

ε 62
104

801-13
544

Ф. ВРЕНДЕЛЬ.

ОСНОВАНИЯ ИСТОРИИ
ЗАПАДНО-ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКИ.

ПЕРЕВОДЪ СЪ НѢМЕЦКАГО И ДОПОЛНЕНІЯ

П. ЗИНОВЬЕВА,

СТАРШАГО ПРЕПОДАВATEЛЯ ПРИ СПБ. КОНСЕРВАТОРИИ.

3/8 33 40

Одобрено Совѣтомъ профессоровъ Спб. консерваторіи.



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



САНКТ-ПЕТЕРБУРГЪ
1877.

МОСКОВСКИЙ ПУБЛИЧНЫЙ
ХІП-23032
ИРМЕННИКОВСКИЙ 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» Бренделя имѣетъ своимъ назначеніемъ пополнить нѣкоторый 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 шаткостью 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 человѣческій умъ и выработавшеся 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 челоѣчества, мыслителямъ, поэтамъ, писателямъ, и видѣть въ ихъ произведеніяхъ значеніе переживаемой ими эпохи, такъ, исторія музыки открываетъ намъ полную картину пройденной ею темной дали вѣновъ, 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, заставлятъ 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 теоріи 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 нѣкоторыхъ 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 причиной. Вполнѣ сознавая всѣ недостатки своего скромнаго труда, я желалъ бы приписать 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. Зинovieвъ.

1 Май 1877 г.

ВВЕДЕНИЕ.

Исторія искусства для полного музыкальнаго образованія имѣть тоже важное значеніе, какое для образованнаго человѣка должна имѣть всеобщая исторія, исторія всего міра, исторія культуры. Изученіе всеобщей исторіи приводит насъ къ сознательному пониманію, критической оцѣнкѣ былаго, прошедшаго времени; всемірная исторія научаетъ насъ опредѣлять то положеніе, въ которомъ находится отдѣльные индивидуумы, въ которомъ находится всякій изъ насъ и чрезъ то облегчаетъ самосознательное міросозерцаніе, ориентированіе человѣка образованнаго. Наученіе исторіи искусства освобождаетъ художника и музыканта отъ психологическаго, инстинктивнаго пониманія своихъ предначертаній, своей задачи, заставляетъ его сознательно опредѣлить положеніе, занимаемое имъ въ средѣ его окружающей. Мы считаемъ изученіе исторіи однимъ изъ первоначальныхъ занятій, какъ для общечеловѣческаго образованія вообще, такъ и для образованія художника въ особенности; знакомство съ событіями историческими составляетъ какъ-бы первый шагъ для развитія сознательной умственной дѣятельности, и потому то въ новѣйшее время обращается большее вниманіе на изученіе исторіи музыки во всѣхъ музыкальных заведеніяхъ общественныхъ и частныхъ. Изученіе исторіи музыки должно сдѣлаться предметомъ первой и настоятельной необходимости, предметомъ насущной потребности для консерваторій вообще, если администраціи подобныхъ заведеній понимаютъ свою задачу какъ слѣдуетъ, если онѣ не желаютъ стѣсняться строго установленными правилами, и вообще стараются расширить свое дѣло въ смыслѣ 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 яркихъ 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, постояннаго 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, смѣлыя 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 постлдовали затѣмъ главнымъ образомъ дальѣйшія улучшения и нѣкоторое развитіе музыки. Изъ первыхъ покровителей христианской музыки мы назовемъ *св. Амвросія, епископа Медиоланскаго* (374—397)¹⁾ и *св. Григорія Богослова* (591—604). Заслуги этихъ святителей церкви неоцѣненны; они постарались дать болѣе прочныя основы дѣлу и немало способствовали исправленію многихъ неправильностей.

Вторая эпоха.

Постепенное развитіе гармонія, появленіе музыкальных знаковъ, мензуры. Безыскусственные 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-

¹⁾ *Св. Амвросій*, замѣчательный ораторъ и философъ своего времени, родился въ 339 году, получилъ образованіе въ Римѣ, съ 369 г. управлялъ многими провинціями въ Италіи, въ 374 г. епископалсно, хотя и противъ своей воли избранъ епископомъ въ Миланѣ.

Св. Амвросію приписывается заслуга приведенія въ порядокъ христіанскихъ гимновъ и антифоновъ, перенесенныхъ въ Византію Христомъ-мусомъ. Онъ устранилъ энгармонизмъ и хроматизмъ греческой музыки и призналъ достойными для церкви только діатонизмъ: такъ совершился полный разрывъ съ музыкой греческой, латинской и здѣсь лежатъ основанія христианской и новой музыки.

Эти амвросіанскія тоны, числомъ четыре, были признаны священными, чили какъ бы каноническое освещеніе; для театральнаго представленія того времени, для ристалищъ и цирковъ вѣроятно осталось старое, тре-2) (E, F, G, A, H, c, d, e); 3) (E, 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 *аменитическими*, а прибавленные имъ и распложенные квартою ниже назвалъ онъ *пла-антифонными*. Св. Августинъ, перенесшій эти наѣвы изъ Италіи въ Африку описываетъ такъ дѣйствіе этого строгого гѣнія: «голоса вливаются изъ моихъ ушей, правда оживаетъ въ моемъ сердцѣ и чувствомъ благоговѣнія издается въ сладкихъ слезахъ». Св. Амвросію приписываютъ антифоны: «Te deum laudamus», «veni redemptor gentium» и др.

ую попытку соединенія многихъ одновременно на различныхъ ступеняхъ лежащихъ 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 году²⁾.

Многовались дѣлы столѣтія пока снова могло подняться какое либо, хотя и весьма незначительное, кажущееся изобрѣтеніе. Только въ XI столѣтіи встрѣчаемся 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, *немо*, *nota romana*³⁾ 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

²⁾ Гуквальту принадлежитъ починъ и первая попытка въ употребленіи двугласнаго предложенія; мы встрѣчаемъ у него обыкновенно голосъ, аккомпанируемый параллельными кварталами и квинтами. Онъ называлъ такое послѣдованіе *диатаніею* (concentum concorditer dissonum), а голосъ— vox principalis.

³⁾ Первоначальная нотація (*nota romana*) состояла изъ маленькихъ точекъ, крючковъ различныхъ формъ, своеобразнаго вида и разнаго вѣфта. Эти нотные знаки ставились надъ текстомъ и своимъ тѣмъ или другимъ положеніемъ указывали нѣмцу на повышеніе или пониженіе звука. Позднѣе для нѣкотораго порядка были введены двѣ линіи, которые противились поперекъ текста. Гвидонъ Аретинскій прибавилъ еще двѣ линіи и началъ пользоваться для обозначенія знаковъ нѣмцомъ между линіями. Въ развитіи гармоніи у Гвидона не замѣчается особеннаго усилія относительно попытокъ 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
Labii reatum.

по нимъ наиболѣе извѣстными. На дальнѣйшее развитіе гармоніи Гвидонъ не появлялъ, 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 неимѣется. Вообще музыкальными познаніями 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 *Франкъ Кельнскій*, жившій въ началѣ XIII ст. Онъ уже различаетъ совершенные и несовершенные консонансы и диссонансы⁴⁾.

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 *Адамомъ 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 правильные аккорды и чистыя гармоническія послѣдованія, даже сообразно понятіямъ и взглядамъ нашего времени. Здѣсь впервые появляется законъ, по которому два совершенные консонанса, квинта и октава не могутъ слѣдовать, появляются въ направленіи прямомъ, параллельномъ; впервые появляются точныя опредѣленія

⁴⁾ Франкъ Кельнскій считается изобрѣтателемъ *мензуры* (раздѣленіе нотъ сообразно ихъ длительности). вмѣстѣ съ мензурой являлась необходимость нѣсколькихъ обозначеній нотъ. Франкъ 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 *Іоаннъ 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 многога пожелать.

Все вышесказанное касалось преимущественно главной стороны музыки, т. е. гармоніи и ея постепеннаго развитія; совершенно иное произошло съ другой составной 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 удивлительные результаты, чѣмъ въ гармоніи, именно въ той средѣ, гдѣ художественный смыслъ былъ въ полномъ пораженіи.

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 мы встрѣчаемъ въ рядахъ ихъ Королей и Принцевъ. Однимъ изъ такихъ трубадуровъ былъ *Тибо, Король Наварры*⁵⁾ (1201—1254), послѣ котораго осталось нѣсколько сочиненій.

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

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

Эти представленія были въ началѣ такъ грубы и отличались такими плоскими, неприличными выходками, что они заслуживаютъ только одного упоминovenія. 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 лишенныя 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, любящихъ искусство дворовъ Прованса. Adam de la Hale пишетъ здѣсь нѣсколько *Liederspiele* (*Gieus*) съ вполне свѣтскимъ содержаніемъ⁶⁾. Въ этихъ первыхъ попыткахъ полное отсутствіе всего, что составляетъ характерность и существенность оперъ позднѣйшихъ временъ; эти попытки должны быть разматриваемы, какъ первая ступень пьедестала, какъ преддверіе къ позднѣйшимъ величественнымъ произведеніямъ искусства.

Между тѣмъ, какъ народъ пѣлъ свои простыя пѣсни, а люди болѣе развитые наслаждались пѣніемъ Трубадуровъ и Миннезингеровъ, музыканты съ наравленіемъ школьнымъ, схоластическимъ (они называли себя *канторами*) продолжали свою дальнѣйшую теоретическую разработку съ полнымъ педантизмомъ; 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. «Истинные музыканты» взирали на свѣтскія стремленія съ высоты своего величія; такого рода отношенія существовали довольно продолжительное время. Свѣтское пѣніе пользовалось

⁶⁾ 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 пѣкоторое 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 вполне отдаваться жизни матеріально обезпеченной, вполне пріятной. Усовершенствованная гармонія нашла себѣ мѣсто преимущественно въ веселыхъ кружкахъ Нидерландскаго общества, гдѣ расцвѣтались любимыя народныя пѣсни. Затѣмъ она получила доступъ въ придворныя кружки, какъ средство для развлеченія лицъ высокопоставленныхъ; вскорѣ и церковныя двери открылись для этой побѣдительно прежнеей одностолосной 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 вполне усовершенствованное искусство.

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

въ одинаковой мѣрѣ съ продолжавшимися упражненіями композиторовъ, съ желаніемъ достигнѣ большаго совершенства. Такимъ образомъ вскорѣ мы встрѣчаемся съ именемъ *Гоанна Оккенгема* (Johannes Ockeghem), обыкновенно прописаннымъ *Ockenheim*, опередившимъ во многомъ Дюфай. Оккенгеймъ родился въ Геннегау (1420—1430), умеръ въ 1513 году; онъ положилъ первыя основанія для искусства двойнаго контрапункта ⁷⁾.

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

Въ концѣ XV ст. въ Неаполѣ, Миланѣ и другихъ городахъ Италіи были учреждены каедры (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

⁷⁾ Оккенгеймъ, не смотря на свои неотъемлемыя заслуги въ гармоніи, немного опередилъ, въ отношеніи мелодическомъ, своего предшественника Дюфай. Мелодическая бѣдность, отсутствіе пѣвучести, молная безыразительность—его существенныя недостатки. Но разработка различныхъ формъ контрапункта у Оккенгейма продолжается. Изъ нихъ форма канона наиболѣе употребительна; являются періоды четырехголосные, но безъ ключа и такта. Въ началѣ періода ставится кругъ съ вопросительнымъ знакомъ и этимъ обозначается канонъ съ загадкой (Räthselsanon). Къ этому времени принадлежатъ многія улучшенія въ устройствѣ механизма органа. Средневѣковые органы поражаютъ своимъ примитивнымъ характеромъ. Клавиши на нихъ были широкою въ $\frac{1}{2}$ фута; они отстояли одна отъ другой. Современная анимактура безъ сомнѣнія была неизвѣстна органистамъ того времени; играя, они вѣроятно прибѣгали къ содѣйствию кулакомъ. Навѣтные органы мастера того времени были *Антоній Сигаріалупо* (Antonio Sgarbiapuro, Antonio Organo) изъ Флоренціи и *Бернардъ* изъ Венеціи. Позднѣйшимъ были сдѣланы улучшенія въ мануалѣ и въ 1470 г. имъ же изобрѣтена педаль.

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

Жоскен де Пре или *Иодокъсъ Пратензисъ* (Josquin des Prés, 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, натянутого. Josquin des Prés достигъ европейской извѣстности и его вліяніе на дальнѣйшее 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 Мау* (Stephan Mäh) *Гейнрихъ Финкъ* (Heinrich Fink) и др. *Елеазаръ Жене* (Eleazar Genet), названный по мѣсту своей родины il Carpentrasso, 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 Феета* (Constanzo Festa), предшественника Палестрины, называютъ достойнымъ вниманія композиторомъ. Въ продолженіе XV столѣтія въ главнѣйшихъ соборахъ были поставлены органы, которые подвергались существеннымъ улучшеніямъ въ своемъ внутреннемъ устройствѣ, особенно по устройству правильной тастатуры. Въ 1470 г. изобрѣтена была въ Венеціи Бернгардомъ Ньмцомъ, органная педаль. Музыкальная производительность становится всеобщею; вскорѣ и въ нѣмецкой національности пробудилась музыкальная самостоятельность.

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

обстоятельства не позволили ему основаться в Риме, вследствие чего он переселился в Венецию, где и получил в 1527 г. место капельмейстера в соборе Св. Марка, что считалось в то время большим, важным местом. В Венеции Виллаерты пользовались огромным влиянием; он был основателем весьма замечательной и знаменитой венецианской школы. Он умер в 1563 году ⁸⁾.

Один из замечательных мастеров Нидерландской школы, творения которого и ныне имеют интерес, не только исторический, но и художественный, был Орландо Лассо из Монса, называемый во Франции Roland Lasse, в Германии Roland Lass. Орландо Лассо прибыл на 18 году в Неаполь; вскоре он получил место в одной из главных церквей Рима, затем был призван капельмейстером в Мюнхен, где он окруженный ореолом европейской славы, окончил свою деятельную жизнь ⁹⁾. Его можно считать представителем всех нидерландских ком-

⁸⁾ Виллаерты писали уже для шести и семи голосов; он же был изобретателем композиции для 2 или 3 хоров. — форма напечатал себя вскоре последователей. *Kiesewetter* в своей Истории музыки (Geschichte des weltlichen Gesanges) приводит музыкальную работу этого мастера на один из сонетов Петрарки. Здесь уже замечается некоторая ловкость, элегантность стиля; тем не менее однако ошибочно предполагать у Виллаерты какое либо соотношение между музыкой и текстом.

⁹⁾ Настоящее имя Орландо Лассо—Roland Latre; он переименовал свое имя вследствие того, что отец его, уличенный в фальшивой чеканке монет, подвергся публичному наказанию. Приведенное нами обстоятельство было причиной удаления Лассо из своего отечества. Лассо был человеком с огромным талантом и обладал открытым характером. Слава его была общевропейская, что доказывает выгравированная на его медаль с надписью, основанной на греч. словах: «ist ille lassus, qui lassum recreat orbem» (это Лассо, обновивший усталый мир). Сочинения Лассо, мессы, мотетты, гимны, псалмы, магнификаты, lamentation, responsoria, литании, числом более 2000, полны задумчивой важности, возвышенно-серьезными, изобилуют своеобразными красками, и в то же время поражают ясностью, простотой положенных мыслей. Таковы его мотетты: «Gustave et videte, quam suavis Dominus timentibus eum et confidentibus eis, исполняемый в Риме в праздник Тела Господня. Он оказал немаловажные услуги модуляции—хроматическим восходящим голосам, также упрощением изысканной такты. В 1514 г. Лассо был возведен папой в кавалеры золотой шпирсы. Памятник Лассо находится в Мюнхене, против городской ратуши.

позитором того времени. Он сумел соединить, воплотить в себе все предшествовавшее музыкальное развитие, все выработанное до него. Творения Орландо Лассо были плодом всех предшествовавших стремлений, в нем концентрировалась сущность всей нидерландской школы.

Прим. Для этого отдела истории музыки автор предлагаемой брошюры указывает на следующие источники: *Kiesewetter. Geschichte der europäischen-abendländischen oder unserer heutigen Musik* (Leipzig, 1847) *Commer. Collectio operum musicorum Batarorum saec. XVI* (Berlin). *Dehn. Motetta quinque vocum, modos fecit Or. Lassus et Psalmos VII poenitentiales modis musicis adaptavit Or. Lassus*. Полная месса (Orsus a soup) Лассо с приложениями современных ему мастеров издана *Фарренбергом* (1851, Köln, Bonn, Haberle). *Becker. Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des XVI Jahrhunderts. Rochlitz. Sammlung vorzüglicher Gesangstücke*, из которых в первом том сочинения Дюфай, Жоскен, Оскенрейм и др. *Kiesewetter. Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges*.

ВТОРОЙ ОТДЕЛЪ.

Второй отдел содержит в себе историю музыки, как совершенно развивающегося искусства; в него входят великие классические творения, выросшие на почве Италии, Германии и Франции. Этот отдел, охватывающий собой эпоху от начала XVI ст., простирается до нашего времени, распадаясь на несколько подразделений. Прежде всего появляется музыка церковная, затем опера и наконец музыка инструментальная на ее классической высоте. Эпохи стилей возвышенного (erhabenen Styl) и изящного (schönen Styl) проходят, как явления мимолетныя. Затем следует направление искусственное, основанное на вымышленных, чисто выдуманных эффектах, каково было в Италии и Франции; в то же время искусство в Германии после дѣла ряда неудач, всевозможных ошибок обращается в иную, лучшую сторону. В

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 манерах письма.

