» и мессы для мужскихъ голосовъ. Затѣмъ слѣдовала большая торжественная месса, написанная для открытія собора въ Гранъ въ Венгрин (Graner Messe). Въ послѣдніе годы за этими произведеніями слѣдовали многія другія церковныя пьесы, псалмы, музыка aus der Bergpredigt — Seligkeiten, нѣсколько пьесъ для органа. Наконецъ одно изъ послѣднихъ произведеній Листа легенда Св. Елизаветы, имѣющая форму ораторіи (текстъ Отто Рокеттъ) также уже извѣстно публикѣ. При этомъ Листъ продолжаетъ безъ перерыва свою изумительную дѣятельность и въ фортепианной композиціи; она передѣлываетъ многое старое, пишетъ нѣсколько замѣчательныхъ произведеній напр. два большихъ концерта и пр. Съ одинаковымъ успѣхомъ выступилъ Листъ и въ вокальной композиціи. Еще ранѣе написано имъ большее число пѣсень, которыя выходя въ свѣтъ отдѣльно, не особенно привлекали вниманіе публики. Въ послѣднее время вышло еще собраніе пѣсень для мужскаго голоса (текстъ В. Гюго). Одна изъ характеристичныхъ особенностей Листа заключается въ его разрывѣ съ прежними формами инструментальной музыки, которой угрожала опасность сдѣлаться рутинной. Если у Бетховена мы встрѣчаемся съ нѣкоторыми намеками на программу, то здѣсь мы видимъ уже тѣсное соединеніе музыки съ поэтической программой, такъ что именно программа обуславливаетъ форму и содержаніе.

Новѣйшее музыкальное направленіе показываетъ вообще по-

добное стремленіе къ тѣсному соединенію музыки съ поэзіей, мы встрѣчаемся въ этой музыкальной области съ явленіемъ, подобнымъ замѣчаемому нами у Вагнера на почвѣ музыкальной драмы. Современныя явленія указываютъ намъ на новую задачу для музыки инструментальной; можно съ полною рѣшительностью придти къ сознанію въ прочности этихъ явленій. Если у Бетховена обнаруживается господствующее стремленіе къ опредѣлительности выраженія, то у Берліоза и далѣе у Листа мы замѣчаемъ еще болѣшія стремленія, которыя находятся въ тѣсной связи съ обогащеніемъ внѣшнихъ средствъ для выраженія, т. е. съ инструментацией. За этимъ послѣдовало также новое оживленіе касательно красоты звука. Для музыки инструментальной были постановлены этимъ съ одной стороны новыя задачи, съ другой стороны здѣсь повторился тотъ основной законъ развитія нѣмецкой музыки, именно законъ противоположныхъ крайностей (das auslaufen in entgegengesetzten Spitzen); что мы видѣли у Генделя, Баха, Моцарта, Бетховена, то теперь повторяется у Листа и Вагнера. Если Вагнеръ отличается чисто нѣмецкимъ направленіемъ, если онъ является первымъ композиторомъ, осуществившимъ идеаль нѣмецкой оперы, то Листъ, подобно Генделю, Глюку, Моцарту занимаетъ болѣе универсальное положеніе. Листъ соединяетъ въ себѣ различныя національныя особенности, направленія; онъ даетъ такимъ образомъ новое возбужденіе для нашей замкнутой въ себя нѣмецкой сердечности (Innigkeit). Для нѣмецкой публики затрудняется однако этимъ пониманіе, ибо произведенія Листа не имѣютъ въ себѣ кореннаго нѣмецкаго характера, имъ присуща иная внутренняя жизнь, полная характерныхъ національныхъ особенностей, напр. Листовскій итальянизмъ. Листъ приводитъ всѣ эти зачатки къ болѣе широкой опредѣленности; онъ раздвигаетъ границы этого новаго поля музыкальной дѣятельности, онъ осуществляетъ новый идеаль искусства. Такимъ же новымъ, своеобразнымъ является онъ и въ другихъ областяхъ искусства, разработкой которыхъ онъ занимается. Что касается до церковныхъ композицій Листа, то въ нихъ помимо рѣшительныхъ заслугъ въ оживленіи содержанія внутренняго, видимъ мы глубокое, истинно религіозное настро-