Ст. Орландо Лассо удаляется со сцены нидерландцы; инна национальности в особенности итальянцы и германцы принимают на себя дальнейшее развитие музыкального искусства. Весьма многие нидерландские мастера служили делу контрапунктной учености с таким же умом и ловкостью, как Лассо; при этом онь одинъ зналъ этому мѣру и границы. Антиподомъ Лассо можетъ быть назвать *Клавдий 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 Мюнхъ въ 1512 г. раздѣлилъ участь гугенотовъ во время укасовъ Варфоломеевской ночи. Онъ былъ напечатавъ канцельюстеромъ, 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 искусственностію. Изъ этого произошло множество недоразумѣній всякаго рода. Вслѣдствіе обилия контрапунктическихъ силетеній, запутанностей, текстъ совершенно затемнялся, становился непонятнымъ; въ концѣ концовъ къ нему стали относиться съ совершеннымъ пренебреженіемъ¹⁰⁾. Такъ дошли даже до того что стали писать мессы на

тексты свѣтскихъ, нерѣдко весьма фривольныхъ пѣсень¹¹⁾. Церкви были переполнены музыкальными сочиненіями, изъ которыхъ ни одно не достигало своей цѣли. Всѣ эти обстоятельства 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 домоу Господнимъ, домоу 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.

¹⁰⁾ Вокальное исполненіе въ папскихъ капеллахъ вѣроятно не приключилось къ образцовымъ. Такъ на вопросъ папы Николая V о достоинствѣ музыки и объ уснѣхахъ пѣвцовъ капеллы, кардиналъ Доменико Сарацина отвѣчалъ сравненіемъ хотя и неособенно 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 звалъ къ Самуюе, третій не стѣсняясь выводилъ ноты на Gloria тиа и т. д.; что составило вѣроятно довольно курьезный музыкальный pѣle-mѣle. «Все, это говоритъ тотъ же писатель съ обычною средневѣковою интеллигентностію «похоже болѣе на кошачій визгъ въ январѣ, чѣмъ на майское пѣтучное благоуханіе». Не лишены также извѣстнаго интереса отношенія композиторовъ къ коронованнымъ особамъ. Такъ Josquin des Prés, узнавъ, что Людовикъ XII не исполняетъ даннаго ему обещанія даровать ему пребенду (помѣстье духовной особы) пишетъ мететъ на текстъ: «Memor esto verbi tui servo tuo» (вспомни объ обещаніи, данномъ твоему рабу), и когда вслѣдствіе этого обѣщаніе было исполнено, то композиторъ прибѣгнулъ къ выраженію благодарности въ формѣ псалма: «Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine». (Ты, Господи, оказалъ благоудѣяніе моему рабу). Полный уадокъ церковной музыки того времени выразился въ введеніи въ мессы народныхъ, часто простихъ, полныхъ неприличія уличныхъ 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 «Adieu, mes amours», «Vieni la bella», «Chiare dolce aque» и т. д.

¹⁰⁾ Какъ характеристику взглядовъ композиторовъ того времени на текстъ, можно указать на ихъ наипачую заботливость въ дѣлѣ своеобраз-

нія фигуральной музыки изъ церкви; но однако защитительныя рѣши одного изъ членовъ собора и представленія, сдѣланныя императоромъ Фердинандомъ I при посредствѣ своего легата предотвратили строгое рѣшеніе членовъ собора и смягчили нѣсколько настроеніе его членовъ. Наконецъ рѣшено было поручить пробныя работы извѣстному въ то время композитору съ цѣлью 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 Гудимеля, считавшуюся въ то время знаменитѣйшей. Въ 1551 году получилъ онъ назначеніе въ основанную папой Юліемъ II канцелю Св. Петра. Въ 1554 году папано было имъ первое сочиненіе, которое расположило къ нему папу Юлія III; вскорѣ Палестрина получилъ мѣсто пѣвца въ папской канцелѣ. 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 канцелмейстерское мѣсто въ канцелѣ Св. Петра въ Ватиканѣ, которымъ и пользовался до конца своей жизни. Онъ умеръ въ 1594 году. Палестрина привлекъ общее вниманіе сочиненіемъ «Impropetia» (Упреки Господа благодарному 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 применены въ исполненіе. Въ такомъ духѣ написаны были Палестриной 3 мессы, исполненныя въ 1565 году; изъ нихъ третья, позднѣе извѣстная подъ именемъ *Missa papae Marcelli* получила полное одобреніе. И такъ постановленныя Тридентскіе соборомъ задачи были признаны разрѣшенными и папскіе пѣвцы получили утѣшительное опредѣленіе, чтобы ничего въ духовной музыкѣ не было измѣняемо а также и строгое напomenованіе исполнять только такіе достойные

церкви кантаты; каковы эти три мессы. Палестрина спасъ этимъ итальянскую церковную музыку отъ паденія и сдѣлалъ творцемъ новаго стиля. Имъ итальянская музыка была доведена до первой степеніи совершенства, имъ же положены были основанія для позднѣйшаго развитія ¹²⁾. 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 во многомъ сходны съ композиціями Палестрины, впрочемъ болѣе въ мягкомъ, пѣвномъ характерѣ, чѣмъ въ торжественномъ, возвышенномъ. Послѣ смерти Палестрины Нанини наслѣдовалъ его мѣсто. *Грегорио Аллегри* (Gregorio Allegri) (род. въ 1596 г.) ученикъ Нанини послѣдняго времени, близкій родственникъ знаменитаго Корреджіо, извѣстный своимъ *Miserere* ¹³⁾ былъ съ 1629 г.

¹²⁾ 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 канцеллы, римскихъ художниковъ, подпалась громадная масса народа. Но время процессіи жилось исключительно его сочиненіямъ. Тѣло его похоронено въ простомъ дубовомъ гробѣ въ соборѣ Св. Петра, въ канцелѣ Симона и Іуды. На гробницѣ его высѣяны простыя, но гордыя слова: *Johannes Petrus Aloysius Praenestinus, musicae princeps*. Въ то же время подобной чести удостоиваются только Папы. Изъ сочиненій Палестрины наиболѣе извѣстны: месса всенсціи Божіей Матери «Assumpta est Maria in coelum», офферторія для Страстной Четверга «Fratres ego enim ascepi», солетте «Largo Muminato Jerusalem», «Stabat mater» на два хора и др.

¹³⁾ Это *Miserere* замѣчательно по своему особенному, отчасти раздвоенному характеру. Первая часть *Miserere* написана пяти и четырехъ голосными хорами; но со вступленіемъ послѣднихъ стиха: *Tunc imponent super altare tuum vitulos* внезапно появляется роскошная девятиголосная гармонія, высокой, кримирующей характеръ которой представляетъ грома-

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

Испанецъ *Тома Людовикъ 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 *Томасъ Баи* (Tomaso Baij), 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* Баи и по нынѣ исполняется въ Римѣ въ страстной четвергъ. Это *Miserere* единственное сочиненіе позднѣйшаго времени, за исключеніемъ одного сочиненїя Баини, исполняемое ежегодно при извѣстныхъ торжественныхъ случаяхъ въ Римѣ. Кромѣ названныхъ нами мастеровъ римской школы XVII ст. слѣдуетъ привести также: *Горацио Беневолі* (Orazio Benevoli) и *Джузеппе 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 rapae Marcelli (Schott). Assumpta est Maria (изд. Брауне, Брейткопфъ и Гертель). Довольно полныя изданїя — Proske. Въ новѣйшее время изданы въ Парижѣ: Adrien Lafage, 5 месъ 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 отгѣснено при постоянномъ развитїи гармонїи и ея дальнѣйшемъ распространенїи въ различныхъ кружкахъ. Между музыкантами и любителями

музыкальнаго искусства не было никакого другаго пѣнія, кромѣ четырехъ голоснаго; любимѣйшія пѣсни прежнихъ временъ старались именно такимъ образомъ переработывать. Гармонїа, 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 перелажались на музыку такъ называемыя *мадригалы*, видъ сочиненїй, пользовавшихся долгое время общимъ расположенїемъ, какъ со стороны общества, такъ и со стороны первѣйшихъ композиторовъ⁴⁴). Изъ особенно дѣятельныхъ композиторовъ того времени называютъ пѣвца папской капеллы *Луку Маренціо* (Luca Marenzio) умершаго въ 1599 году. Любители легкаго, прїятнаго пѣнія пользовались такъ называемыми *Canzoni villanesche* (деревенскія, крестьянскія пѣсни).

Болѣе 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 вышелъ позднѣе изъ возобновленной венеціанской школы.

⁴⁴) 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 красотою 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 нѣтущее время пользовались не для одной камерной музыки по нашимъ понятїямъ; эту форму композицій придавали также и хору и прижняли вообще въ различныхъ драматическихъ представленїяхъ, въ трагедїяхъ, комедїяхъ, пасторалкахъ, бурлескахъ, маскарадахъ, въ различныхъ праздничныхъ представленїяхъ. Это была единственная, вѣнчавшая свѣтская форма, на столько распространенная, что была въ состоянїи соперничать съ церковными формами композицій. Введенїе мадригала было не маловажнымъ шагомъ для смягченїя и образованїя вкуса, какъ композиторовъ, такъ и публики.

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

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 изыскаго стиля. Опера.

Развитіе музыкальнаго искусства на столько быстро подвигалось впередъ, что наконецъ и въ Италіи все было подготовлено для важнаго переформированія въ искусствѣ, давняго 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 высокородственныхъ 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 позднѣ опера; здѣсь же снова выступило *одноголосное тннѣ*, такъ какъ многоголосныя пѣснѣ 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, причемъ 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, *солънаго тннѣ* въ его настоящемъ смыслѣ, и наконецъ *рецитатива*; такимъ образомъ сус-

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 отличнѣмъ учителемъ пѣнія. Каччини рассказываетъ въ предисловіи къ изданному имъ собранію пѣсней, подъ названіемъ: «*La nuova musica*» (1601), что тѣ любители и знатоки, которые слышали эти пѣсни 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 пѣсней изъ Гереміи, а потому можетъ быть причисленъ также къ числу первыхъ основателей этого новаго рода композицій. Эти стремленія названныхъ нами лицъ и людей, одинаково съ ними мыслявшихъ, нашли особенно дружескій пріемъ въ домѣ *Джіованни Барди, графа Верніо* во Флоренціи¹⁵⁾. Первое произведеніе подобнаго рода была опера — пастораль «*Дафнисъ*», либретто *Ринуччини*, музыка *Пери*, который принадлежалъ также къ этому кружку и затѣмъ опера «*Евридика*» стихій также Ринуччини. Музыка къ послѣдней была написана Пери съ прибавленіемъ нѣсколькихъ пучмеровъ, написанныхъ Каччини. Позднѣ Пери дополнилъ свое произведеніе, а Каччини написалъ свою отдѣльную оперу. Въ 1600 году послѣдовало исполненіе ее во Флоренціи.

¹⁵⁾ Продолжателемъ дѣятельности Барди, графа Верніо во Флоренціи, послѣ отъѣзда его въ Римъ по приглашенію Папы Климента VIII, давшаго Барди титулъ *Maestro di Camera*, былъ *Якопо Корси* (Jacopo Corsi); принявъ на себя главное завѣданіе музыкальной академіи. Корси соединилъ въ своемъ домѣ всѣхъ любителей, диллѣнтамъ, знатоковъ *musica nuova*.

Одновременно съ Флорентинцами и руководясь тѣми же напѣреніями, какъ и вышеупомянутые композиторы, то есть, воскресить древнюю музыку Грековъ, *Эмиліо 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 ¹⁶⁾. Въ 1600 году Каваллиери написалъ большое сочиненіе, алегорическую драму съ нравственнымъ содержаніемъ: «*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 извѣстная форма музыкальныхъ сочиненій—ораторія ¹⁷⁾.

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

¹⁶⁾ Умственное и художественное движеніе того времени характеризуется стремленіями къ возрожденію древняго личнскаго идеала, среди иродвѣтанія 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, видныя нами въ оставшихся памятникахъ архитектуры, орнаментики, литературы были исключительными, индивидуальными стремленіями, не имѣвшими ничего общаго съ народомъ, не имѣвшими подъ собой почвы. Мы увидимъ въ послѣдствіи времени насколько вообще важно вліяніе литературы, культурной жизни на перемѣну опернаго идеала и идеоловъ искусства вообще. Періодъ возрожденія, стиля барокко, рококо, возвращеніе къ классицизму, поворотъ къ направленію романтизму и затѣмъ реакція реализма — моменты, имѣющие тѣсное соотношеніе съ произведеніями живописи, архитектуры, поэзіи имѣли и имѣютъ до нашихъ дней важное вліяніе на музыку и преимущественно на оперную композицію.

¹⁷⁾ Англійскій историческій писатель Бюриеръ приводитъ описаніе этой алегорической драмы. Введеніемъ для *del anima e dell corpo* служилъ мадригалъ, усиленный инструментами, исполнявшими роли голосовъ. При поднятій заставъ выступали два юноши, исполнявшие прологъ, въ формѣ речитативовъ. Затѣмъ появилось «Время», которому давали толь инструментами за сценой. Затѣмъ «Удовольствіе» въ сопровожденіи своихъ подругъ (вѣроятно также эмблематичныхъ); онѣ имѣютъ инструменты въ рукахъ и сопровождаютъ или нѣтъ. Наконецъ, появляется и «Тѣло», которое послѣ нѣсколькихъ характерныхъ фразъ, сбрасываетъ съ себя различныя украшенія, золотыя цѣпи съ немъ, перы со шляпы и падаетъ. Послѣднее имѣло, вѣроятно, алегорическое предствленіе человѣческой жизни, пышной обстановки, затѣмъ болѣзни, бѣдности, смерти. Вся эта драма, судя по этому разсказу, вѣроятно, представляла весьма безотраднѣй, скучный характеръ.

правленія не обнаруживали сочувствія къ новымъ, хотя и исходящимъ отъ поклонниковъ антикварной старины, идеямъ; онѣ едва бросали снисходительные взгляды на эти диллентанскія работы. Прежнее раздѣленіе между гармоніей и мелодіей существовало и до сихъ поръ. Послѣдствіемъ этого были большія недоразумѣнія. Диллентанты, менѣе зараженные схоластическими предразсудками, могли съ большею ловкостью овладѣвать всякой *новой* идеей; имъ не доставало 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. *Клавдій Монтеверде* (*Claudio Monteverde*), канцелямейстеръ при церкви Св. Марка въ Венеціи, былъ почти единственнымъ композиторомъ, умѣвшимъ создавать мелодіи съ выраженіемъ, съ экспрессіей, онъ употреблялъ чаще и съ большею свободой диссонансы. Монтеверде первый умѣлъ внести въ свои сочиненія разнообразіе, нѣкоторый порывъ, страстное выраженіе, онъ съумѣлъ внести въ искусство отбѣнки внутренней духовной жизни. Въ предисловіи къ своимъ мадригаламъ, изданнымъ въ Венеціи въ 1638 году, онъ называлъ себя изобрѣтателемъ выразительнаго, страстнаго стиля въ музыкѣ. Монтеверде далъ лучшее устройство и болѣе размыры оркестру; съ этого времени сдѣлалось необходимою выписывать ноты для каждаго отдѣльнаго инструмента. Онъ сдѣлалъ первую попытку отдѣленія музыки инструментальной отъ вокальной, онъ придалъ первой болшую самостоятельность, онъ былъ изобрѣтателемъ *увертюр*, художественной формы, которая пользовалась всеобщимъ расположеніемъ и которой вслѣдствіи придалъ болѣе развитіе французскій композиторъ Люлли ¹⁸⁾.

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

¹⁸⁾ 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». Позднѣе написаны имъ «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 изобрѣтателемъ церковнаго концерта, родъ композицій, въ которомъ одинъ, два, три или многіе голоса исполняли самостоятельныя мелодіи, причемъ для полноты гармоніи употреблялся обыкновенно инструментъ сопровождающій, обыкновенно органъ¹⁹⁾.

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

serpina rapita» (1639), 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 не poznajлся чередъ подлѣтѣмъ запавша три раза. Мы приведемъ здѣсь нѣсколько довольно нѣжныхъ свидѣній о составѣ оркестра того времени. Хотя инструменты, входящіе въ составъ нѣмца оркестра были частью уже изобрѣтены, но ими не умѣли владѣть, ибо виртуозное искусство того времени, стояло на весьма низкой степеніи развитія. Оркестръ Монтеверде состоялъ изъ 2 Gravicembali, 2 Controbassi di Viola, 10 Violla da brazza, 1 Aipa doppia, 2 Violini piccioli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gomba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautina alla vigesima secunda, 1 clarino, 3 Trombe sordini.

¹⁹⁾ 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 композиціи 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 изобрѣтателемъ *камерной кантаты*, ведущей свое начало изъ ораторій, въ ней уже виденъ *драматическій речитативъ*. Кариссими писалъ большія довольно замѣчательныя композиціи въ формѣ ораторій; онъ существеннымъ образомъ улучшилъ речитативъ и драматическую мелодію, и первый воспользовался инструментами для вступленій (*Einleitung*) и среднихъ частей. (*Zwischen Sätze*)²⁰⁾.

Все это движеніе предвѣщало какъ бы утреннюю зарю того прекраснаго дня, въ который возрождавшаяся мелодія должна явиться во всемъ блескѣ зрѣлой красоты. Все предвѣщало то великое время Италіи, въ которое богато одаренные отъ природы люди жили и дѣйствовали, то время несомнѣннаго, музыкальнаго владычества Италіи надъ всею Европой. Въ это время мы встрѣчаемъ дѣятельнаго во всѣхъ жанрахъ сочиненій *Александрo Скарлатти* (Alessandro Scarlatti) человека съ образованіемъ многостороннимъ, основателя Неаполитанской школы и директора той знаменитой консерваторіи, 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 посѣтилъ всю Италію, былъ и въ Германіи, чтобы, здѣсь изучить искусство по всѣмъ его направленіямъ; онъ долгое время жилъ въ Мюнхенѣ, Вѣнѣ, и возвратился наконецъ въ Неаполь съ рѣдкими познаніями и замѣчательною опытностію для художника своего времени. Годъ его смерти съ точностію неизвѣстенъ (1725—1728).

²⁰⁾ Къ этому же времени относится композиція извѣстнаго пѣвца *Алекса́ндро Страделла*, романтическая судьба котораго составила сюжетъ для оперы «Страделла» Флотава.

Скарлатти можетъ быть названъ гениемъ, прокладывающимъ новые пути въ искусствѣ. Если ему не удалось во всемъ достигнуть высокаго развитія относительно познаний своего вѣка, то причина этого лежитъ въ его историческомъ положеніи, въ которомъ мы видимъ исходную точку для новаго развитія музыки. Только въ удѣлъ его учениковъ и послѣдователей досталась та слава, которую онъ заслужилъ²¹⁾. Изъ нихъ въ исторіи музыки упоминается о *Франческо Дуранте* (Francesco Durante) (1684—1755) *Леонардо Лео*²²⁾ (1694—1742) (Leonardo Leo) и *Эммануилъ д'Асторга*²³⁾ (Emmanuelo d'Astorga)—все три родомъ неаполитанцы. Они представляютъ не только лучшее украшеніе своего времени, но имѣютъ одинаковое значеніе и для послѣдующихъ

²¹⁾ Скарлатти родился въ Трани въ 1659 году. Плодovitость Скарлатти изумительна, неистощима и едва ли можетъ выдерживать сравненіе съ какимъ-либо композиторомъ. Онъ написалъ болѣе 100 оперъ, 200 мессы, 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 fidele» (1724). Изъ церковныхъ композицій его особенно замѣчательны: *Miserere* и двухъ-хорная fuga *Tu es Petrus* (1680) исполняемая въ Свѣтлый праздникъ при вступленіи намы въ соборъ Св. Петра. При концѣ жизни Скарлатти, публика къ нему охладила, находя произведенія Дуранте, его ученика, болѣе доступными и ласкающими по мелодичности слуху. Оскорбленный Скарлатти удалился отъ двора и впаде въ послѣднее время своей жизни въ мистичизмъ, сдѣлался строгимъ аскетомъ. Скарлатти въ своей реформаторской дѣятельности выработавъ речитативъ, отдѣливъ его отъ аrioсо, возмездилъ аrio до самостоятельной художественной формы, удержавшейся до времени Гайюка. Онъ придавъ общепринятую форму изъ двухъ частей съ *Da Capo*. Онъ первый ввелъ увертюры и квартетъ струнныхъ инструментовъ для сопровожденія.

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

²³⁾ Судьба Эммануила д'Асторги не лишена нѣкотораго романтическаго интереса. Сынъ знатнаго сицилійскаго барона, казеннаго въ Неаполѣ, вѣдѣвшаго заговора сицилійскаго дворянства противъ монархій (послѣ войны за испанское наслѣдство) 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 меланхолію и удалился въ испанскій монастырь въ Асторга, отъ котораго и принялъ впоследствии свою фамилію. Послѣ нѣсколькихъ лѣтъ тихой, покойной 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 отдѣльных изданіяхъ вышли слѣдующія сочиненія: *Durante-Litania*, *Leo-Psalmo*, *Astorga-Stabat Mater* (Halle, Rummel).

Значеніе музыки церковной падало вмѣстѣ съ развитіемъ и распространеніемъ оперы и композицій 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 относительный громкій 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, постолебоденномъ самозабвеніи. *Винчи*, *Перелле*, *Дуни*, *Жомелли*, *Пиччини*, *Саккини* 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 нѣжныя чувства, питаемыя имъ къ его ученику, герцогу Пармскому, на которую она ему отвѣчала, были причиною удаленія его отъ двора. Онъ удалился въ Вѣну и пользовался расположеніемъ императоровъ *Иосифа I* и *Карла VI*. Завѣтъ посѣтивъ нѣсколько европейскихъ городовъ, онъ поселился въ Прагѣ, гдѣ, вѣроятно, и окончилъ свои дни, въ полномъ отлученіи 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 *Геттенкиемъ Тассо* по замѣчательной тонкости, соразвѣченности, античности частей, по какому-то крошечному аристократизму, при замѣчательной глубинѣ идей и теплотѣ, задушевности, мягкости общей концепціи. Въ его лучшемъ произведеніи «*Stabat mater*» крошечность впечатлѣнія, поражающее терпѣть: «*O, quam tristiss*». Въ 1709 г. написана имъ для Барбелони опера «*Дафне*».

произведениях этих композиторов больше или меньше замечается вышесказанное направление ²⁴⁾. Вообще в искусстве жагда наслаждения замедлила место прежней серьезности. Произведения этих мастеров уже носят на себе характер позднейшей сентиментальности и чистой погоня за эффектами.

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

До 1600 года достоинство пения состояло единственно в его познаниях теоретических, в его умении петь *a 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 далее 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 XVII столетия, как пение, так и музыка особенно процветали в Неаполе; но однако Вольфго в своих отличных школах пения вскоре стала оспаривать пальму первенства у этого города. После Скарлатти в Неаполе жили и действовали *Део*, *Винчи* (1692), *Перти* (1670) и знаменитый учитель пения *Порпора*.

²⁴⁾ Какъ на мимолетное явление более строгого, серьезного характера, можно указать на португальца *Тередегласа* (Teredeglias). Молодой композитор не потворствовал вкусу публики и требованіямъ публичной и стремился къ прежнему, достойному, серьезному направлению. Такимъ образомъ онъ вскоре сдѣлался противникомъ Жомелли. Во время римскаго карнавала въ 1747 г. обонимъ противникамъ были заказаны оперы, изъ которыхъ опера Тередегласа была громаднѣе усилахъ, вслѣдствіе чего были выданы даже медали, на которыхъ изображенъ Тередегласъ въ триумфальной колесницѣ, влекомой Жомелли. На слѣдующій день послѣдовало мнѣніе, по вкусу того времени; несчастный Тередегласъ, заколотый предательскимъ стилетомъ подкушанаго браво, былъ найденъ въ Тибрѣ.

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

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

Важнѣйшими результатами, выработанными въ XVII столѣтіи

²⁵⁾ Влѣстная пора вокальнаго искусства въ Италіи тѣсно связана съ происхожденіемъ *кастратовъ*. Практическа музыкальность того времени не находила удобнымъ пользоваться солиными пѣніемъ мальчиковъ, быстро спадавшихъ съ голоса и вообще не выдерживавшихъ трудностей корлатурныхъ украшеній; къ тому же, по понятіямъ того времени, они исполняли различныя фіоритурѣ 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 папской капеллѣ не ранее 1625 года.

²⁶⁾ *Бальтазаръ Ферри* (сопранистъ) изъ Перуджи отличался необычайной выработкой голоса. Онъ дѣлалъ трели на протяженіи духа октавъ вверхъ и внизъ. Незамысловата была также вѣрность его хроматическихъ гаммъ. Онъ былъ ослѣпленъ розами косякъ всякаго опернаго представленія. При пріѣздѣхъ Ферри во Флоренцію, дѣлаи тогда знатныхъ даже выходили за нѣсколько миль за городъ, для встрѣчи своего любимаго.

²⁷⁾ *Карло Броски (Фаринелли)* былъ величайшимъ певцомъ своего времени. Сила, объемъ его голоса были чрезвычайны. Фаринелли родился въ 1705 году и былъ ученикомъ Порпора. Его биографъ съ особеннымъ жаромъ отзывается о выразительности его пѣнія, чѣмъ онъ привлекаетъ къ себѣ «знатоковъ и незнакокомъ, 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 Капатураны, сдѣланъ генералъ-интендантомъ всѣхъ королевскихъ оперъ. Фаринелли пользовался даже вліяніемъ на политическія дѣла; къ нему обращались за совѣтами носимъ иностранныхъ державъ и надменная Марія Терезія Австрійская, пригужденная 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 приведено 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 переформирования 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)²⁸⁾.

Также однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ скрипачей этого времени по общему мнѣнію считается *Джузеппе Тартини*, (Giuseppe Tartini) род. въ Пирановѣ Истрій въ 1692 г. ум. въ 1770 году²⁹⁾. Наконецъ

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

²⁹⁾ Жизнь Джузеппе Тартини полна романтическими приключеніями. Родители Тартини желали посвятить его духовному званію, именно одному изъ францисканскихъ монашескихъ орденовъ. Но несговорчивый Тартини былъ чуждъ монашескимъ обѣтамъ и по собственному желанію поступилъ въ Падуанскій Университетъ, гдѣ занимался изученіемъ юридическихъ наукъ. Но юриспруденція не на долго заняла его; онъ въ то время интересовался все болѣе фехтованіемъ и нахлѣбленіемъ его были сдѣланы учителя фехтованія. Послѣ многочисленныхъ дуелей со студентами, онъ влюбляется въ одну молодую особу изъ фамиліи Корнара и желаніе на ней вопреки желанію родителей и родственника ея кардинала Тартини оставляетъ свою молодую жену въ Падуѣ и переезжаетъ нилитриномъ въ монастырь Миноритовъ въ Ассизахъ. Случное монотонное изображение монастырской жизни заставило его снова обратиться къ скрипкѣ. Къ этому времени относится извѣстный анекдотъ о происхожденіи сонаты «Trille du diable». Занатой преодолѣваемъ трудностей композиціи этой сонаты, Тартини видѣть во снѣ чорта. Злой вратъ рода человѣческаго, со скрипкой въ рукахъ, насмѣшливо подстрекать его ценообразной для того

мы приведемъ одного ученика Корелли *Пьетро Локателли* (Pietro Locatelli) родившагося въ началѣ прошлаго столѣтія въ Бергамо. Для фортепианной музыки сдѣлать чрезвычайно много *Доменико Скарлатти* (Domenico Scarlatti). Онъ былъ основателемъ высокой фортепианной игры и при этомъ первымъ замѣчательнымъ фортепианнымъ композиторомъ. Доменико Скарлатти, сынъ Александро Скарлатти родился въ Неаполѣ въ 1683 году. Какъ современники Корелли могутъ быть приведены скрипачи *Джеминьяни* (Geminiani) родомъ изъ Лукки и *Вивальди* (Vivaldi) изъ Венеціи. Лучшіе ученики Тартини были *Пьетро Нardini* (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. Черпн.

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 обзорнѣю Нѣмецкой музыки.

времени трелью съ сопровожденіемъ темъ. Сонъ былъ на столько живой, что Тартини и на яву принялся за композицію и за громадную трудность и преодолѣть 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 наиболѣе примѣчательна теорія звука; его называли въ Италіи «il maestro di nazioni». Въ технику Тартини, его блестящей, но лишенной выразительности игры, его безпредѣльной бравоуности, можно уже видѣть элементы позднѣйшей виртуозности, имѣвшей своего представителя въ лицѣ Паганини, знаменитаго скрипача нашего столѣтія.

Первым композитором этой школы, пользовавшимся довольно прочным значением, был *Джованни Габриелли* (Giovanni Gabrieli), один из первых органистов своего времени (1540). Габриелли занимал место органиста в соборе Св. Марка в Венеции; он успел уже видеть совершившееся изменение в музыке, послѣдовавшее послѣ изобрѣтенія оперы. *Антонио Лотти* (Antonio Lotti), принадлежащий къ периоду вѣдущаго стиля был также органистом, в частности канцелямейстеромъ въ соборѣ Св. Марка (ум. въ 1740 г.). Наконец мы можемъ назвать Венеціанскаго патриція *Бенедетто Марчелло* (Benedetto Marcello), весьма талантливаго композитора приближающагося въ своихъ произведеніяхъ къ стилю позднѣйшаго времени ³⁰⁾. Кроме Венеціанской школы имѣетъ нѣкоторое значение Болонская школа, основателемъ которой былъ *Паоло Калонна* (Paolo Calonna). Слѣдуетъ также упомянуть объ *Антонио Кальдара* (Antonio Caldara), придворномъ канцелямейстерѣ 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). Кроме того многое можно найти въ собраніи сочиненій Рохлица. Три хора Габриелли изданы въ Лейпцигѣ Беккеромъ. Многія произведенія Марчелло вышли въ различныхъ изданіяхъ и обработкахъ. Изъ названнаго уже нами собранія Caldara вышли въ Галтѣ Kyrie и Gloria. Изъ сочиненій ученика Калонна *Джованни Марія Кларі* (G. M. Clari) издано въ Галтѣ: «De Profundis».

³⁰⁾ Бенедетто Марчелло, венеціанскій патрицій, родился въ 1680 г. ум. 1739 г. Онъ былъ государственный человѣкъ, одинъ изъ сорока совѣтъ республики, заглѣвъ канцлеръ изъ Брешиа. Марчелло заглѣвъ 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, послѣствиемъ 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 музыканта можетъ быть наиболѣе удобнымъ образомъ начато съ *Лютера*. Нѣмецкая музыка, во всемъ пройденномъ ею, со времени реформаций, пути, указываетъ противоположно Италіи на преобладаніе *протестантскаго духа*. Лютера можно понимать какъ сосредоточіе (Mittelpunkt) первыхъ музыкальных 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 общою 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 восприимчивостью, что былъ въ состояніи дать весьма высокое положеніе церковно музыкальному искусству. Лютеръ заинтересовалъ протестантскія общины пѣніемъ и отвѣтъ въ церковномъ пѣніи значительное мѣсто *хоралу*; этимъ онъ содѣйствовалъ процвѣтанію искусства не только въ церковномъ, но и въ музыкальномъ отношеніи.

Развитіе процвѣтанія искусства въ строгомъ смыслѣ, то есть, въ смыслѣ постояннаго, обильнаго, появленія новыхъ произведеній, можно приписать только Лютеранскому, церковному пѣнію. Исторія процвѣтанія этого пѣнія—живое отраженіе благочестиваго, склоннаго къ пѣтизму евангелическо-протестантскаго духа. Въ этомъ однако также и лежитъ основаніе того, что церковное пѣніе во времена Лютера не достигло полнаго, высокаго развитія. Уже со временъ Лютера слѣдуетъ различать многія эпохи развитія церковнаго пѣнія. Первая эпоха обнимаетъ собой 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 Сенфль* (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 *Іоанна Эккардта* (Johannes Eccard) (род. въ Мюльгаузенѣ въ 1553 году, умеръ канцелямейстеромъ въ Берлинѣ въ 1611 г.). Вторая эпоха обнимаетъ собой высшее 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 временъ Генделя и Баха. Этотъ послѣдній періодъ вполне заканчивается Себастьяномъ Бахомъ; послѣ него мы уже не видимъ настоящаго церковнаго искусства въ его строгомъ смыслѣ.

Невозможно было думать о дальнѣйшемъ развитіи направленія Эккардта, послѣ того, что было имъ совершено. 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 вносятъ свѣтскій элементъ въ церковное пѣніе; элементъ весьма отдаленный отъ того стариннаго первообраза, по которому въ хоралѣ, вводились народныя мотивы, элементъ вполне чуждый нѣмецкаго духа. Мѣсто строгаго, величаваго характера композицій, появляется

направленіе, основанное на соблюденіи выраженія относительно текста, появляются декламація, 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 удрученіе 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 усилѣнію 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 приготавливается 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 sechzehnten 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 піэтизма, 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 появившееся фортепіанное сочиненіе *Аммерабаха*, органиста въ церкви Омы въ Лейпцигѣ. Канторъ въ школѣ при этой церкви *Іоаннъ Кунау* (Johann Kuhnau), предшественникъ Баха, написалъ первыя фортепіанныя сонаты (1667—1722). 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 *лютия*, для которой писалъ также и Себастіанъ Бахъ. Лютия по внѣшнему виду имѣла сходство съ гитарой, съ тѣмъ различіемъ, что на лютиѣ было 24 струны, изъ которыхъ на 10 играя, сыгравъ 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 Кенигсбергѣ).

Его пѣсни состояли изъ мелодій и цифрованного баса. Въ XVII столѣтіи написано много такихъ пѣсенъ. Весьма немногіе композиціи этого жанра сохранились въ продолженіи 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. Выѣстъ съ оживленіемъ нѣмецкой литературы (*Клейстъ, Глеймъ, Лессингъ*) и пѣсня пріобрѣтаетъ болѣе высокое значеніе въ композиціяхъ *Шульца, Рейхардта и Гайдна*.

Прим. Becker. Die Hausmusik in Deutschland in dem sechszehnten, 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» Ринуччини, переводъ былъ сдѣланъ *Мартиномъ Опенцомъ*. Эта опера была исполнена въ 1627 году по случаю бракосочетанія сестры Курфюрста Саксонскаго Іоанна Георга 81). Первая попытка Шютца была однако единственною, ибо хотя Германія и скорѣй оправилась отъ ужасовъ тридцатилѣтней войны, но тѣмъ не менѣе въ періодъ времени послѣ вестфальскаго мира преобладали интересы такого рода, что о дальнѣйшемъ распространеніи оперы нельзя было и думать. Когда нѣмецкіе князья снова начали обращать свое вниманіе на

81) Гейнрихъ Шютцъ родился въ Кострицѣ въ 1585 году. Окончивъ курсъ юриспруденціи въ Магдебургскомъ университетѣ, Шютцъ былъ отправленъ ландграфомъ Морицомъ Гессенъ-Кассельскимъ въ Венецію въ знаменитому въ то время контрапунктисту Іоанну Габріэлю. Въ 1611 году былъ названъ имъ пятиголосный мадригалъ. Въ 1613 году онъ возвратился въ Кассель, но скорѣй получилъ разрѣшеніе своего патрона, отправился на службу къ Дрезденскому двору въ качествѣ капельмейстера. Здѣсь его музыкальная дѣятельность приняла широкие размѣры. Онъ привлекалъ въ Дрезденъ итальянскихъ инструменталистовъ, юсмыслъ способныхъ въѣзду въ Италію, устроилъ 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 голосное canticum sacrum (въ нихъ замѣчаются новыя сілінія старой самоотдѣльной формы motetta съ новѣйшей концертной, также выѣстъ съ чисто дѣятельностями церковными тонами появленіе хроматизма, 1625) и наконецъ 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 почти постройка 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 — *Рейнгарда Кейзера* (Reinhard Keiser) (1673—1739) 32).