ние, чуждое сухого, схоластического формализма; здесь нет неподвижности, индифферентности свѣтской. По высшему содержанию, именно въ Грановой месѣ видимъ мы, что Листъ сообразно духу новаго времени стремится замѣнить прежнія, малыя, незначительныя формы нынѣ большого размѣра, съ содержаніемъ всеобъемлющимъ (allumfassenden). Листъ осуществляетъ въ композиціи церковной уже проложенные въ драматической музыкѣ пути успѣха; мы видимъ здѣсь то же самое, что намъ представляли старинные итальянскіе и нѣмецкіе композиторы, именно то, что послѣдніе пользовались образами и способами выраженія, выработанными на почвѣ драматической для цѣлей музыки чисто церковной. Такимъ образомъ современность представляетъ намъ многія явленія аналогическія съ прежними, старымъ временемъ и потому остается только пожалѣть, что на подобную аналогію обращается такъ мало вниманія. Многие спорные вопросы были бы разрѣшены скорѣе и рѣшительнѣе. Однакожъ образомъ пѣсни, романсы Листа представляютъ намъ также произведенія перваго разбора. Было бы ошибочно однако относиться къ этимъ романсамъ Листа съ точки зрѣнія нѣмецкой пѣсни. Листъ и здѣсь создалъ сферу совершенно своеобразную. Онъ требуетъ отъ пѣсни большого объема, который приближается къ балладѣ, къ драматическому фрагменту, именно большую и лучшую обрисовку деталей. Хотя въ первый моментъ такой способъ композиціи и приводитъ въ нѣкоторое изумленіе, но при большемъ ознакомленіи, можно найти тотчасъ и тому основанія и вмѣстѣ съ тѣмъ громадную, творческую индивидуальность автора. Такимъ образомъ эти произведенія принадлежатъ къ числу превосходнѣйшихъ въ этомъ жанрѣ и могутъ быть сравниваемы, если и въ нѣмъ смыслѣ съ пѣснями и романсами Бетховена, Шуберта, Шумана и Франца. Къ числу немаловажныхъ заслугъ Листа принадлежитъ также и выборъ текстовъ, всегда тонкій, изящный, глубокій, съ содержаніемъ прочувствованнымъ. Произведенія Вагнера нашли въ Листѣ превосходнаго и счастливаго по своему положенію истолкователя; композиціи Листа не выпало на долю такое же счастье. Такимъ образомъ объясняется, что произведенія Листа не смотря

на ихъ позднѣйшее появленіе, не смотря на относительно не рѣдкое исполненіе не завоевали себѣ еще прочнаго положенія въ общественномъ мнѣніи, подобно произведеніямъ Вагнера. Но во всякомъ случаѣ въ вышеказанномъ нами положеніи еще не заключаются точныя основанія для объясненія этого явленія. На степень трудности пониманія Листа было нами указано выше. Недоброжелательство и лживость сдѣлали всевозможное, чтобы затѣмнить, сбить съ толку публику; такимъ образомъ составилось множество предубѣжденій, которыя должны быть въ свою очередь побѣждены. Вагнеръ, жившій въ то время въ изгнаніи не представлялся лично столь опаснымъ для людей съ ограниченнымъ пониманіемъ, для людей музыкально обскурантныхъ. Листъ напротивъ вскорѣ занялъ себѣ положеніе передовое; на его знамени было начертано одно, великое слово впередъ. Противъ него ополчилось все, на него направились всевозможныя нападенія, которыя производились въ большинствѣ случаевъ не во имя рыцарскимъ оружіемъ. Эти нападенія протѣпались также и на выборъ исполняемыхъ произведеній. Въ послѣднемъ мы находимъ нѣкоторую долю правды. Вмѣсто того, чтобы приготовить публику къ различнымъ стадіямъ развитія автора и тѣмъ привести ее къ пониманію болѣе обширному, для исполненія избирались произведенія позднѣйшаго времени, для уясненія которыхъ не доставало предъидущаго, которые такимъ образомъ не имѣли подъ собою почвы. На этомъ основаніи не было бы излишне предположить при публичныхъ исполненіяхъ произведеній Листа нѣкоторыя пояснительныя замѣчанія относительно ихъ послѣдовательнаго появленія въ свѣтъ; вообще пропаганда произведеній Листа должна составлять одну изъ славныхъ задачъ передовыхъ, занимающихся музыкальныхъ дѣятелей, всѣхъ музыкантовъ не ремесленниковъ. Любимѣйшимъ произведеніемъ публики, гдѣ бы не была исполнена, сдѣлалась симфоническая поэма «Les préludes». Мы советуемъ потому всездѣ, гдѣ неизвѣстна личность и существо композиціи Листа, начинать именно съ этой пьесы. Второй и третьей нѣсоей могутъ быть избраны Тассо и Festklänge, затѣмъ музыка къ Прометею, но ни одна увертюра, а все произведеніе съ хорами и декламацией.