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 пол-

³²⁾ *Рейнгардъ Кейзеръ* (его называютъ Монархомъ первой эпохи нѣмецкой музыки) родился около Лейпцига въ 1673 году. Въ 1692 году онъ выступилъ въ Вольфенбюттелѣ съ двумя операми, имѣвъ большой успѣхъ, послѣдствіе чего и рѣшился перенести свою дѣятельность на Гамбургскую сцену, слава которой начинала въ то время распространяться. Въ 1694 г. поставленъ былъ въ Гамбургѣ его «Basilus», въ 1697 г. и *Pène et Adonis*. Главное управленіе Гамбургской оперы. Онъ затѣмъ ему было поручено мало церковныхъ вещей. Кейзеръ написалъ также нѣсколько духовныхъ стремленій къ свѣтской оперѣ. Кейзеръ былъ богатъ одаренный музыкальнымъ талантъ, лучшей стороной котораго была мелодичность легкая, нѣжъ движеній, онъ умѣлъ приближаться къ изображенію различныхъ душевныхъ оперы, тогда какъ современныя ему композиторы относились къ ней духовную. Кейзеръ пользовался титуломъ Cantor cathedralis и Canonici 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 путешествовать 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 удался изъ предѣловъ своего отечества; жизнь его протекала въ патриархальной простотѣ, противоположно полной оживленія, разнообразія жизни Генделя.

Вѣншняя обстановка жизни этихъ двухъ великихъ мастеровъ вполне отвѣчала ихъ жизни внутренней. Геній Баха пробудился подъ вліяніемъ нидерландскаго и старонѣмецкаго искусства; онъ пробудился подъ вліяніемъ музыкальных, контрапунктическихъ сплетеній. Направленіе Баха было преимущественно внутреннее. Гендель не обладалъ способностью обратить во внутрь себя всю силу своего генія, 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 благодетельство и вмѣстѣ съ тѣмъ популярное изложеніе мысли; Бахъ пишетъ напротивъ только для людей, посвященныхъ въ искусство. Гендель производитъ впечатлѣніе моментальное; Баха же можно себѣ уяснить 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 въ относительномъ пренебреженіи. Гендель болѣе драматиченъ; Бахъ болѣе лиричъ; оба они стоятъ на протестантской почвѣ и потому представляютъ кульминаціонныя точки XVIII столѣтія ³³⁾.

[³³⁾ Георгъ Фридрихъ Гендель родился въ Галле въ 1685 году. Отецъ его, камердинеръ какого-то князя, не желая развивать его блестящихъ музыкальныхъ способностей, рано выказавшихся и намѣревался посвятить его карьерѣ юридической. Настоянія 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 шуту 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 сосредоточивались 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 Daphne». Свободолюбивціи Гендель избралъ Гамбургъ своимъ мѣстопребываніемъ, какъ по своимъ политическимъ убѣжденіямъ, такъ и вѣдѣвшею процвѣтанію въ этомъ городѣ оперы и сосредоточію талантливыхъ композиторовъ того времени Кейзера, Маттесона, Телемана. Въ 1707 году Гендель отправляется въ Италію, гдѣ написаны имъ оперы «Rodrigo», «Agrippina», псаломъ «Dixit dominus», ораторіи «Resurrezione, Il trionfo 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 встрѣтитъ соперниковъ какъ въ виртуозахъ, такъ и въ композиторахъ того времени, Гендель занимаетъ положеніе выдающееся, первостепенное 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 перемена; онъ бросаетъ подлащенные, сантиментальные, пѣмедіе 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 передѣлано 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 сѣмъ 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 «Муцій Сцевола» были плодами дѣятельности этого времени. Интриги итальянскихъ композиторовъ Буононинни и Алливио, ссора Генделя съ кастратомъ Сенезино, недовольство англійской аристократіи, выказавшееся въ основаніи новой оперы въ «Lincoln-In-Fields», вражда Порпори, Фаринелли, Гассе, заставили Генделя оставить академію и перенести оперныя представленія на Гайдмаркскій театръ. Во время перениги этой борьбы Гендель переносилъ свою оперную дѣятельность то на Линкольскій, 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 громадныя 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), Иуда Маккавей (1746) и Иустъ 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 Лондон, где пять были исполнены 17 ораторий и кантат, Гендель, этот музыкальный гигант, пишеть, 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 похороненъ между величайшими людьми Англіи 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, тривіальнаго, 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 самую какую-то библейскую, ветхозавѣтную личность. Но онъ не придерживается исключительно религіозныхъ воззрѣній, онъ не проникнутъ церковною замкнутостью средневѣковаго композитора, онъ какъ бы выводитъ церковную музыку изъ туманной облачности на свѣтъ, онъ изводитъ ее изъ сакристии и алтаря на сцену, онъ подчиняетъ церковную музыку нѣкоторой субъективности композитора, придавая при этомъ ей важность, степенность, благородство, возвышенность, пафосъ. Гендель работаетъ во время различныхъ фазисовъ развитія своего всеобъемлющаго генія извѣстную, присущую ему широкую типичность вы-

раженія и соединилъ въ своихъ композиціяхъ высокую правдивость изображенія свѣтлыхъ, возвышенныхъ, украшающихъ человека 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 новыхъ направленій музыкальной драмы, новыхъ 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 Пальхеля и Керме, 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 извѣстенъ эпизодъ музыкальнаго турнира Баха съ французскимъ органистомъ Маршаномъ, бѣжавшимъ передъ началомъ турнира въ Дрезденъ изъ опасенія быть побѣжденнымъ. Бахъ былъ замѣчательный органистъ своего времени, неизмѣнный между своими современниками соперниковъ на этомъ инструментахъ. Послѣ нѣсколькихъ побѣдъ въ Гамбургѣ, Бахъ получаетъ послѣ смерти Кунау (1722) мѣсто кантора и директора капеллы въ Лейпцигѣ; эту должность занималъ онъ вплоть до своей смерти. Скропная жизнь Баха протекла 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 близкая болѣзнь и въ концѣ концовъ полное ослѣпленіе пе-

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 Іоаннъ Кристофъ и Христіанъ Бахъ. 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 труженикъ, жилъ сокровенною, внутреннею жизнью; его творчество не освѣжалось, но въ то же время и не разбивалось разными жизненными столкновениями, какъ то случалось перѣйдо съ Генделемъ. Бахъ кончился 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 сильные, потрясающіе, не освобождаясь въ то же время отъ итальянскаго вліянія. Бахъ, сохраняя всецѣло чистоту нѣмецко-протестантскій характеръ, сказалъ въ своихъ церковныхъ сочиненіяхъ послѣднее слово въ развитіи чисто церковной музыки; онъ какъ бы завершаетъ своими композиціями эту стройную, величавую постройку, онъ кладетъ послѣдній камень въ этотъ, поражающій 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, восьмизвучныхъ мотеттовъ, кантатъ на различные торжественные случаи; затѣмъ его *Passion-music* по Матею и Іоанну и наконецъ его грандіозная пятизвучная месса (H—moll), принадлежащая къ числу его величайшихъ твореній. Плодовитость Баха отличается также разнообразіемъ, разносторонностью, чего мы у Генделя въ зрѣлое время его жизни, отдававшагося исключительно ораторіи не замѣчаемъ. Бахъ, разрабатывая 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 *Passionsmusic*—*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 религіозные, церковные элементы, которыми жило общество въ *XVIII* и началѣ *XVIII* столѣтія; онъ весь проникнутъ сознательною религіозностью. Бахъ, весьма часто напѣвный, всегда субъективный, представляетъ послѣдній намятникъ мощной силы вѣры и религіозныхъ убѣжденій прошедшаго времени, той вѣры и той религіи совѣсти, которой слытъ и которой поддерживается протестантизмъ и протестантскія церковныя общины. Но это касается только религіозной 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 производить по нынѣ сильное, хотя часто и моментальное впечатлѣніе на массу; онъ понятенъ большинству, 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 композицій въ массу публики. Гендель способенъ выражать общія человѣческія настроенія душевныя, также настроенія массы; онъ сумѣлъ высказать то религіозное настроеніе, которое жило въ средѣ здоровой, сильной, свободно-мыслящей національности. Бахъ говоритъ намъ только о своемъ собственномъ религіозномъ настроеніи, онъ углубляется въ концѣ жизни въ самого себя, онъ живетъ жизнью вполне сосредоточенною. Гендель предугадываетъ въ своихъ композиціяхъ позднѣйшіе идеалы искусства; Бахъ имѣетъ въ виду исключительно религіозныя цѣли, онъ служитъ церкви, а не обществу, не человечеству. Въ натурѣ Генделя лежатъ объективныя стороны, въ его композиціяхъ проглядываютъ могущественный, свѣтлый эпосъ; въ натурѣ Баха субъективности, видержанность характера, высокий 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 извѣстной, хотя и отдаленной эпохи, поучительное изображеніе жизни отдѣльнаго народа или цѣлый ходъ 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 гениі, таланты, люди, отбѣченные природою, строятъ величавое зданіе, 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 процвѣтаніемъ 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 высокаго контрапункта давно уже отстали; но и не приняли новаго направленія итальянскаго. Нѣчто своеобразное имѣлъ французскій дворъ со временъ 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 Германіи, именно при министрѣ кардиналѣ Мазарини.

Это относится къ 1645 году, когда въ первый разъ были придворныя представленія итальянскаго опернаго общества ²⁴⁾. Усились

²⁴⁾ Первая оперная представленія во Франціи начались балетомъ. При одномъ изъ посольствъ ко двору Маріи Медичи прибылъ итальянецъ Вал-

этого представления вызвал подражательность Французам, но только хитрому итальянцу Люлли удалось поставить оперу во Франции на более прочную почву³⁵). *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 танцы, скорѣй 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 времени³⁶).

[³⁶] Скорѣй за назначеніемъ Люлли директоромъ королевской капеллы, называвшейся при Людовикѣ XIV «les petits vingt quatre Violons du Roy» написаны были имъ нѣсколько симфоній, тріо 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 извѣстностью, съ другими не особенно похвальными качествами низкопоклонствомъ, дерзостью, сухостью, подчасъ жестокостью въ обращеніи съ подчиненными соединялъ талантъ и умъ. Безнокойная натура его не останавливалась на

тазарины, ничѣмъ особенно не замѣчательный, но сумѣвшій сдѣлаться необходимымъ при устройствѣ всевозможныхъ иривдворныхъ празднествъ; ему дали имя Beaujoueux съ ирисованіемъ титула директора театральнаго представленія, состоявшихъ въ то время изъ танцевъ съ нахотоніями, причемъ безъ особенной связи шли и говорили. Эти театры, довольно разнообразныя слоны носили вполнѣ характеризующее то время названіе: «Ballet comique de la Reyne, rempli de diverses devises, mascares, chansons de musique et autres gentillesses» (изд. 1672).

³⁵ Изъ числа этихъ первыхъ наивныхъ произведеній кромя оперы «La finta Pazzo» (текстъ Джулио Струччи), въ которой нервный актъ начинался танцемъ обезьянъ и медвѣдей, второй танецъ страусовъ, третій танцемъ жонглеровъ, слѣдуетъ указать на «La Pastorale» аббата Перрена, музыка которой придала Робертомъ Камберомъ (1659).

легкомъ, незначительномъ успѣхѣ; скорѣй онъ разными просками добытъ 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 театръ Palais-Royal, гдѣ имъ и были поставлены оперы *Alceste*, *Theseus*, *Carneval*, *Atys*, *Isis*, *Psiché*, *Bellerophon* и др., числомъ 19 оперъ. За композиціей послѣдней онъ заботѣлъ. Призванный къ нему аббатъ-янсенистъ соглашался дать ему полную абсолюцію, отъ его, по всѣмъ 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, получилъ 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 изрѣдъ прерываемой короткими *arioso*, но искать въ немъ истиннаго драматическаго выраженія и характеристики было бы слишкомъ смѣло. Композиціи Люлли, въ которыхъ мало изобрѣтательности, но много холоднаго, безсодержательнаго пафоса, натянутого, форсированнаго, неоживленнаго, вполнѣ соответствовали придворной обстановкѣ того времени; они вообще довольно мѣтко характеризуютъ бездушную лживую сферу придворной жизни временъ Людовика XIV, которому Люлли и обязанъ своимъ возвышеніемъ. Въ выборѣ сюжетовъ оперъ Люлли отражается несомнѣнно вліяніе псевдо-класицизма литературнаго направленія, наиболее цѣнимаго въ то время при дворахъ европейскихъ государей. Люлли писалъ увертюры, весьма любимыя публикой того времени, онъ ввелъ духовые инструменты въ оперный оркестръ. Современныя жрицы 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, танцующихъ. *].

Такимъ образомъ произведенія Люлли и его послѣдователя *Рамо* (Jean Rameau) воспроизведеніе столѣтія наподоби оперную сцену. Въ этихъ композиціяхъ чувствуется основное направленіе французскаго характера. Въ особенности рѣшительное преобладаніе было придано тенсту, взаимѣ прежняго господства колоратурнаго пѣнія Итальянцевъ; это вполнѣ отвѣчаетъ общей опредѣлительности французскаго характера. Люлли былъ вѣдѣнъ съ тѣмъ предшественникомъ Глюка; этимъ объясняется также и то, что Глюкъ именно во Франціи имѣлъ первый, рѣшительный успѣхъ ³⁷⁾.

Германія, Италія и Франція.

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

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

³⁷⁾ *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: «Hypolite et Aricie». Изъ большаго числа его оперъ наибольшую извѣстностью пользуются *Зароастръ* и *Касторъ* и *Поллуксъ*. Ко времени Рамо относятся образованіе двухъ враждебныхъ музыкальных лагерей и партій въ публикѣ, называвшихся въ то время буффонистами и антибуффонистами. Партіи эти образовались влѣдствіе припаженія въ Парижѣ итальянскаго опернаго общества и влѣдствіе времени композитора собственнаго тому, что французскіе композиторы Дуни, Филидоръ, Монсильи, Гретри мало по малу стали отрывать отъ направленія Люлли и заглазъ французской, комической оперы. Полный, рѣшительный разгаръ этой борьбы, въ которой нускался въ ходъ всевозможная интриги, промущественно женскія, относится ко времени постановки въ Парижѣ Глюковой Ифигеніи въ Тавридѣ.

исходя изъ направленія своего отца, приблизилъ искусство къ свѣтскому стилю тѣмъ, что способствовалъ выраженію индивидуальныхъ настроеній и на этомъ основаніи онъ можетъ считаться непосредственнымъ предшественникомъ *Йосифа Гайдна*. Влѣдствіе 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» послужилъ первымъ основательнымъ начала методъ преподаванія. Вмѣсто прежняго искусственнаго періода, влѣдствіе содержанія преимущественно релігіознаго, мы встрѣчаемъ уже нѣкоторые зачатки музыки романтической, свободные порывы, 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 влѣдствіе 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, влѣдствіе различныхъ неблагоприятныхъ обстоятельствъ жизни, не получило плодотворнаго развитія.

Себастьянъ Бахъ и Гендель достигли въ области музыки церковной высшаго кульминаціоннаго пункта; они заканчиваютъ собою эту большую первую эпоху. Изъ композиторовъ второй половины прошедшаго столѣтія мы назовемъ нѣсколько извѣстныхъ, хотя и второстепенныхъ именъ. Изъ современниковъ Баха особенно замѣчательнъ *Штолцель* и знаменитый теоретикъ въ Вѣнѣ *Фуксъ*; затѣмъ *Граунъ*, *Ролъ*, *Гомиллусъ*, *Пауманнъ*, *Гассе*, *Долесъ*, *Гиллеръ*, *Шустеръ*, *Фоглеръ*, *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 Эммануилу Баху, кроме прежнего почти исключительно церковной музыки, вызвал энергическое движение в музыке светской; он был представителем эпохи стиля изящного в Германии, также и нового классического времени на почве драматического влияния. Глюк преимущественно способствовал ослаблению преобладания итальянского стиля, господствовавшего в то время в светской музыке; он вызвал новое изящное искусство и тем подготовил позднейшее всемирное владычество музыки Моцарта. Глюку выпала в удель завидная роль — развить те стремления, разрешить те задачи, къ которым стремились с самого начала изобретения оперы; ему выпала жребий возвысить оперу чрезъ соединеніе поэзии съ музыкой до степені художественнаго произведенія, полного высшего драматическаго значенія. Глюк родился 2 іюля 1714 г. въ Вейденвангъ въ Пфальцѣ. Онъ получилъ первое обученіе въ одной изъ школъ въ Комоту и поздѣе отправился въ Прагу. Вскорѣ онъ научился пѣть съ листа, приобрѣлъ нѣкоторыя познанія въ игрѣ на скрипкѣ и виолончелѣ, поздѣе на фортепиано 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 виолончелѣ. Въ 1736 году видимъ мы его уже въ Вѣнѣ. Одинъ ломбардскій князь Мельци назначилъ его своимъ камернымъ музыкантомъ, изять съ собой въ Миланъ и передать капельмейстеру Саммартини для дальнѣйшаго музыкальнаго образованія (1714). Нѣсколько позднѣе выступать онъ, какъ оперный композиторъ въ Миланѣ ³⁹⁾. 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

³⁹⁾ Эта первая опера Глюка была *Artaserse* (1741), текстъ извѣстнаго либреттиста того времени *Метастазіо*. Затѣмъ кроме трехъ оперъ, написанныхъ для итальянскихъ театровъ, сдѣлавали: «*La caduta de Giganti*» и «*Artamene*» (1746), написанные для Лондона. Всѣ эти оперы въ итальянскомъ 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 ⁴⁰⁾. Послѣ этихъ представлений Глюкъ увидѣлъ, что планы его никогда не будутъ приведены въ исполненіе, пока онъ не будетъ пользоваться хорошимъ, драматическимъ сюжетомъ, великодушнымъ театромъ и приличными исполнителями. Все это онъ надѣялся найти въ Парижѣ. Онъ отправился наконецъ въ Парижъ, гдѣ и выбралъ сюжетомъ для своей оперы Расплюю Ифигенію въ Авлидѣ въ обработкѣ *Bailly du Rollet* ⁴¹⁾.

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, какового не имѣло ни одно произведеніе Глюка во Франціи. Утомленный борьбой, которую велъ Глюкъ съ представителемъ итальянскаго направленія *Пиччини* (1728—1800), Глюкъ возвратился въ Вѣну, гдѣ и умеръ въ 1787 году ⁴²⁾.

[⁴¹⁾ Последнее 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

⁴⁰⁾ Обѣ оперы по либретто Кальцабиджи.

⁴²⁾ Опера «*Paris et Hélène*», написанная Глюкомъ въ 1769 году представляеть переходное явленіе къ Орфею.

время приблизить оперу, как художественное произведение к ее прототипу греческой трагедии; едва ли кто так горячо стремился, так упорно ратовал за живое соединение слова с музыкой, в высоком значении этого понятия, боролся со всевозможными препятствиями, неудачами, интригами, как Глюк, один из величайших музыкальных реформаторов XVIII столетия. Энергичное последовательное проведение выработанных принципов, непреклонное желание осуществить созданный идеал, сознательное стремление к художественной правде, презрение ко всему, что создала мода и пошлая отношения и взгляды массы на искусство, характеризуют Глюка, как одну из тех высоких стойких личностей, которыми так обилит конец прошлого столетия, тех предвозвещающих культурной жизни, новых принципов, новых условий политической жизни народов. Глюк редко поддавался впечатлительности, еще реже жил в области фантазии; он умел создавать характеры строгие, резко, рельефно очерченные, всегда высоко классические; ему присуща та концессия мощного, сильного творчества типа, характера в смысле музыкальном, которая, хотя и не часто дается даровитым мыслителям, писателям, поэтам. Глюк не затрагивал сюжетов обиденных, тривиальных; героем его оперы подвигают только сильные страсти, мужество, героизм, злоба, или чувства возвышенные: любовь к родителям, любовь платоническая, высокая, идеальная, супружеские отношения. Композиция Глюка полна потому античного спокойствия, классической греческой красоты; она производит то впечатление, она поражает нас так, как поражает античное зрелище изваяние своими строгими очертаниями линий, правильными контурами, холодными, не освещенными ярким блеском жизни, жизненной теплотой. Но в то же время музыка Глюка не бездушна; она лишена той скучной, ложной напыщенности, того разогретого нагара, того поддельного увлечения, словом сказать, качества композиций Люлли, Рамо. В основании всего этого лежит серьезность характера Глюка, отсутствие богатства подлинной творческой фантазии и, наконец, влияние писателей и драматургов того времени, не мало, впрочем, способствовавших успеху Глюковской

реформы. В композиции Глюка проливаются не редко горькие слезы, слышатся звуки, полные безнадежного отчаяния, но в то же время, в ней что-то оживляющее, юное, живое, цельное... Длительностью и успехом Глюка интересовалась не только его ученица Дофинна, впоследствии королева Мария-Антуанетта и окружавшие ее придворные, но и величайшие умы того времени: Вольтер, Жан-Жак Руссо, также и Парижские салоны, в которых собиралась лучшая, интеллигентная часть общества. Замечательно то обстоятельство, что величайшие мыслители этой эпохи: Клоушток, Виланд, Лессинг предугадывали в смелой реформе Глюка дело величайшей важности для будущего искусства. Так Клоушток называл Глюка поэтом между музыкантами. Не таково, однако, было отношение к Глюку композиторов по профессии; недовольные, нежелая пристать к прогрессивному движению, характеризуют, впрочем, не одно то отдаленное от нас время. *].

Попытки особого рода явились однако в Германии несколько ранее Глюка; они вызвали одновременно в народы некоторый смеситель к сценической музыке. Кельзер и Гамбургская опера предшествовали новому направлению Глюка. Позднее мелодрама, комический *Singspiel* и оперетта особенно понравились народу. Эти стремления вызвали и оживили народный дух и подготовили почву и для последующих произведений.

Из композиторов, пользовавшихся особенно любовью в своем отечестве, именно по музыке *мелодраматической* должен быть назван *Георг Бенди* (1721—1795), капельмейстер в Готте. В большой опере особенно отличался *Антон Швейцер*, в оперетте *Адам Гиллер*, любимец публики второй половины прошлого столетия, также *Вольф* в Веймаре. *Фридрих Рейхардт*, известный и поныне композитор имени (*Liedercomponist*) был один из немногих, которые следовали пути, проложенному Глюком. Позднее он писал и *Singspiele*, именно на тексты Гете. Проведение комической оперы ограничивалось не одной Северной Германией; она скоро перешла и в Вбну. Здесь осо-

бенно отличался *Карль Диттерс фон Диттерсдорф* (1739—1799), произведения которого уже ильют, и который интерес. Мы назовем также *Вендель Мюллера*, и *Шенка*, автора оперы *Dorfbardier*.

Итальянская опера удержалась одновременно в Германии и пользовалась немалым почетом. Из итальянизированных немецких композиторов самый замечательный был *Адольф Гассе* (родился в Гамбурге в 1699 году), деятельность которого относится к дрезденской сцене⁴²). Мы приведем также *Иоанна Готлиба Наумана* (род. в 1741 году в Дрездене), окончившего собой это направление итальянизма, хотя он уже вносил больше немецкого элемента в свои сочинения, чем Гассе⁴³). *Карль Гейнрих Граун*, (1701—1759) один из знаменитейших представителей этого направления был капельмейстером Фридриха Великого; он оставил по себе память своим «*Tod Jesu*»; но оперы его, также как и вышеприведенных композиторов, подверглись полному забвению. Теперь приближается то время, когда немецкая музыка достигает поры своего процветания, время, на которое все предшествовавшие стремления в Германии, Франции, Италии указывают, как на необходимый результат, время, в которое все до сих пор раздельное, соединяется в своем великом представителе, Моцарте. Открыть этот период, вызвать пробуждение инструментальной музыки, приготовить собой Моцарта было призванием Гайдна.

Иосиф Гайдн (Joseph Haydn) родился в 1732 году в одной из деревень Южной Австрии, в Рорау. Его отец

⁴²) Гассе, называемый итальянскими композиторами того времени «*Capo Sassone*» написал около ста опер. Его *Te Deum* до сих пор ежегодно исполняется в Дрездене. Жена Гассе, Фаустина Бордоки, впоследствии времени любовница короля Польского Августа Понтоковского, была одной из известнейших женщин своего времени.

⁴³) Науманн, ученик Тартини и знаменитого патера Мартини ильет для искусства одинаковое историческое значение с Гассе. Оперы его заботы; и который церковных композиций (всего написано им 27 мессы и 10 ораторий) до сих пор исполняются в Дрездене. Из них наиболее замечательны «*Vater unser*» по Клопптоку и оратория «*Gli Pellegrini*».

был простой деревенский тбленин. Шести лт его отправили в школу, в ближайший городок, гд он получил первое обучение на всхх инструментах. Поздн он поступил мальчиком в церковный хор Св. Стефана в Вн, гд и остался до шестнадцатого года. Материальная обстановка его жизни была весьма скудная; он принужден был играть в оркестрах и при ночных серенадах. Ко времени поступления его директором музыки к графу Морцину в 1759 году, ильшая его обстановка ильсколь улучилась. Затм Гайдн получил мсто капельмейстера у графа Эстергази, гд он и оставался до смерти послднего (1790). Уже в то время Гайдн отличался как композитор и пользовался весьма заслуженным именем, но только, когда обстоятельства его приняли более благоприятный оборот, то вмст с ним и возвысилось его слава. Вскр он получил приглашение в Лондон, гд им созданы лучш его произведения по инструментальной музыке; отсюда возникает его полная слава в своем отечеств. Это пребывание в Лондон составило весьма важную эпоху в жизни Гайдна. Возвратившись в Вну, он купил в одном из предмстй дом, гд и прожил до своей смерти в 1809 году. Здсь написаны им дв известня больша оратории (Сотворение мира и Четыре времени года) из них первая в 1797 году, вторая же была послдним его произведением⁴⁴).

[⁴⁴) В дтско-наивной, незлобивой натуре Гайдна, в этом обыкновенном бюргере, было много простоты, естественности, непринужденности, сердечности, довольства окружающим, словом сказать, качеств, отличающих южногерманское население. Гайдн, пунктуальнйшй человек в мр, любил порядок до педантизма; он старался строго держаться привычек, усвоенных им с молодости, проведенной в тяжелой борьбе с бедностью и всевозможными лишениями, которыми он однако по характеру спокойному, веселому, довольному, не тяготился. Он ильбл обыкновение с раняго утра исполнять вс хитрости изыскаанна туалета того времени; он являлся с напудренной косой,

съ невообразимыми жабо и прочими принадлежностями костюма. Такимъ же садился онъ и за работу; съ серьезностью композицій росла и внимательность къ туалету. Жизненные рамки его были строго определены и отъ нихъ онъ никогда не уклонялся. Въ натурѣ Гайдна не было того преобладанія исключительной, строгой религиозности, какое мы встречаемъ у Баха. Его религиозныя взгляды наивны, его религія близка къ вѣрѣ дѣтской, ребяческой; онъ строго придерживается догматовъ католицизма, онъ молится, вѣритъ, въ немъ никогда не пробуждались сомнѣнія. Геніальной свѣжей натурой Гайдна руководилъ преимущественно инстинктъ, — главный, существенный стимулъ его творчества, при помощи котораго онъ достигалъ законченности, полной выработки и извѣстной глубины выраженія, невозмутимаго, спокойнаго, лишеннаго драматизма, но всегда свѣжаго, искренняго, наивнаго, часто шутиливо-игриваго. Онъ едвали много и старательно размышлялъ. Гайднъ не былъ способенъ къ тѣмъ измѣненіямъ, метаморфозамъ въ своемъ существѣ, въ той постоянной работѣ надъ собой, къ той сознательной выработкѣ взглядовъ, идей, качествамъ, характеризующими богатую натуру Бетховена, и въ композиціи онъ остался вѣренъ своему характеру свѣжему, свѣтлому, склонному къ юмору; онъ въ продолженіе своей долготѣйшей жизни вообще мало измѣнился. Вліяніе Моцарта, замѣтное въ его ораторіяхъ, отразилось на немъ только въпѣвшимъ образомъ, т. е. въ смыслѣ усовершенствованія инструментовки и богатства красокъ; въ душѣ онъ остался тѣмъ же, чѣмъ былъ, онъ измѣнился только во въпѣнныхъ способахъ выраженія. Міросозерцаніе Гайдна весьма ограниченное; время и трудная жизнь пренятывали ему усвоить себѣ философскіе взгляды. Въ его натурѣ любящей, скромной, какъ и въ его ораторіяхъ проглядываетъ любовь невинная, наивная, но она является ингредиентомъ здоровымъ, чистымъ. Гайднъ въ продолженіе своей долготѣйшей жизни отличался необычайною плодотворностью, которая объясняется, какъ богатствомъ его легкой, подвижной фантазіи, такъ и рутинной, выработанной практикой письма. Гренигеръ, перечисляя его произведенія, приводитъ намъ слѣдующій довольно объемистый списокъ, а именно 119 симфоній, 83 квартета,

24 тріо, 19 оперъ, 5 ораторій, 15 пьесъ, 163 сочиненія для баритона (писаны для гр. Эстергази), 44 сонаты для фортепіано. Несомнѣнно, что изъ этого списка многое принадлежитъ къ періоду его первоначальнаго развитія; важнѣйшія же произведенія совпадаютъ съ тѣмъ временемъ, когда на Гайднѣ отразилось вліяніе Моцарта. Оперы Гайдна писаны на различные торжественные случаи и потому они не нашли дальнѣйшаго распространенія; они имѣютъ только значеніе историческое. Гайднъ основатель музыки инструментальной настоящаго времени; онъ подготовилъ, развѣтилъ почву для универсальности Моцарта, онъ освободилъ искусство отъ исключительнаго преобладанія церковной музыки, онъ первый представитель свободнаго пробужденія фантазіи, свободной музыкальной мысли. *].

Вольфгангъ Амадей Моцартъ (Wolfgang Amedeus Mozart) родился 27 января 1756 года въ Зальцбургѣ. Въ самомъ раннемъ возрастѣ вмѣстѣ съ своей сестрой Маріей Анной (род. 1751) отличался онъ игрой на фортепіано; въ самомъ раннемъ возрастѣ выказывалъ онъ необычайно высокое дарованіе. Отецъ Моцарта, вице-канцелямейстеръ архіепископа Зальцбургскаго, желая прославить своихъ геніальныхъ дѣтей, рѣшился на концертное путешествіе по Европѣ. Первое такое путешествіе сдѣлалъ молодой Моцартъ въ Мюнхенъ (1762), гдѣ они играли передъ Курфюрстомъ и произвели громадное впечатлѣніе. Осенью того же года они отправились въ Вѣну; здѣсь молодой Моцартъ былъ османитъ подарками и любезностями со стороны императорской фамиліи. Въ 1763 году они сдѣлали третье путешествіе чрезъ Мюнхенъ въ Парижъ, и затѣмъ въ 1764 году въ Лондонъ, гдѣ и вышло первое изданіе композицій Моцарта. По возвращеніи въ Зальцбургъ, Моцартъ началъ съ огромнымъ стараніемъ заниматься изученіемъ теоріи композицій. Въ концѣ 1767 года было предпринято имъ второе путешествіе въ Вѣну, гдѣ императоръ Іосифъ II (1768) поручилъ Моцарту написать комическую оперу «La finta semplice». Интриги затруднили представленіе этой оперы. Успѣхи путешествія, сдѣланнаго Моцартомъ по Италіи (1769) были счастливые.

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 сценаріи «Ascanius in Alba». 1772 годъ былъ посвященъ на серенаду «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 шутки итальянскихъ пѣвцовъ несмысла поправилась; она пользовалась особеннымъ успѣхомъ въ Чехіи. Въ 1785 году написалъ онъ «Davide penitente» и «Nozze di Figaro» и издалъ первые шесть квартетовъ. «Свадьба Фигаро» не поправилась публикѣ, но годъ спустя вышла 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 кромѣ 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 составлялъ

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 предыдущее въ дѣлѣ свѣтской музыки, онъ проложилъ 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 всеобщую, 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 соответствуетъ своему художественному значенію, такъ что и въ этомъ отношеніи онъ продолжалъ начатое Гайдномъ. Несомнѣнно, что оперная композиція была лучшею стороною его таланта. Ближайшая задача слѣдовавшая за нимъ гению 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 образованіе 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 интерес публики своей игрой на фортепиано 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, то Эрцгерцогъ Рудольфъ 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 1813 года. Подобно тому, какъ Моцартъ за извѣстными ограниченіями представляеть въ оперѣ идеаль недостижимой высоты, хотя и въ отношеніи абсолютно музыкальному, въ такомъ же отношеніи состоитъ Бетховенъ къ музыкѣ инструментальной и такой же недостижимый идеаль 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 разработки: оно и было избрано Бетховеномъ съ его характерною рѣшительностью. Онъ избралъ фортепиано, какъ исходящую точку своей дѣятельности и передавалъ этому инструменту свои глубочайшія мысли; предшественники его обращали менѣе вниманія на фортепиано и затрогивали его развѣ изрѣдко, случайно. Такъ Бетховенъ для новой, также и для новѣйшей фортепианной 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 фортепиано, 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 фортепианной композиціи. Онъ за-

вершилъ основанное Гайдномъ и Моцартомъ и далъ въ тоже время толчокъ для новаго развитія. Характерныя качества композиціи Бетховена,—его драматическая живость, 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 возрѣвѣніяхъ 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.

Приваніемъ всего послѣдующаго художественнаго творчества было спеціальное развитіе въ границахъ уже начертанныхъ, опредѣленныхъ, дальѣйшее выполненіе и расширеніе отдѣльныхъ сторонъ. Мы видимъ это выполненнымъ, совершившимся въ концѣ прошлаго столѣтія и въ теченіи наступающаго. То возбужденіе, которое исходило изъ Германіи и простиралось на всѣ европейскія народности было многозначительно, было всеобъемлюще; возникли большія художественныя школы, которыя усвоивъ себѣ отдѣльныя стороны въ развитіи искусства, въ свою очередь вырабатывались своеобразнымъ, оригинальнымъ образомъ. Такъ на всемъ послѣдующемъ времени отражается вліяніе этихъ великихъ героев 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 обстоятельствами опредѣ-

лется в то же время еще специальнее положение позднейшего музыкального искусства. Во время господства Моцарта немецкая музыка пользуется универсальностью; Италия и Франция как бы следуют за немецкой музыкой и по временам композиции этих стран творить многое весьма выдающееся. Ст. Ветховеном выступает национальное, чисто немецкое искусство в высоком и великом смысле на главный план. Это привело к новому раздвиганию, к новому раздвиганию: Германия является в конце почти изолированной на сцене, между тем как Италия и Франция теряют, если не во внешнем, и количественном отношении, то во всяком случае в значении внутреннем, качественном.