Въ то же время слѣдуетъ замѣтить, что болѣе удобный матеріалъ для распространенія представляютъ его фортепианныя произведенія, также и пѣсни для мужскихъ голосовъ.

Возбужденіе, произведенное ново-нѣмецкой школой было сильное, захватывающее и въ то же время въ извѣстной степени глубокое; теперь уже положительно признано, что безъ этого настало бы полное усыпленіе. Выше было сказано, что только исключительно съ дѣятельностью Листа связано возникновеніе школы въ Веймарѣ. Дѣятельность эта выразилась въ началѣ въ образованіи большого числа виртуозовъ и виртуозокъ. Такъ какъ Листъ своимъ собственнымъ исполненіемъ основалъ новую эпоху піаннзма, то и эта школа состоитъ въ настоящее время въ главѣ искусства виртуозаго. Изъ большого числа именъ, на которыя мы могли бы указать, заслуживаютъ особеннаго вниманія: *Бюловъ, Бронзаръ, Ингеборнъ-Бронзаръ, Таузинъ, Прюкнеръ, Климдвортъ*. Эта школа подъ нравственнымъ вліяніемъ Вагнера, вскорѣ распространилась и въ отношеніи творческой дѣятельности. Къ ней могутъ быть причислены многіе изъ виртуозовъ, приведенныхъ нами выше. Также принадлежатъ къ этому кружку *Раффъ, Корнелиусъ, Вейсгеймеръ*. Къ этому направленію примкнули также нѣкоторые композиторы, хотя и не принадлежащіе къ Листоуевской школѣ: изъ нихъ были нѣкоторые старше и молодѣе художники. Вообще это возбужденіе распространилось на различныя художественныя отрасли; здѣсь можно назвать также виртуозовъ на другихъ инструментахъ, также пѣвцовъ и пѣвицъ. Къ послѣднимъ принадлежатъ супруги *Мильде, г-жа Гемстъ, Дамроуизъ, Зиммеръ, Косманъ*; изъ композиторовъ могутъ быть названы *Дрезеке, Лассенъ, Зейфрицъ, Зиммеръ; Соболевскій* въ своей оперѣ «Комала» примкнулъ также къ этой школѣ.

Наконечъ слѣдуетъ указать и на литературную дѣятельность музыкантовъ. Мы уже указывали ранѣе, что Вагнеръ выступилъ вмѣстѣ съ своими композиціями, какъ писатель и проложилъ путь для своихъ художественныхъ произведеній полезительными брошюрами. Уже со времени Шумана видимъ мы то живое участіе, которое принимали музыканты въ критикѣ. Здѣсь однако нельзя

отвергать тѣхъ неблагоприятныхъ обстоятельствъ, что художники по большей части субъективныя, не особенно свободныя въ своихъ взглядахъ на искусство, впадали часто въ узкую односторонность и еще чаще, въ особенности касательно постановки принциповъ, высказывали мнѣнія лишь на половину справедливыя, отрошенныя. Съ другой стороны нельзя не видѣть значительнаго успѣха въ томъ, что композиторы стали приближаться къ искусству болѣе сознательно и чрезъ то становиться болѣе самостоятельными. Такимъ образомъ составила богатая литература частью изъ брошюръ, частью изъ большихъ монографій, по большей части полемическаго содержанія. Эти стремленія поддерживались Бренделемъ въ издаваемой имъ «*Neue Zeitschrift für Music*», которая съ самаго своего основанія Шуманомъ проводила принципы прогрессивныя, и давала возможность помѣщать большое число отличныхъ критическихъ трудовъ. Такимъ образомъ Вагнеръ, Листъ, Бюловъ, Раффъ, Улигъ, Кёлеръ, Бронзаръ, Корнелиусъ, Дрезеке, также и извѣстный критикъ *Поль* проводили въ этой борьбѣ за новыя принципы существенныя основанія своей школы.

*Прим.* Изъ этой довольно пространной и объемистой литературы мы уважемъ на слѣдующія брошюры и сочиненія: *Liszt. Schriften über Tannhäuser und Lohengrin; Liszt. Chopin; Raff. Wagner-Frage; Franz Müller. R. Wagner und das Musikdrama; Zellner. Schrift über Liszt's Graner Messe; Bronsart. Musikalische Pflichten. Gottwald's. Ein Breslauer Augenarzt und die neue Musicrichtung; Pöhl. Die Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig im Jahre 1859; Wagner. Zwei Briefe und Ein Brief über Liszt's symphonische Dichtungen; Louise Otto-Peters. Die Mission der Kunst mit besonderer Rücksicht auf die Gegenwart; Shelle. Der Tannhäuser im Paris und der dritte musikalische Krieg; Bülow. Über R. Wagner's Faust-Ouverture; Weitzmann. Harmoniesystem; Die neue Harmonielehre im Streite mit der alten; Lawewein. Die Harmonick der Neuzeit; Brendel. Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft; die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft; Franz-Liszt als Symphoniker.*