В продолжение XVIII столетия опера в Италии получила большое распространение. Знаменитейшие таланты этой страны посвящают себя сцене; некоторые детали этих произведений уже весьма важного достоинства. Однако старое традиционное направление в существенном не изменяется. Опера всетаки не сделалась художественным произведением по понятиям немецким; она существовала больше для того, чтобы проводить виртуозное пение. В таком положении находилось оперное дело до второй половины прошлого столетия. Некоторые улучшения произошли в том, что пение стало сопровождаться более широкой, богатой инструментацией, ввелись формы более обширные; в общем же не шли далее принципов, выработанных вначале. Влияние Моцарта не могло не отозваться на оперу и не дать ей новый, живой толчок, повести и по иному, высшему направлению. Всякая национальность, как мы указывали выше, находила себя в его композиции и в свою очередь пользовалась его вдохновением. В Италии влияние Моцарта обозначилось тем, что ввелись в употребление формы более обширные; гармония и инструментация сделались роскошнее; в общем опера приблизилась к делу высшего художественного произведения. Так мы видим *Ригини* (Righini), на котором также отразилось влияние Моцарта. Хотя драматические характеристики совершенно отсутствуют у этого композитора, за то он отдается большою гармоническою полнотою и довольно богатой инструментацией. Оперы Ригини

преимущественно наполнены концертными ариями. Одновременно видим мы также весьма любимого в то время *Фердинанда Паера* (Ferdinand Paer) (1774—1832). В лучших его операх вместе с оживленной мелодией замечается некоторая музыкальная характеристика. В общем однако он уже обращается к новой, лишенной всякого характера итальянской манере письма. Из более выдающихся композиторов в жанре комической оперы, мы назовем: *Пезиелло* (Pesiello) (1741—1816) *Фиораванти* (Fioravanti) и в особенности *Чимароза* (Cimarosa) (1755—1801). Первый из них вызвал самые блестящие триумфы своей «Мельничихой», произведением, которое исполняется еще и в настоящее время. Здесь особенно заметна его наклонность к комической характеристике, как в стилъ высокого комизма, так и в обыкновенном буффонном жанре. Фиораванти освобождается от разжиженного способа письма новейших итальянцев; он остается вренъ себя и обладает хорошим вкусом. Музыка в его опере «Деревенская пьвица» довольно проста, но при этом богата мелодичностью. Чимароза в комическом жанре превосходит Диттерсдорфа и выдерживает сравнение даже с Моцартом. Его лучшее произведение «Тайный брак» выдержало в 1797 57 представлений сразу. Къ этой фаланге композиторов должен быть причислен и *Джизакомо Россини*, произведение которого в жанре комическом превосходно. Одаренный громадной силой творчества, он ввел много новых эффектов в инструментацию, сократил длины речитативов, уменьшил количество арий, чаще прибегал к так называемым *могеаух d'ensemble*, чрезъ что вообще выигралъ интерес драматический ⁴⁵.

⁴⁵ Россини родился в Пезаро в 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 гений 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), Ченерентолла, Gazzia ladra,

Что касается до церковной музыки въ Италіи, то она мало ко 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 направленіемъ, изысканнія формы снова культивируются. Сюда относится *Раймонди*. 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 повидѣе находился подъ нѣмецкимъ вліяніемъ; фортепіанный композиторъ *Поллини*, ученикъ Клементіевской школы; *Вьонти*, ученикъ Паганини и наконецъ

La donna del Lago, Mose in Egitto, Отелло. Интересъ, возбужденный имъ въ Вѣнѣ въ 1822 году оперой «Zelmira» въ 1823 году «Семпримидой» былъ громадный. Знаменитый Гегель въ своихъ письмахъ восторженно отзывался какъ о композиторахъ Россини, такъ и о пѣвкахъ того времени Рубини, Донцелли, Боттичелли, Каталани, Лаблаши. Но «Семпримиды» не имѣла успѣха въ Венеціи, что и заставило Россини уѣхать въ Лондонъ и затѣмъ въ Парижъ, гдѣ имъ написаны его лучшія оперы «Осада Коринфеа», передѣланная изъ Магомета II, «Графъ Оры» и знаменитый «Вильгельмъ Телль». Мнѣнія о Россини въ періодъ его полного владычества на сценѣ, во время громадныхъ успѣховъ его оперъ, были весьма разнорѣчны. Онъ подвергался жестокимъ порицаніямъ съ одной стороны, его боготворили, ему расточали неизмѣримыя похвалы съ другой. Въ наше время серьезныхъ взглядовъ на оперу и то и другое кажется сдѣланнымъ и неуцѣтлвымъ. Громадный талантъ Россини, его неисчерпаемая фантазія, его свѣжее творчество не касались никогда глубочайшихъ сторонъ жизни. Онъ выросъ подъ тѣмъ вѣчно голубымъ небомъ Италіи, гдѣ все дышетъ нѣгой и безмятежностью; его характеръ вѣчно веселый, беззаботный, его искрометное остроуміе игривое, живое, его склонность къ юмору, насмѣшкѣ, 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 себя отдохновенія, отдавалось только одному, безмятежному наслажденію жизнью. Передъ Россини, какъ передъ композиторами преимущественно модными, не предстало будущее; все написанное имъ, за исключеніемъ «Телля» и «Цирюльника», въ настоящее время почти забыто. Россини, въ лучшую, дѣтскую 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 пѣнія. Изъ пѣвцовъ особенно замѣчательны *Пагста*, *Малибранъ*, *Жюдитта* и *Джозуэтта Гриси*, *Шоберлейжнеръ*; изъ пѣвцовъ *Рубини*, *Тамбурины*, *Лаблаши*; 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 далѣйшее 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), *Метюля* (Mehul) ⁴⁶⁾ (1783—1817), *Спонтини* (Spontini) ⁴⁷⁾ (1784—1851). Какъ на особен-

⁴⁶⁾ Этьеннъ Гейнрихъ Метюль (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 умственного движенія конца XVIII столѣтія: онъ написалъ музыку для изсенъ революціоннаго содержанія, которыя въ то время съ жаромъ, съ увлеченіемъ расцвѣтались въ народѣ. Метюль такимъ образомъ списалъ себѣ громадную извѣстность, пользовавшуюся популярностью въ народѣ, считался его любимцемъ. Позднѣе со временемъ первой имперіи и тегемоніи Наполеона, прежде его обаяніе исчезло. Извѣстная опера Метюля «Юсифъ» полна музыкальной характеристикъ и не лишена правдивости выраженія.

⁴⁷⁾ Гаспаръ Спонтини родился въ 1774 г. въ Тесі, въ Падской Области. Ученникъ и юсѣдователь Чимарози, Спонтини, вызвалъ снова преобладаніе итальянскаго элемента. По парижскимъ вліяніи 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 Кортесъ и Олимпія. Ко времени пребыванія Спонтини въ Берлинѣ, относится его опера Nirmahel, Alcidor, Agnes von Hohenstaufen. Спонтини представитель блестящей пышности и традицій героическаго времени наполеоновской имперіи. Вмѣстѣ съ паденіемъ великой имперіи, померкзъ и слава Спонтини. Гордая, пылкая, южная натура Спонтини, выражалась въ чувственности, живой фантазіи, страстной впечатлительности и преобладаніи театральнаго паеоса; онъ не лишенъ также французской граціи и нѣкотораго искусства.

ность большой французской оперы мы укажем на речитатив, съ сопровождением 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* (Cherubini), какъ о церковномъ композиторѣ, то достаточно сказать, что его произведенія превосходятъ почти все, что одновременно творилось въ разныхъ странахъ⁴⁸⁾. Въ области музыки инструментальной пользуется значеніемъ *Мейюль*. Не менѣе знаменита также школа скрипачей, представителями которой служатъ *Виотти*, *Родс*, *Крейцеръ*, *Балли*, *Лафонс*.

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

⁴⁸⁾ Марія Людовикъ 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 въ музыкѣ церковной. Его Requiem, не лишены глубины и силы выраженія, католической композиторомъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ и нѣкоторой холодности, представляетъ 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 «Демосеомомъ». Затѣмъ слѣдовали «Юдоиска», «Елиза», «Медора», «Португальская гостиница» и, наконецъ, извѣстный «Водоносъ» (1800). Въ 1805 году Керубини получилъ приглашеніе въ Вѣну, гдѣ была дана его «Faniska»; за сѣмъ слѣдовали оперы «Absence» и наконецъ, въ 1813 году комическая оперетта «Ali Baba». Достойно вниманія нѣмецкіе композиторы Гайднъ и Глюкъ. Керубини при всей его серьезности, твердости взглядовъ и страстности не было дано осуществить какую либо опредѣленную идею или выразить извѣстное направленіе въ своей композиторской дѣятельности; такое направленіе, какимъ ярко обрисовывался бы цѣлая жизнь, вся дѣятельность. Угрюмый, тяжелый, серьезный характеръ Керубини, отражается и въ его неподвижной композиціи; ему не присуща та подвижность, легкость, игривость фантазій Моцарта, та склонность къ индивидуальности; онъ не соотвѣщаетъ слушателю сердечностью, теплотой, нѣжностью выраженія, но поражаетъ композиціей, величіемъ, 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*⁴⁹⁾, *Далейрана*, *Филидора*, *Момсини*, *Изуаръ*; къ познѣшему времени относятся *Мейюль* и *Боальдьё*⁵⁰⁾.

Въ Германіи не нашлось однако ближайшихъ послѣдователей Моцарта, которые были бы въ состояніи удержать оперу на поставленной имъ высотѣ. Композиторы, слѣдовавшие непосредственно за Моцартомъ, хотя и придерживались отчасти проложеннаго имъ пути, направленія, но въ общемъ они сбѣснали себя чисто нѣмецкими сюжетами, вопреки задачамъ универсальности Моцарта; такими образомъ какъ бы снова была введена Singspiel вмѣсто большой оперы. Мы приведемъ здѣсь *Петра Виттера* (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 *Цумтегга* (1760—1802) и его оперу «Die Geisterinsel»⁵¹⁾. Въ началѣ на-

⁴⁹⁾ *Гретри*, родомъ Бельгійка, 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 на жерты и вмѣстѣ съ этимъ крайне неестественнымъ толчкомъ начали развиваться его музыкальныя способности. Онъ выступилъ съ «Нигонъ» (текстъ Мармонтеля) въ 1769 году. Эта небольшая, двухъ-актная опера имѣла значительный успѣхъ, такъ что до 1799 году написаны имъ 40 подобныхъ оперъ, изъ которыхъ «Караванъ», «Ричардъ Львиное Сердце», «Земля и Азоръ» — самыя извѣстныя. Мелодичный, не лишенный сердечности, съжеститъ Гретри и до сихъ поръ живетъ во французскомъ народѣ.

⁵⁰⁾ *Боальдьё*, композиторъ времени великой революціи, особенно извѣстенъ своимъ «Калифомъ Багдадскимъ» и своимъ «Jean de Paris». Въ 1825 году написана имъ опера «Dame Blanche», которая и до сихъ поръ дается съ успѣхомъ. Боальдьё посѣтилъ и наше отечество и былъ любимѣйшимъ композиторомъ Александровскихъ временъ.

⁵¹⁾ Какъ на одну изъ наиболѣе характеристичныхъ особенностей оперъ, слѣдовавшихъ за временемъ Моцарта, также и оперъ эпохи романтизма, слѣдуетъ указать на *диалогъ*, разговоръ безъ музыкальнаго сопровожденія, одно изъ наслѣдствъ старонѣмецкаго Singspiel, старофранцузскихъ *Гіеух*. Цумтеггъ, Вейль, Виттеръ, Веберъ, Шпоръ, Маринеръ, вводилъ диалогъ, какъ средства, связывающія отдѣльныя части, вырабатывая формы, т. е. арии, дуэты, терцетты, оперной композиціи; цѣль этого была уяснить, облегчить слушателю пониманіе общаго хода драматическаго дѣйствія. Диалогъ, однако, не имѣетъ такого антихужожественнаго значенія, какое имѣли *tititi* итальянскихъ композиторовъ Россіи, Донизетти, Веллини, служившіе перерывомъ, отдохновеніемъ для напряженнаго вниманія слушателей, послѣ удачно взятой и въ концѣ нѣжноты, неожиданнаго

стоящего столѣтія въ Германіи царила большая французская опера, также какъ прежде итальянская; это отзывалось вообще на произведеніяхъ національных, нѣмецкихъ. Бетховенъ съ его Фиделіо представлялъ въ то время одно изъ высшихъ музыкальных явленій, но онъ стоялъ совершенно изолопавшимъ. Одновременно съ возникновеніемъ романтизма, опера въ Германіи приняла соответствующее 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 отрубились отъ итальянскаго направленія, которое соединилось у Моцарта съ нѣмецкимъ, такъ что съ этого времени оба направленія совершенно расходятся⁵²⁾.

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

ферматъ или виртуозной каденціи съ голосовой экипировкой. При настоящихъ рациональных взглядахъ на оперное дѣло діалогъ невозможенъ; излишне распространяться о такомъ абсурдѣ, о такомъ крайне некрсивомъ, антихудожественномъ смѣшеніи чужихъ, речитатива и музыки съ словомъ въ произведеніи серьезно. Во французской комической оперѣ, діалогъ удержался и по нынѣ. На сколько Моцартъ держался въ оперной композиціи кочвы универсальности, на сколько въ немъ преобладало чисто музыкальное творчество, на сколько Цунгштегъ, Винтеръ, Вейль представляли намъ уклоненія отъ широкаго направленія реформатора оперы XVIII столѣтія, уклоненія въ смыслъ исключительнаго нѣмецкаго, въ смыслъ партикуляризма, въ смыслъ нѣмецкаго, узко нѣмецкихъ взглядовъ того времени. Эти композиторы писали для буржуазнаго нѣмецкаго общества конца XVIII стол., руководствуясь тѣми же задачами, тѣми же цѣлями, Ифлада, Коцебу и др. авторовъ, со взглядами ограниченными, съ идеями узкаго патриотизма. Эти послѣдователи Моцарта въ эпохѣ романтической въ литературѣ, чувствительно-сентиментальной 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 скрипкѣ. Лучшими произведеніями его считаются концертъ для скрипки, оперы «Zemire und Azor», «Jessonda», симфонія «Die Weihe der Töne» (происхожденіе 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. Причиной тому лежатъ въ его недостаточно объективномъ взглядѣ, въ его ограниченномъ міросозерцаніи, въ его узкомъ музыкальномъ горизонтѣ. Онъ отличается ялкимъ эстетическимъ 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 плодотворность; въ этомъ видна несомнѣнно свѣжесть его ума. Послѣднія оперы Шпора «Der Berggeist», «Pietro von Albano», «Der Alchymist», «die Kreuzfahrer» во многомъ уступаютъ его первымъ произведеніямъ.

Карль Марія Веберъ родился въ 1786 году, въ городѣ Эйтингъ. Первоначальное музыкальное образованіе Вебера вслѣдствіе кочевой жизни его отца шло относительно неблагоприятно для развитія его таланта, что отразилось въ послѣдствіи и на композиторской дѣятельности. Веберу при его быстромъ умѣ, при его пламенной подвижной фантазіи, 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. написанъ имъ «Петеръ Шмоль» и скорѣе затѣмъ «Рюбеналь». Къ этому же времени относятся занятія Вебера съ извѣстнымъ контрапунктистомъ того времени *Фоллеромъ*, у котораго

вмѣстѣ съ Веберомъ учился и Мейерберъ. Въ періодъ 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 всѣ европейскія сцены. Эта опера доставила Веберу громадную извѣстность и въ настоящее время считается народной нѣмецкой оперой. Въ 1823 году была написана Веберомъ «Евріанта», 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, новыя, неизрѣданныя до него стороны въ драматическомъ искусствѣ, какъ напр. міръ волшебный, міръ фей, эльфовъ. Въ его Фрейшццѣ демонизмъ, фантастичность слѣшаны съ характеромъ народнымъ, свѣжимъ, естественнымъ; въ его Евріантѣ преобладаетъ рыцарскій, феодальный элементъ, средневѣковый романтизмъ. Веберъ замѣчателенъ какъ композиторъ пѣсни, онъ не лишенъ восточнаго колорита въ партіи Фатимы въ Оберонѣ. Простота, правдивость выраженія, строгая обдуманность, красивый мелодическій рисунокъ, разборчивый вкусъ, отсутствіе пошлости, и наконецъ, опредѣленная музыкальная типичность, 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, въ направленію 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 духовъ, привидѣній до послѣдней степени ужасающаго, потрясающаго; но въ

обрисовкѣ свѣтлыхъ поэтическихъ сторонъ фантастичнаго міра, онъ не достигъ того совершенства, той законченности, какая 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 встречаемъ въ различныхъ женскихъ типахъ Вебера; въ немъ мало искренности, теплоты, ему не достаетъ здоровыхъ элементовъ, свѣжей 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 иначе возбудить ихъ фантазіи. Здѣсь, какъ и почти во всѣ 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 ими и заканчивается. Они не могли удержать чистоту, сжатость, 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 кругъ учениковъ Гайдна и Моцарта, но всѣ композиторы, въ особенности ближе стоящіе къ Гайдну, какъ-то *Розетти, Плейель,*

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

Этотъ кружокъ композиторовъ былъ 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 обширнѣйшій смыслъ 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)⁵³.

[⁵³] Моцартъ помимо своей оперной и инструментальной композицій, 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*. Влестная 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 Ес-дурная фантазія, извѣстные септуоры, концерты, не имѣя въ себѣ особенно высокихъ задачъ композицій, 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, иѣжность туше, солидный, твердый ударъ, словомъ сказать разнообразіе, разнообразность исполненія. Въ своихъ этюдахъ, образцовомъ уварѣ для фортепианныхъ студій, уже видимъ нѣкоторые попытки къ музыкальной характеристикѣ на фортепиано. Искусство нюансировать, придавать колоритность игрѣ, разнообразіе аншлаговъ, важныя улучшенія въ фортепианной аншлаатурѣ, наконецъ тонкая педализация ставятъ Мошелесса весьма высоко, если не въ фортепианной композиціи, то въ фортепианной педагогикѣ. Позднѣе эта школа вплоть до появленія Листа падала постепенно въ своихъ композиціяхъ и въ лицѣ Карла Черни достигла апогея рутинной, безсодержательной виртуозной композиціи, основанной единственно на блестящей вѣнечной 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.⁵⁴]

Къ вѣнской школѣ принадлежатъ І. Вельфль и Бетховенъ въ его первую эпоху. Эта школа достигла полного блеска при Гуммелѣ и Мошелессѣ. Дѣятельность Черни относится къ сферѣ педагогической. Другое направленіе въ фортепианной композиціи и игрѣ, частію самостоятельно отъ перваго, нами приведеннаго, развилось также подъ вліяніемъ Моцарта, это направленіе школы Клементи и Крамера, къ которой принадлежатъ: Дюсекъ, Гиммель, Приицъ Лун Фердинандъ Прусскій, Бергеръ, Фильдъ, Кленгель⁵⁴).