Кромѣ ново-нѣмецкой школы существуютъ въ настоящее время

и другіе художественные кружки. Мендельсонъ и Шуманъ дѣйствовали именно такимъ притягивающимъ образомъ. Мы назовемъ здѣсь многихъ композиторовъ, принадлежавшихъ какъ къ Мендельсоновскому, такъ и къ Шумановскому кружку и на которыхъ поочередно отражалось вліяніе этихъ композиторовъ. Сюда принадлежатъ, кромѣ названныхъ нами ранѣе *Ферулоль, Рейнеке, Иоаннъ, Брамсъ, Бартиель, Кирхнеръ, К. Риттеръ, Дістрихъ, Кронгазъ, Шефферъ, Грендеръ* и наконецъ *Фолькманъ* и *А. Рубинштейнъ*. Мы видимъ также многихъ художниковъ, на которыхъ отражается вообще вліяніе предшественниковъ и современниковъ, которые не прижимаютъ однако къ какой-либо опредѣленной композиторской школѣ. Мы приведемъ здѣсь, какъ и вообще относительно новѣйшей исторіи музыки и композиціи наступающаго времени, только немногіе имена: *Бервальдъ, Лигольдъ, Монгольдъ*. Наконецъ существующія музыкально-образовательныя заведенія, также какъ и профессора и учителя, какъ по части теоретической, такъ и въ практическомъ руководствѣ, старались давать извѣстное художественное направленіе своимъ ученикамъ. Къ числу первыхъ можно причислить консерваторіи въ Прагѣ, Лейпцигѣ, Вѣнѣ; къ числу послѣднихъ изъ старыхъ временъ *Шнейдера*, позднѣе *Маркса* и *Лобе* <sup>68)</sup>.

<sup>68)</sup> При появленіи настоящей брошюры Бремеля с.-петербургская и московская консерваторіи не были еще открыты и потому авторъ ихъ не приводитъ. С.-петербургская консерваторія успѣла въ относительно кратковременный періодъ своего существованія выпустить нѣсколько учениковъ и ученицъ, въ настоящее время пользующихся европейскою извѣстностью.

Если русская музыка не культивируется еще на завадѣ, то русскія пѣвицы и пѣвцы успѣли завоевать себѣ почетное мѣсто между знаменитостями.

Идея основанія перваго музыкальнаго общества съ цѣлью распространенія музыкальнаго образованія въ Россіи возникла у А. Г. Рубинштейна. Встрѣченная высокимъ вниманіемъ и поддержанная покровительствомъ покойной В. К. Елены Павловны, идея эта при живомъ сочувствіи и участіи общества, при энергическомъ содѣйствіи покойнаго Н. А. Кологривова вскорѣ перешла въ дѣятельность. Въ 1859 году было основано Русское Музыкальное Общество и заснѣвъ вскорѣ послѣдовало открытіе классовъ музыкальнаго училища гг. Венявскихъ, Зарембой, Лешетяцкимъ, К. Шубертомъ и Беггровымъ. Изъ этихъ классовъ впоследствии была образована с.-петербургская консерваторія съ А. Ру-

Важныя явленія въ музыкѣ церковной, также духовной и свѣтской ораторіи встрѣчаемъ мы въ авторахъ: *Вильзинга, Вьеринга, Франца, Рейнталера, Энгель, Маномль, Маркулла, Рубинштейна*. На почвѣ концертной и камерной музыки, мы встрѣтимся съ именами *Котляка, Раффъ, Франкъ, Фолькманъ, Рубинштейна*. Въ области оперной *Лассенъ, Соболевскій, Раффъ; Корнелюсъ, Рубинштейнъ, Абертъ, Зейфрихъ*. Романы и пѣсни также не забыты нѣмецкими композиторами, изъ нихъ особенно замѣчательны: *Дамроуиъ, Даммерсъ, Лассенъ, Вюловъ, Дрезеке, Шефферъ, Вейсгеймеръ, Эйкенъ*. Наконецъ рѣшительные успѣхи сдѣланы на почвѣ литературно-педагогической, именно для фортепиано; изъ этихъ авторовъ особенно обращаютъ на себя вниманіе *Келеръ, Краузе, Кюорръ*.

Наконецъ на виртуозномъ поприщѣ выступили многіе замѣчательные таланты, изъ нихъ мы укажемъ на слѣдующія имена: по скрипкѣ *Иоаннъ, Зимеръ, Даубъ, Давидъ, Страусъ, Кімпель, Беккеръ, Лаутербахъ, Боттъ, Карлъ Мюллеръ, Дамроуиъ, Лотто*, по виолончелю *Серве, Платти, Косманъ, Грюцмаксеръ, Давидовъ, Шмитъ* отецъ и сынъ, *Гольтерманъ*; по контрабасу *Бакиаузъ* въ Лейпцигѣ и *Симонъ* въ Зондергаузенѣ; изъ пѣвцовъ *Шюрръ фонъ Корольсфельдъ, Ниманъ, Штокгаузенъ, Мильде, Андеръ, Теодоръ Формезъ*; изъ пѣвицъ *Дустманъ, Милде, Жюни*

бинштейномъ во главѣ; время его въ высшей степени плодотворной, энергической дѣятельности продолжалось до 1867 года. Первые ученики консерваторіи, выпущенные со званіемъ свободнаго художника были гг. Брессъ и Чайковскій.

Московская консерваторія была открыта въ 1866 году съ П. Г. Рубинштейномъ во главѣ, который и по нынѣ по званію директора консерваторіи продолжаетъ неутомимо трудиться на этомъ административномъ поприщѣ.

Важныя, неоцѣненные заслуги оказаны обоимъ Рубинштейнами русскому, нарождающемуся искусству и развитію строго научной музыкальной эрудиціи въ намѣстѣ отечествѣ; неутомимая, неустанная энергія была вѣрной, неизмѣнной скрутицей ихъ просвѣщенной дѣятельности. Вліянія Рубинштейновъ особенно важны по тѣмъ здоровымъ, музыкальнымъ замысламъ, которыя они внесли въ эту дѣятельность, по тѣмъ искреннимъ, неэпатажнымъ принципамъ, которыми они служили. Имена ихъ останутся особенно дорогими въ будущей исторіи русской музыки, въ ней о нихъ вспомянутъ добрымъ, горячимъ словомъ.

Мейеръ, Генастъ; по фортепиано *Альфредъ Элл* и *А. Рубинштейнъ*<sup>69)</sup>; также имена *Пауеръ, Лакомбъ, Вильгельмина Клаусса, Арабелла Годаръ, Роза Кастнеръ*. Всего меньше культивируется игра на органѣ. Изъ новаго времени могутъ быть приведены весьма немногіе имена: *Штаде, Шелленбергъ, Винтербергеръ, Финшеръ, Финкъ, Готшалкъ*. По другимъ инструментамъ могутъ быть приведены: флейтистъ *Тришакъ*, кларнетистъ *Ландграфъ*, наузонистъ *Набсъ*. Наконецъ по совокуной игрѣ особенно замѣчательны квартеты братьевъ *Мюллеръ*, также квартетные фрейлины въ Берлинѣ, Лейпцигѣ, Вѣнѣ, Веймарѣ и Парижскій квартетъ подъ управленіемъ *Шевиларъ*.

По теоріи, эстетикѣ, критикѣ весьма много сдѣлано въ Германіи. Какъ на знаменитѣхъ теоретиковъ можемъ мы указать на *Вебера, Маркса, Гаутманна, Секстера, Дена, Лобе, Веймара*, изъ прошлаго столѣтія заслуживаютъ быть упомянутыми *Мартуръ, Кирибергеръ, Тюркъ*. По исторіи музыки отличались особю дѣя-

<sup>69)</sup> Читатели предлагаемой брошюры вѣроятно будутъ изумлены перечисленіемъ множества именъ по отдѣламъ повѣйшей композиціи и виртуозности, именъ весьма мало, чтобы не сказать вовсе неизвѣстныхъ въ общемъ развѣрожденной музыкальной литературѣ. Приводимыя Бренделемъ имена имѣютъ мѣстный германскій интересъ и именно интересъ лейпцигскій. Итакъ, если какое либо даже незначительное ириваженіе пѣвскаго композитора исполнялось въ лейпцигскомъ гевандгаузѣ, что вообще, во мѣстныхъ музыкальных позрѣніяхъ, считается за немалую честь; если какою либо виртуозъ, даже второстепенный, допущался до появленія на эстрадѣ Гевандгауза, то весьма вѣроятно, что имена довольно сомнительной известности почти незаслуженно попадали на страницы этой брошюры. Присель стѣдуетъ замѣтить, что въ Германіи и на нослѣднее обращается также не малое вниманіе музыкальнаго мира.