⁵⁴ 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

Штейбельт представляет виртуозность блестящую, не лишенную таланта, но и притом и некоторого шарлатанства. Более важное значение имеют Моцарт, Шнитц, Томашек. К. М. Вебер был также замечательный композитор для фортепиано, влияние которого весьма отразилось и на развитии техники. В Париж под влиянием Клемента, Дюсселя, Штейбельта основалась также школа игры, в числе позднейших представителей которой были Гальбреннер и Анри Герц.

Все представленное нами обнимает области, в которых названные мастера, в особенности Моцарт, достигли важного влияния.

Церковное искусство, как мы замечали ранее, достигло к половине прошлого столетия своего кульминационного пункта и для нового времени, за исключением ораторий, представлялась малая возможность произвест что либо новое.

Святская музыка принесла с собою также и здесь некоторое изменение стиля, ибо, хотя Гайдн, Моцарт, Бетховен, творившие много высшего в этой области искусства, и не писали в строго церковном стиле, но позднее, вследствие их влияния многое новое появилось в свету. Из композиторов, принадлежащих к католической Германии, мы назовем Стадлера, Эйслера, Этта, Томашека и Шнабеля. Из протестантских композиторов можно считать особенно выдающимися Шнейдера, затем Шпора, и из позднейшего времени Клейн и Лёве должны быть также упомянуты. По органной музыке известны Ринк и Финшер.

особенности. На сколько вликала школа, независимо от музыкальности ее первых представителей, выла в исключительно блестящее исполнение, на столько Клементиевская школа сохранила элементы серьезного музыкального развития, на столько она была далека от того низа эффектности. Известный «Gradus ad Parnassum» и Крамеровские этюды составили в свое время эпоху в фортепианном искусстве. К числу величайших пианистов этой школы принадлежат *Джон Филдс*, чистота, чуждость, бархатность исполнения, мастерская, тонкая тушировка, замечательная законченность, отблеск деталей влияли в былое, менее требовательное, более спокойное время, у кого еще в памяти игра этого знаменитого пианиста. Предания подобной игры могут казаться и сейчас устаревшими, но воспроизведение их на столько трудно, что поддается только гениальной объективности таких исполнителей, каковы Анст и оба Рубинштейна.

Вследствие этого возбуждения, во всем отраслях искусства замечается большее оживление; мы видим, как в композиции, так и в виртуозности весьма замечательными дарования. Пьеса Моцартова периода преобразилась существенным образом в своем внутреннем содержании; та форма, которую придает ей Моцарт составляет середину между старинным, простым первообразом пьесы и позднейшим, когда пьеса получила форму драматического фрагмента для пьесы. Сюда относятся Цельтер, Видебейн, Бергер, К. М. Вебер. Виртуозное искусство приближается к кульминационному пункту. Мы уже говорили о фортепианной композиции. Между скрипачами особенно выдается Шпор, также Мейзедер, Липинский, Молик, Маурер. Виртуозность других инструментов также развивается. Мы приведем несколько известностей, по виолончели Ромберг; по флейте Дрие, Фюрстенау; по кларнету Берманн, Гельмстедт, Мольтер; по рогу фамилия Шунке, по тромбону Кейсер, Белье. Вокальное искусство нашло еще в прошлом столетии в ученице Гиллера-Мора отличную представительницу пьесной школы. Из новейшего позднейшего времени наиболее известны: Зонтаг, Шехер, Милхер-Гаутманн, Фассман, Сабин, Гейнефеттер, София Лёве, Люттер, Карл; из певцов Вильд, Ганцингер, Вадер и др.

Германия, Италия и Франция.

Эпоха новейшего разделения.

Универсальное направление Моцарта стало мало по малу исчезать, также как и проходить то время, когда Германия, Италия и Франция шли рука об руку в своем развитии. С 1830 года мы видим новый поворот, происшедший под сильным, выдающимся влиянием Бетховена; здесь довольно трудно придерживаться каких-либо разграничений, ибо многие особенности композиторов сглаживаются; различные композиторы старого и нового времени находятся в разных периодах своей деятельности, то под влия-

нієм Моцарта, то подь вплинієм Бетховена. Болѣ точное группированіе будетъ возможно только въ позднѣйшее время, когда явленія, еще непосредственно насъ затрогивающія, будутъ уже находиться въ нѣкоторомъ отъ насъ отдаленіи. Въ общемъ однако Бетховенъ является несомнѣнно героемъ разбираемой нами эпохи; онъ какъ-бы опредѣляетъ судьбы настоящего искусства. Безъ сомнѣнія въ этомъ можно видѣть причину того, что опера какъ-бы отходитъ на задній планъ и на ея мѣсто является музыка инструментальная. Нѣмецкое искусство снова принимаетъ направленіе чисто національное: все что происходитъ внѣ границъ Германіи принимаетъ положеніе почти враждебное этому направленію. Вслѣдствіе преобладанія музыки инструментальной выступаютъ концертная, камерная музыка; опера же, подобно церковной музыкѣ прежняго времени, пользуется значеніемъ второстепеннымъ.

Мы опредѣлимъ прежде всего *высшія точки* нашего развитія и бросимъ взглядъ на дальнѣйшій путь, пройденный музыкальнымъ искусствомъ въ Германіи. Единственнымъ, непосредственнымъ ученикомъ Бетховена былъ *Фердинандъ Ризъ*; слѣдующимъ талантливымъ послѣдователемъ *Францъ Шубертъ*, создавшій много замѣчательнаго въ различныхъ жанрахъ, въ симфоніи, камерной музыкѣ, въ сферѣ фортепьянной композиціи; въ пѣснѣ сдѣлано имъ особенно много новаго, успѣшнаго ⁵⁵⁾.

[⁵⁵⁾ *Францъ Шубертъ* (Franz Schubert) родился въ 1797 г. въ Вѣнѣ, умеръ въ вѣнскихъ годахъ, вскорѣ послѣ Бетховена (1828). Короткая жизнь этого величайшаго творца нѣмецкой пѣсни, также какъ и жизнь Баха представляетъ не особенно много выдающагося, замѣчательнаго; она протекла тихо въ маленькихъ литературныхъ и художественныхъ кружкахъ. Шубертъ, сынъ школьнаго учителя, получилъ первыя музыкальныя вѣщательнія въ своей скромной семьѣ. Первоначальное музыкальное образованіе дано было ему его отцомъ и братомъ, влостѣдствіе времени канторомъ Holzner. Позднѣе литературно-художественное общество Морница, Швинда, Людвигъ Шнорра, фонъ-Карлсфельда, поэтъ Майергофера, Бауернфельда, композитора Лакхера поддерживало и возбуждало его твор-

чество. Нѣкоторое время онъ былъ учителемъ въ домѣ графа Эстергази, дочь котораго Каролина была предметомъ его обожанія, его любви мечтательной, невысказанной. Шубертъ, одинъ изъ важнѣйшихъ послѣдователей гениальнѣйшаго изъ композиторовъ, Бетховена, въ періодъ короткаго времени создать множество большихъ и мелкихъ произведеній. Онъ подобно Моцарту жилъ постоянно въ мірѣ звуковъ, увлекаемый своей богатой, неистощимо роскошной фантазіей. Этимъ объясняется его плодовитость, разнообразность его произведеній, въ которыхъ однако многое имѣетъ характеръ музыкальной работы; этимъ извиняются и его длинноты. Шубертомъ написано 7 симфоній изъ нихъ самая извѣстная и по красоте и замѣчательной цѣльности, колоритности, приближающаяся къ Бетховенскимъ твореніямъ, С-дурная симфонія. По камерной музыкѣ квинтетъ, октетъ, 3 квартета, trio B-dur, Es-dur, и пр. причисляются въ образцовымъ произведеніемъ этого рода композицій. Оперы его «*Alfons und Estrella*» (1821) «*Fierrabras*» (1823) «*Сакунтала*», мелодрама «*Zauberharfe*», Singspiel «*der häusliche Krieg*», мессы ораторія «*Лазарь*» не имѣли однако рѣшительнаго успѣха; ему не доставало компактности, выдержанности въ цѣломъ. Шубертъ по своей преобладающей салонности къ лиризму, впадаетъ въ своихъ операхъ прекрасныя детали, но не связанные общою нитью драматическою. Пѣсенъ и романсовъ написано имъ до 600, такие множество имѣетъ для фортепьяно въ 2 и 4 руки, хоромъ для мужскихъ 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 другихъ произведеній оперъ, симфоній, камерной музыки. Творецъ нѣмецкой художественной пѣсни съ новымъ направленіемъ могъ только явиться вмѣстѣ съ новымъ пробужденіемъ нѣмецкой поэзіи, вмѣстѣ съ Рюкертотъ, Кернеромъ, Уландомъ, Шенкендорфомъ, Гёте, Гейне. Но и Бетховеномъ въ его пѣсняхъ былъ данъ нѣсколько ранѣ первый толчекъ для того *внутренняго улюбленія* въ текстъ стихотворенія, для того направленія, которое было разработано Шубертомъ, Шуманомъ и Листомъ до степени высокохудожественной. Вмѣстѣ съ преобладаніемъ субъективности въ композиціи

вообще, выступают у Франца Шуберта в его пьесах элементы драматические, выступают при посредстве музыки передача различных неудовимых отрывков мысли, является тонкая обрисовка самых разнообразных душевных состояний, чувствуется страстность, сила выражения. «Шубертъ», говорит Листъ в одной из статей *Neue Zeitschrift für Musik*, «умѣлъ извлечь *квинтэссенцію чувствъ*, вызвать всю страсть избираемого поэтического произведенія; онъ умѣлъ придать стихотворенію силу музыкальнаго выраженія, ослѣпительный блескъ, чудную мелодическую нѣжность и колоритность свободной гармонизаціи». Выборъ Шубертовскихъ текстовъ всегда благородный, достойный его композицій. Какъ Листъ, величайшій пропагаторъ музыкальнаго прогресса, такъ и Шуманъ много содѣйствовали распространенію Шуберта въ Германіи. Листъ вызвалъ пѣсни Шуберта къ новой жизни своими извѣстными, несравненными фортепианными транскрипціями, въ которыхъ иллюстраціи имитируютъ не менѣе оригинала, въ которыхъ виртуозное богатство щедрою рукою разсѣяно на тонкой канѣ прелестнаго мелодическаго рисунка. Шуманъ горячо ратовалъ за Шуберта въ органѣ музыкальных прогрессистовъ того времени *Neue Zeitschrift für Musik*. Шубертъ не поражаетъ величавою серьезностью, этого колосса музыкальной композиціи; но онъ увлекаетъ женственною нѣжностью, наивною граціозностью, богатствомъ фантазій, волшебною красотой мелодій, онъ согрѣваетъ и уноситъ слушателя въ далекій миръ фантастичный. Шубертъ одностороннѣе Бетховена; ему недоставало сосредоточенности, концентрации, величія, часто тонкаго художественнаго такта мѣры, сжатыхъ, упругихъ формъ, умственной, живучей энергіи Бетховена. Онъ впадалъ часто въ длинноты, еще чаще въ разливочную женственную нѣжность и мягкость выраженія. Шуманъ однако называлъ нѣкоторыми длинноты Шуберта «божественными длиннотами» и обрисовывая 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. Скронныя могилы выѣстили двухъ величайшихъ творцовъ композицій, которымъ человечество обязано высокими духовными наслажденіями. Отдаленные, грядущіе вѣны, новыя генерациі, найдутъ въ ихъ произведеніяхъ, возвычитыхъ ими нерукотворенныхъ памятникахъ, источники высокихъ наслажденій, ибо въ основаніи этихъ наслажденій лежитъ неувядаемый культъ эстетики, недостигаемость всего прекраснаго.⁵⁰⁾

Современникъ Шуберта въ Сѣверной Германіи *Карль Леве* 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 стиля 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 Моцарта⁵⁰⁾.

[⁵⁰⁾ *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 имѣло 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 Вергеромъ и Мошелесомъ по фортепиано и Цельтеромъ по теории композиции, равномерно заботился и объ его общемъ и всестороннемъ образовании. 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, впечатлѣній которыхъ у него, жившаго въ поэтическомъ мірѣ звуковъ, выливались въ художественной обработкѣ на бумагу. Увертюры: Сонъ въ лѣтнюю ночь (*Sommernachtstraum*), Тишина моря (*Meeresstille und glückliche Fahrt*), Гебриды, шотландская симфонія—сочиненія, полныя юношеской свѣжести были написаны имъ во время пребыванія его въ Англіи 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, развалины, 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; позднѣе онъ посвящаетъ свою дѣятельность концертнымъ обществамъ, устройству хоровыхъ фрейловъ и церковной музыкѣ. Плодами этой дѣятельности были музыка въ Антигонѣ, Эдипу въ Колоннахъ, ораторія Paulus и Elias, и наконецъ отрывки неоконченной оперы Лорлея. Лучшая, блестящая пора его дѣятельности относится ко времени пребыванія его въ Лейпцигѣ въ 1835 году, когда подъ 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. Подъ его магическимъ капелмейстерскимъ жезломъ были вызваны снова на жизни забытыя композиціи великихъ мастеровъ Генделя и Баха и многое изъ Ветховенскихъ твореній, въ то время считавшееся непонятнымъ, смутнымъ для массы. Въ артистичнѣхъ 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 знакомиться съ классиками, чтобы тѣмъ усилить себя явленіемъ настоящаго. Дѣятельность его отбѣжала впередъ этому девизу. Но эти напряженныя, разнообразныя труды по организаціи хоровыхъ обществъ, занятія въ консерваторіи, дрижированіе на различныхъ музыкальныхъ фестиваляхъ, неутомимая композиторская работа надорвали его силы, его нервную 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 сѣтливое душевное настроеніе, рѣдко затмѣнявшееся жизненными бурями и волненіями, рѣдко омрачавшееся тоскою и страданіями, отразились и въ его композиціяхъ. Въ нихъ отсутствуетъ поражающая сила выраженія и порывистая страстность (требованія темпераментовъ Ветховена и Глюка), но всегда на первомъ планѣ безукоризненныя, гладкія, художественныя формы, полное прирожденнаго, благороднаго изящества, богатство мелодическое, не глубокое, не затрогивающее, часто мелкое, но почти всегда красивое, 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 безсодержательная 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 вѣнію пробиваетъ себѣ новыя 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 мѣлыя музыкальныя мысли въ форму вполне законченную, хотя и не поражающую по своимъ размѣрамъ. Эти Lieder ohne Worte, въ наше время заграничныя, 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, цѣлое поэтическое содержаніе, какъ напр. Sommer nachtstraum, Hebriden имѣютъ относительно большее, важнѣйшее значеніе для искусства, чѣмъ вся инструментальная, вся камерная его музыка. Мендельсонъ разрѣшаетъ важную, существенную проблему новаго времени; этихъ поэтическо-музыкальныхъ творчествъ 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; они не могли 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 Лорлена, какъ Геновева Шумана, оба композитора какъ бы готовятъ переходъ къ новому времени. Взамѣнъ этого, какъ Бетховенъ, такъ и Мендельсонъ и Шуманъ обратились къ новому роду композиціи, къ такъ называемой *музыкѣ къ драматическимъ представленіямъ*. Лишь виднѣтъ 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 соединенія музыки съ драмой, музыки 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 но лишенной силы, энергіи, порыва, напѣса. Мендельсонъ имѣлъ чрезвычайно сильное, важное вліяніе на композицію Шумана, автора большого 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, он был занят исключительно фортепианной композицией; позднее Мендельсон и с ним старое направление имели на Шумана не малое влияние⁵⁷⁾.