Сопоставленіе именъ Альфреда Элла и Антона Рубинштейна безъ сомнѣнія можетъ вызвать если не справедливое негодованіе, то во всякомъ случаѣ заставить улынуться великаго поклонника громаднаго, несомнѣннаго виртуознаго таланта Рубинштейна, сомеринковъ которому въ его поэтическомъ, субъективномъ исполненіи, въ его глубокомъ пониманіи и интерпретаціи духа композиціи, въ настоящее время за исключеніемъ Листа, едва ли отыщется.

Таково же отношеніе Бренделя къ Рубинштейповской композиціи. Ничего иного отъ аналогиста Ватнера невозможно ожидать. Брендель даже игнорируетъ такого первокласснаго сильнаго виртуоза, какъ Н. Г. Рубинштейнъ и не вводитъ именъ европейской известности, какъ Листенгидіи и Ауеръ. Известныя планетки повѣйнаго времени г-жи Есенова и Менгеръ не были известны автору брошюры.

тельностью *Тибо, Баини, Кизветтеръ, Винтерфельдъ, Беккеръ, Денъ, Фетисъ, Хризандеръ, Янъ, Маркъ*; ранѣе были собраны нѣкоторые материалы *Форкелемъ, Бюрней*<sup>70)</sup>. Для эстетикѣ музыки постановлены первыя основныя научныя положенія *Гегелемъ* въ его «Всеобщей Эстетикѣ. Кроме того могутъ быть приведены сочиненія *Вейссе* и *Винера*. Спеціальныи опытъ по музыкальной эстетикѣ сдѣлалъ *Гансликомъ*. Для повѣйшей критики много сдѣлано *Рейхардомъ* и *Рогманомъ* въ «Allgemeine musikalische Zeitung», которая имѣла вліяніе въ Германіи въ продолженіе дѣлой четверти нашего столѣтія. Оба критика имѣли своимъ необходимымъ пунктомъ Кантову философію. Въ тоже время весьма замѣчательнымъ критикомъ является *Госманъ*. Затѣмъ сдѣлывалъ *Маркъ* въ прежней Берлинской музыкальной газетѣ. Достойны полнаго вниманія также *Финкъ* и *Рельштабъ*. Шуманъ не мало способствовалъ признанію повѣйнаго направленія въ искусствѣ съ 1830 г. въ «Neue Zeitschrift für Musik». Подвиже на художественную критику имѣла вліяніе философія Гегеля, также какъ въ прежніе годы Кантова философія; первая во время редактированія Бренделемъ «Neue Zeitschrift für Musik».

*Прим.* Мы приведемъ здѣсь еще нѣсколько источниковъ для повѣйшей исторіи музыки: *A. Schmid Ch. W. von Gluck; A. B. Marx, Die Musik des XIX Jahrhunderts*; также его сочиненіе о жизни Бетховена; *Lindner Die erste stehende deutsche Oper*; биографіи Генделя и Моцарта—*Хризандера* и *Ана. А. Утбисшефф. Mozarts Biographie. Krüger Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. Ambross. Culturhistorische Bilder; Köller, Die Gebrüder Müller und das Streichquartett; Kullak, Das Musikalisch-Schöne; Elterlein über Beethovens's Claviersonaten und Beethovens Symphonien; Graf-Lauroncin, zur Geschichte der Kirchen musik*; также брошюры противъ Ганслика и брошюра Schumann's Paradies und Peri; *Liszt. Les Bohemiens: Kreissle Franz Schubert's Biographie; Fürstenau, zur Geschichte der Musik und des Theaters*

<sup>70)</sup> Брендель не приводитъ слѣдующихъ именъ: *Амбросси, Гуссманнеръ, Рейманъ, Гевардъ*.

am Hofe der Kurfürsten von Sachsen; *Lohmann* über Schumann's Faustmusik.

Всѣ столѣтія и самыя блестящіе періоды исторіи художественнаго изобиловали людьми съ довольно неясными, смутными понятіями, не обладавшими способностью отличить, между массою явленій, моментовъ уснѣха и вытравившихся провозглашать паденіе искусства. Если и въ настоящее время слышатся подобныя голоса и замѣчаются подобныя напрасныя попытки, то стоитъ только бросить взглядъ на исторію музыки, чтобы убѣдиться на счетъ того, какую слѣдуетъ придавать имъ цѣну. Справедливо только то, что наше время представляетъ такія же большія дарованія, какъ и прежнія эпохи исторіи художественнаго, но въ иныхъ формахъ; слѣдовательно еще весьма рано думать о какомъ-либо упадкѣ искусства. Не слѣдуетъ однако недовольныхъ протестаторовъ лишать возможности высказываться. Желательна вообще лучшая, болѣе дружная организація отношеній между художниками, артистами, авторами. Слѣдуетъ бороться противъ разединенія, раздробленія, противъ всего случайнаго, произвольнаго; на послѣднее обязаны обратить свое вниманіе молодыя силы искусства, чтобы соединенными, дружными стараніями достигнуть желанной цѣли. Дѣло идетъ о живомъ движеніи впередъ и о томъ, чтобы не оставаться при старомъ, неподвижномъ, ибо послѣднее ведетъ къ умственному и нравственному застою.

## АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ КОМПОЗИТОРОВЪ.

### А.

Св. Амвросій.  
Арецца, Гвидонъ.  
Адамъ, Галльскій.  
Алегри.  
Адамъ де Фульда.  
Асторга, Эммануиль.  
Аладари.  
Аммербахъ.  
Альбертъ.  
Анакеръ.  
Абертъ.  
Амбросіе.  
Аданъ.

### Б.

Баи, Томасо.  
Бернабен, Джузенсе.  
Барди, графъ Джіованни.  
Бривіо, Франческо.  
Бернани, Антоніо.  
Броски, Карло (Фаринелли).  
Бахъ, Іоаннъ Себастіанъ.  
Бахъ, Эммануиль.  
Бахъ, Фридемантъ.  
Бендъ, Георгъ.  
Бетховенъ, Людвигъ.  
Боальде.  
Бергеръ.  
Берлиозъ, Гекторъ.

Беккеръ.  
Беріо.  
Беллини.  
Бюлоуъ.  
Бронзаръ.  
Брамсъ.  
Баргіель.  
Бервальдъ.  
Беккеръ.  
Боттъ.  
Банни.

### В.

Веноза, Гезуальдо ди.  
Веріо, графъ (Барди).  
Виадана.  
Винци.  
Витторіа, Томасо.  
Вивальди.  
Вальтеръ.  
Верисъ.  
Вольфъ.  
Вендель.  
Віотти.  
Вингеръ.  
Вейгль.  
Веберъ.  
Враницкій.  
Вельфль.  
Видебейнъ.

Вьетанъ.  
Верди.  
Вагнеръ.  
Вольфингъ.  
Верменгъ.  
Винтербергеръ.  
Вильмерсъ.

Г.

Григорій Богословъ.  
Гудимель.  
Галлен, Винценціо.  
Гаспарини.  
Габриэли.  
Геидель.  
Граунъ.  
Гомплиусъ.  
Гиллеръ.  
Госманъ.  
Глюкъ, Кристофъ Виллбальдъ.  
Гиллеръ, Адамъ.  
Гайди, Иосифъ.  
Гретри.  
Гофмейстеръ.  
Гуммель.  
Гиммель.  
Герцъ, Генри.  
Глезеръ.  
Гиллеръ.  
Готенъ.  
Гаунтманнъ.  
Гаунтъ.  
Гевзельтъ.  
Галеви.  
Гофманъ.  
Герольдъ.  
Гуно.  
Греденеръ.  
Грюнмахеръ.  
Гольгерманъ.  
Генастъ.  
Готтналькъ.

Д.

Дюфай.  
Дуранте.  
Дуни.  
Диттерсъ фонъ Диттерсдорфъ.  
Дюссекъ.  
Долестъ.  
Далайракъ.  
Давидъ, Фелисиенъ.  
Дессауреръ.  
Дорпъ.  
Дрейшокъ.  
Делеръ.  
Донцетти.  
Дрезеке.  
Детрихъ.  
Дамброшъ.  
Давидъ.  
Давыдовъ.

Ж.

Жомелли.  
Жоскенъ де Пре.

З.

Зингарелли.

И.

Изуардъ.  
Иоакимъ.

Е.

Кунау.  
Кейзеръ.  
Керль.  
Кребсъ.  
Крейцеръ.  
Кронахъ.  
Кузмеръ.  
Калкъбренеръ.  
Калливода.

Клейнъ.  
Кленгель.  
Каччини.  
Корси.  
Кариссини.  
Калошпа.  
Кальдара.  
Клиндвортъ.  
Кнорртъ.  
Келеръ.  
Краузе.  
Кюкенъ.  
Куллакъ.  
Куммеръ.

Л.

Лассо, Орlando.  
Лотти.  
Локачелли.  
Лео.  
Люгеръ.  
Люлли.  
Луи, Принцъ Прусскій.  
Лорцингъ.  
Леве.  
Листъ.  
Лассенъ.  
Литгольфъ.  
Лахнеръ.  
Лафонъ.  
Леонаръ.  
Линдпайтнеръ.  
Лобе.  
Лаубъ.  
Липпикскій.  
Люръ.  
Люккъ.

М.

Мурийскій, Иоаннъ.  
Магу, Стефанъ.

Маркеттй, Падуанскій.  
Маренціо, Лука.  
Монтеверде, Клавдій.  
Марчелли, Бенедетто.  
Моллеръ.  
Моцартъ.  
Метоль.  
Моисини.  
Маршнеръ.  
Мошелесъ.  
Моллеръ.  
Мейзедеръ.  
Моликъ.  
Мауреръ.  
Мендельсонъ.  
Монгольдъ.  
Маркулль.  
Маркъ.  
Мейеръ, Карлъ.  
Мортъе де Фонтеиъ.  
Мейерберъ, Гіакомо.  
Меркаданте.  
Мюллеръ.

Н.

Наннини.  
Нардини.  
Науманъ.  
Николаи.

О.

Оккенгеймъ.  
Органо (Антоніо Старчіа-  
лупо).  
Опицъ.  
Опеловъ.

П.

де Пре, Жоскенъ.  
Палестрина.

Порпора.  
Поллини.  
Пистокки.  
Пери.  
Пугнани.  
Петруцци.  
Перголезе.  
Паеръ.  
Пазіелло.  
Пакельбель.  
Прохъ.  
Прюкнеръ.  
Паганини.  
Пауеръ.  
Плейель.

**Р.**

Ріаріо, Рафаель.  
Ринуччини.  
Ринни.  
Ролле.  
Рамо.  
Рейхардтъ.  
Рейнталеръ.  
Розетти.  
Розентейнъ.  
Рейснеръ.  
Россини.  
Ромбергъ.  
Ріесъ.  
Роде.  
Рейнке.  
Рубинштейнъ, Антонъ.  
Рубинштейнъ, Николай.

**С.**

Скарлатти, Александръ.  
Саккини.  
Скарлатти, Доменико.  
Салиери.

Снонтини.  
Стадлеръ.  
Соболевскій.  
Соломонъ.  
Серве.  
Страусъ.  
Страделла.

**Т.**

Тибо Наварскій.  
Тередегліасъ.  
Тартини.  
Телеманичъ.  
Тишагъ.  
Тума.  
Тунеръ.  
Таубертъ.  
Тальбергъ.  
Таузинъ.

**У.**

Улиесъ.

**Ф.**

Фульда, Адамъ де.  
Финкъ, Германъ.  
Феста, Констанцо.  
Феди.  
Ферри, Бальтазаръ.  
Фуксъ.  
Фоглеръ.  
Фашъ.  
Фіораванти.  
Филлдоръ.  
Феска.  
Фильдъ.  
Фишеръ.  
Флоготъ.  
Фюксъ.  
Фейтъ.

Фергюльстъ.  
Фальманъ.  
Францъ.

**Х.**

Хризандеръ.

**Ц.**

Цахъ.  
Цельтеръ.  
Цумштегъ.

**Ч.**

Чимароза.  
Черни.

**Ш.**

Шейдтъ.  
Шульцъ.  
Шютцъ.  
Шустеръ.  
Швейцеръ.  
Шенгъ.  
Шпоръ.

Шравицъ.  
Штейбель.  
Шмиттъ.  
Шнабель.  
Шнейдеръ.  
Шубертъ, Францъ.  
Шуцавъ.  
Шопенъ.  
Шеларъ.  
Шпидельмейстеръ.  
Шнейдеръ.  
Шпиферъ.  
Штаде.  
Шелленбергъ.

**Э.**

Эккардтъ.  
Энгель.  
Эрнстъ.  
Эттъ.  
Эль.  
Эйблеръ.  
Эйкенъ.

Алфавитный указатель теоретиковъ, критиковъ, писателей по исторіи музыки и эстетики.

**ТЕОРІЯ КОМПОЗИЦІИ.**

Веберъ.  
Вейтцманъ.  
Гауцманъ.  
Денъ.  
Кирнбергеръ.  
Лобе.  
Марнуръ.  
Марксъ.  
Сехтеръ.  
Тюркъ.

**ИСТОРИЯ МУЗЫКИ.**

Амбросъ.  
Бюрней.  
Балли.  
Брендель.  
Беккеръ.  
Винтерфельдъ.  
Денъ.  
Кизветеръ.  
Марксъ.  
Тибо.

Фетисъ.  
Форкелль.  
Хризандеръ.  
Янъ.

**ЭСТЕТИКА.**

Вейссе.  
Вишеръ.

Ганеликъ.  
Гегель.  
Гофманъ.  
Рейхардтъ.  
Рохлицъ.  
Реллинтабъ.  
Финкъ.

---