[57) *Роберт Шуман* (Robert Schumann) родился в Цвиккау в Саксонии, 6 июня 1810 года. Шуман происходил не из музыкальной фамилии; его отец был книгопродавец. Домашняя жизнь Шумана, в которой всего менее заботились о музыке, казалось не предвещала ничего удивительного для развития величайшего из новейших композиторов; даже сестры его не занимались музыкой. Отец Шумана желал видеть в нем будущего юриста, что шло в совершенный разрыв с желаниями и мечтами молодого человека, вообще не отбывало его натуре нервной, увлекающейся. По его собственному выражению юриспруденцию находил он «eiskalt und trocken». Шуман прослушал однако курс юридических наук в Лейпциге, занимаясь в то же время музыкой под руководством Вика, своего будущего тестя. Гейдельбергское знакомство с проф. Тибо (автором сочинения «Die Reinheit der Tonkunst»), в дом которого Шуман нашел дружественный прием, и симпатичная личность которого неотразимо повлияла на восприимчивого молодого человека, окончательно решило его судьбу; он, отдавшись всей музыке и композиции, возвратился в Лейпциг, чтобы снова заниматься с Виком. Шуман, предполагая в то время сдаться виртуозом, ревностно занимался игрой на фортепиано; извешный несчастный случай, в котором видно его упрямство и желание преодолеть возможно скорее техническую часть дела (он, упражняя четвертый палец, утомил его до судорожных конвульсий) не позволил ему достигнуть желаемой цели, вследствие чего он был вынужден отдаться исключительно композиции. Виртуозная карьера, может быть к счастью для искусства, была оставлена; занятия же по теории композиции были окончены у Дорна. В это время в Лейпциге сгруппировался около Шумана кружок его поклонников, которые проникнулись счастливою идеею возвысить поэтическую сторону

композиции над преобладанием исключительной виртуозности. Горячие головы со всем задором, со всем пылом молодости схватились за проведение идеи и основали музыкальную газету «Neue Zeitschrift für Musik», из которой была объявлена литературная война критике Маттесона, техническому анализу Рохлица и вообще всему отсталому, всему музыкально-реакционному. Кружок Шумана, Вика, Шунке, Кнорра называл себя *Давидсбондлерами* и повел смятую, полемическую атаку против своих противников, прозванных *филистерами*. Девизом молодых прогрессистов было *признание и уважение* классицизма, открытая борьба со всем тривильным, антихудожественным нового времени и поддержка словом и делом молодых талантов. К этому первому периоду Шумановского творчества относятся *Papillons*, *Concert a-moll*, *Davidsbündlertänze*, *Kreisleriana*, *Kinderseelen*, *Novelleten*, *Sonate (fis-moll)*, о которой он говорит «Sie entstand durch die Liebe, die meine Brust erfüllte»; это был период поклонения его поэзии Жан-Поля. В 1835 г. прибыл в Лейпциг Мендельсон; самая тесная дружба, самая интимная связь, в которой со стороны Шумана не было и тени зависти, соединила двух композиторов. Эта связь имела громадное влияние на Шумана; она во многом прояснила и осветила его взгляды, и благотворное влияние Мендельсона на композицию Шумана выкажется в той округленности, сжатости, кристаллизации формы, какая замечается в его В-дурной симфонии, в его оратории «Рай и Пери». Мы приведем, как образец глубокого уважения Шумана к таланту Мендельсона одно из мнений о последнем: «Mendelssohn hat jeden Tag die Gedanken vor gebracht, die man gleich im Gold hätte graben mögen». В 1840 г. Шуман женился на Кларе Вике, страстно им любимой. В 1843 г. Шуман вступил в основанную Мендельсоном Лейпцигскую консерваторию; но вскоре разстроенное здоровье заставило переселиться его в Дрезден, где он в тиши, полной отчужденности от суеты предавался композиции. К этому периоду относятся лучшие и зрелые его произведения С-дурная симфония, опера Геновена, фортепианный вальс и квартет, два трио и несколько мелких вещей (*Nachtstücke*, *Jugendalbum*, *Humoresken*), песни и

нѣкоторыя сцены изъ Гетевскаго Фауста. Въ послѣдніе годы жизни написаны имъ симфоніи Реннская (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 недовѣрчивѣе, свѣтлое настроеніе духа исчезало и наконецъ у Шумана обнаружались 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 композиція его распадается на три разные періода, изъ коихъ первый занять почти исключительно фортепианной композиціей. Въ этомъ періодѣ дѣятельности Шумана особенно важныя вліянія Бетховена, Шуберта, Шопена со стороны внутренней, Листа, Паганини, со стороны виѣшней. 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 минутой 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 сыпались памфлеты журнальныхъ борзописцевъ, всевозможныя выходки полемическія; они подобно дукунфистамъ былаго времени, подобно многимъ незаслуженнымъ клочкамъ музыкальныхъ фракцій, получили насмѣшливое въ то время прозвище неоромантиковъ. Но эти неоромантики 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 богатія инспираціи; они поражаютъ искреннимъ, правдивымъ музыкальнымъ языкомъ, горячимъ вдохновеніемъ; они согрѣваютъ интимностью 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 душою. Въ Intermezzi, Fantaisiestücke—цѣлый сонмъ свѣжихъ, сильныхъ впечатлѣній пылаго, страстнаго юности, здѣсь все фантастично-туманно, въ тоже время ослѣпительно блестяще, ярко, свѣтло, искренне высказано. Такъ въ нѣсѣ «Des Abends» (одинъ изъ милыхъ вечернихъ ландшафтовъ) все дышетъ какою-то упоеніемъ кнѣзизма, какой-то чудной весенней прохладой вѣтъ послѣ томительно-палащаго дня; «въ In der Nacht»—иное настроеніе композитора—безпокойная ночь, прерывистый сонъ, цѣлый рядъ безпорядочныхъ фантазматорій, таинственныхъ видѣній, страшныхъ, непонятныхъ, но въ то же время неизъяснимо сладостныхъ. Carnaval (Scenes mignonnes) и Kreisleriana лучшія произведенія этого періода. Въ сценахъ карнавала попадаются изысканныя 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 происходитъ прелестный, жемчужно-нѣжный обликъ Шопена; милое, зачатое, недосказанное Aveu быстро переходитъ въ шутивый Promenade; все заключается юмористичнымъ маршемъ Давидсбюдлеровъ, въ которомъ между незамѣтно пронесшимися, летучими набросками мыслей Preamble звучитъ увѣсистая, тяжеловѣсная

тема XVI столѣтія. Въ Davidsbünkertänze вылился весь Шуманъ, вся его натура искренне иблиная, дѣтски иривая и вѣбѣтъ съ тѣмъ страстная, бурная, фантастичная. Eusebius и Florestan — музыкальный дагеротипъ Шумана. Въ этомъ первомъ періодѣ Шуманъ концентрируется на самомъ себѣ; внѣшній міръ соприкасается съ нимъ на столько, на сколько это соприкосновение отвѣчаетъ его собственному я, его индивидуальному настроенію; онъ все внѣшнее, до него касающееся, освѣщаетъ своей горячей фантазіей, онъ доводитъ субъективность выраженія до послѣдней степени опредѣленности. Вторая эпоха композиторской дѣятельности Шумана характеризуется тѣмъ, что безпокойная, страстная, порывистая фантазія успокаивается, своеобразная по-опредѣленности формъ усугубляетъ мѣсто формамъ старымъ, классическимъ, выработаннымъ; субъективность выраженія замѣняется объективностью пластическою, вырабатываются стремленія къ большей опредѣленности выраженія. Къ этой эпохѣ принадлежатъ его пѣсни, первая симфонія, фортепианный квинтетъ и квартетъ, струнный квартетъ, Рай и Перн, нѣкоторые нумеры 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. Поэтическое-музыкальное творчество 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, Рейнникъ и пр. Шуманъ, романтикъ по натурѣ, умѣлъ слиться съ корифеями лирической нѣмецкой 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, впадалъ въ роскошную отдѣлку деталей, терять не рѣдко цѣльность впечатлѣнія, онъ не всегда безупречно ясенъ, но за то всегда глубоко по идеи, симпатиченъ по выполненію. 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 натуры, 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 фантазій стало угасать, многія его недостатки начали рельефнѣе, рѣзче выказываться. Манфредъ и музыка къ Фаусту — лучшія, свѣтлыя явленія этого періода. Байроновскій Манфредъ, искавшій 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 непонятны, неясны; онъ принадлежитъ еще болѣе критикѣ, чѣмъ исторіи. *].

Дать въ такой же связи должны быть названы *Шопенъ*⁵⁸⁾ и *Берлиозъ* и наконецъ *Робертъ Франкъ*.

[⁵⁸⁾ *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, мальчиками аристократическаго происхожденія; здѣсь мальчикъ деликатнаго тѣлосложенія, болѣзненный, чувствительный росъ и прилежно учился. Объ этомъ періодѣ жизни Шопена пишетъ одинъ изъ его друзей: «Нѣжный, чувствительный, весьма эгалитро-ванный мальчикъ 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, легкій, 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, Радзивиллы 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 понятнымъ расположеніемъ и уваженіемъ польской эмиграціи, также какъ былъ встрѣченъ Мицкевичъ, Шопень въ кружкахъ Чарторижской, Потоцкой, 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-

тостей того времени и тщательно избѣгалъ посѣщенія свѣтскихъ салоновъ. Въ 1836 году суждено ему было столкнуться съ известной романисткой Жоржъ-Сандъ; авторъ Индіаны и Делін, женщина съ необычайно свѣтлымъ умомъ и тонкимъ поэтическимъ чувствомъ не могла не увлечься изыщной, поэтической натурой Шопена, его мечтательными, музыкальными думами. Жоржъ-Сандъ можетъ быть видѣла въ себѣ призванницу, которой выпала счастливая доля сопуствовать и облегчить невзгоды труднаго жизненнаго пути меланхоличнаго композитора; Шопень, ставившій ея выше другихъ женщинъ (она умѣла такъ хорошо думать, она умѣла такъ вѣрно заглядывать въ тайные уголки челоуическаго сердца) тѣмъ не менѣе избѣгалъ ея, 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 окружала его такою осторожною, внимательною предупредительностью, она безпрекословно исполняла все его маленькія капризы, что Шопень по выздоровленіи не могъ отказать ей въ рѣшеніи ему сопуствовать. Вотъ эта эпоха жизни Шопена, эта привязанность тѣсно связанъ съ лучшими, счастливыми страницами его вдохновенія. Его жизнь была согрѣта пылкимъ чувствомъ Жоржъ-Сандъ, ее обновилъ блестящій умъ [романистки; къ нему воротились спокойствіе и вдохновеніе, его оставшія тревожные думы о смерти. Уединеніе, соприсношеніе съ красотою южной природы успокоили Шопена; синія отливки Средиземнаго моря, душистые наркотическія рощи кипарисовъ и лимоновъ отбѣлили своимъ безмолвнымъ молчаніемъ его восторженному экстазу, они не нарушали упоенія его переполненнаго сердца. Но это счастье улыбнулось 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 возвращении в Париж в 1848 году, силы его были уже истощены. В октябре 1849 года Шопен после долгой, мучительной агонии скончался на руках своей сестры и ученика Гутмана. За несколько дней до кончины, он пожелал видеть известную красавицу гр. Дельфину Поточную, которая у его смертного изголовья должна была ему сыграть известный «cantique à la Vierge», которым, как говорят, была спасена жизнь князя Страделли. Шопена проводили на парижское кладбище Père-Lachaise Моцартовским Requiem, исполненным Вярдо, Кастеллань, Лабланшет и печальными звуками его *marche funèbre*.

В композиции Шопена, замыкнувшегося в исключительную сферу *пьянизма*, следует прежде всего отличать его национальность, его болезненную субъективность, его натуру страстную, но выветренную тьмой, глубокою, изъязвленную, грациозную. Каковы бы ни были эти капризы, узлы рамки его вдохновения, но он выветрил в себя многое, хотя и недосказанное композитором, рано сложенными, безжалостными роком; популярность его произведений в публике не равняется однако тому по временам недостойному к ним отношению, и тому легкому критическому взгляду, на них бросающему. Старательный анализ композиций Шопена может убедить в том, что талант его равнослеплен его познаниями, что композиции его полны изящного прирожденного национального благородства, повизны изобретения для его времени, поэтического выражения, смелости, роскошных деталей, которыми не затмевается ясность идеала; они поразительны по безграничной, но неизменной оригинальной пышности гармонизаций, по типичным особенностям ритмики, ему одному свойственной, наконец по тьме филигранных украшений, тонким изяществом которых однако не подавляется элегантность, краснота, по временам массивность идеала. Его смелая модуляция, его гармонические комбинации, которых глубина счастливо амальгамируется с грацией, произвели в свое время глубокий, чарующий, поражающий впечатлений. Его вариации на «Lace d'ore la mano» из Моцартова До-д-Жуана сдвинули в свое время (1832) эпоху, на столько в них было нового, на столько они выходили из общей безсодержа-

тельной виртуозности того времени. Замечательно что вся критика того времени за весьма малыми исключениями, в роде Финка и Релшта отнеслась с восторгом к этому явлению; даже приверженец строгого анализа Рохлиц предвидел в Шопен талант первой величины.

Шопену обязана фортепианная композиция введением ему свойственной растяжимости аккордов *plaqués* и арпеджио; он щедро и неусыпно раскалывал те хроматизмы и энгармонизмы, сдвинувшиеся теперь достоянием всякого образованного музыканта; он ввел в употребление небольшие пассажи, те изящные инкрустации целой гармонической ткани, те милые варианты, которые, привыкая к мелодическому рисунку, поражают своею неожиданностью и своею воздушною прозрачностью; он научил играть *tempo rubato* — исполнению с прерывистыми движениями, с эластичною растяжимостью ритма, по временам решительного, по временам неопределиваемого, томного, неуловимо колеблющегося, волнообразного, приближающегося к просодии. Исполнение *tempo rubato* — одна из труднейших сторон композиции Шопена.

Шопен избирал, подобно Шуману в его первом периоде, небольшие формы для композиции, но в них богатство фантазии мелодической и выдержанная идея характера. Его полонезы, мазурки, прелюды, этюды, трудны для образованного исполнения, изобилуют прекрасными инспирациями. В полонезах чувствуются выражения из благородия, традиционные предания старой Польши, ее безвозвратно погибшего магнатства с его воинственностью, отважностью, блеском, утонченностью. Энергический твердый ритм, определенность выражения в них поразительны. Нердко в них попадаются идеальные картины впечатлений бала, нердко они неожиданно прерываются мазуркой (*Polonaise, Fis-moll*) нердко им предшествует задумчивое, изъясное *andante spianato*, родь какого-то затененного, прерывающегося разговора (*Polonoise, Es-dur*). В мазурках Шопена национальный характер выражает иными особенностями; здесь элемент женственный, неуловимо кокетливый, грациозный, порой фривольный, порой меланхоличный, элегический. В его балладах идеальны эпопеи прошлой польской истории, идеальны эпические парти-

ны ей было, прошлого величия; некоторые из них навязли позвией Мицкевича; в его вальсах и этюдах—какія-то наброски опозитированных воспоминаний его безпредельной любви, его разбитого счастья. Концерты Шопена, из которых второй с дивной кантиленой, прерывающейся бурными, драматическим речитативом представляют и по нынѣ трудности первого разряда. Шопень своей позвией имѣлъ громадное влияние на творчество Шумана, и также на фортепианную композицію Листа, его друга и талантливаго апологиста; значение 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 томление, глубокую скорбь, слабое утѣшеніе. Шопень по натурѣ страстный, нервный, хотя и сдерживавшій себя, со великимъ днемъ снова начинать свою трудную задачу—наложить молчаніе своему напѣвавшему 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 искалъ 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 аналогій Шопена сдѣлана Листомъ, въ его сочиненіи: Chopin par Liszt (Paris, Escudier, 1852).⁵⁹⁾

Берлиозъ, хотя и французъ по происхожденію, но принадлежалъ, 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 времени⁶⁰⁾.

⁵⁹⁾ Гекторъ Берлиозъ, (Hector Berlioz) представитель школы неоромантизма, родился въ департаментѣ Изеры, 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 пѣсню—жанръ композицій, въ которомъ послѣ Шуберта наиболѣе отличился Мендельсонъ и Шуманъ. Хотя эти указаніе нами композиторы новѣйшей эпохи и не достигли во всемъ полного совершенства, но они вѣстакъ приближаются къ первѣйшимъ композиторамъ, не смотря даже на тѣ особенності, разновидности, какія мы видимъ въ ихъ художественныхъ произведеніяхъ. Такъ Берлиозъ съ одной стороны, Шопень и Францъ съ другой, представляютъ громадную противоположность; первый изъ нихъ принадлежалъ почти исключительно къ объективному направленію, послѣдніе же служатъ представителями разработанной ими

ска, 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 водеvilномъ театрѣ. За свою кантату «Сарданапалъ» онъ получилъ первую премію и съ ней стипендію на поездку въ Италію. По возвращеніи въ Парижъ, Берлиозъ написалъ цѣлый рядъ значительныхъ произведеній: symphonie fantastique, и продолженіе ея Retour à la vie, Harald (1833), оперы Бенвенуто Челлини, Трояны, Symphonie dramatique Romeo et Juliette (1839) большой Requiem (1837), Hymne 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 бываетъ обыкновенно, является неприготовленною для воспріятія идей композицій, 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 такъ-же общій, незаметный удѣлъ тѣхъ, кто творитъ не для настоящаго, но кто разрабатываетъ поле для будущаго.

Композиція Берлиоза соединяетъ въ себѣ остроумныя комбинаціи, полная выразительности и глубины познаній; онъ замѣчательнъ по необычайной звучности и роскошной виртуозности инструментальн; его музыка полна интереса, полна творчества мыслительскаго, въ немъ необычайная способность музыкальнаго пейзажа, жоржающая колоритность. Берлиозъ былъ лишень лирическихъ порывовъ, въ немъ отсутствовало внутреннее чувство и относительная бѣдность инспирацій, бѣдность разработокъ идей. Онъ по натурѣ не могъ подвергнуться той метаморфозѣ, въ какой была способна великая личность Листа, онъ не могъ потому слиться съ идеями, представленіями германскаго искусства. Теоретичный трудъ Берлиоза объ искусствѣ инструментальной единственныи въ своемъ родѣ; въ немъ изложена его взгляды, весь его profession de foi на новѣйшую, современную намъ инструментовку.

до высшей кульминационной точки новейшей субъективности. Наконецъ къ этому же кружку принадлежатъ 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 уходитъ 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, Рейснеръ, Глезеръ, Лобе, Диндпапнеръ, Шеларъ, Крейнеръ, Ризъ, Лорцинъ* изъ времени болѣе отдаленнаго и на имена *Конрадъ, Давидъ, Дессауеръ, Дорнъ, Энкертъ, Герцогъ Эрнестъ Кобургъ-Готскій, Эссеръ, Феска, Флотовъ, Фюксъ, Гиллеръ, Гоуенъ, Калливода, Киттль, Кребсъ, Кюкенъ, Лазнеръ, Литольфъ, Люксъ, Моимольдъ, Маркулъ, Нетцеръ, Николи, Ритцъ, Розенгеймъ, Шайссеръ, 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 такимъ 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 культивированный, именно *концертная ораторія, кантата*; здѣсь мы укажемъ на произведенія *Шумана «Рай и Пернъ», Мендельсона «Вальпургіева ночь», Гаде «Комала»* и др.; также на имена *Анакеръ, Фемисенъ Давида, Гиллера, Моимольда* 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, Лазнеръ, Ристъ, Давидъ, Гиллеръ, Ферюстъ, 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. Особныя заслуги были оказаны Листомъ, ибо онъ снова оживилъ, разширилъ отжившую технику стараго времени, также, какъ и Шопенъ. Фердинандъ Ризъ принадлежатъ къ переходному времени.

Карлъ Мейеръ принадлежитъ къ числу послѣднихъ представителей школы Клементи, если не причислить 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 соединяли въ себѣ то и другое. Изъ нихъ мы назовемъ *Тальберта, Гензельта, Мендельсона, Клару Шуманъ, Дрейшюка, Вильмера, Делера, Литольфа, Мортье де Фонтенъ, Куллака, Гиллера* и др. Между скрипачами начала этой эпохи особенно славилась *К. Мюллеръ, Калливода*. Значительною виртуозностью на другихъ оркестровыхъ инструментахъ отличались на виолончелѣ — *К. Шубертъ*, на флейтѣ — *Гейнемейеръ*, на контрбасѣ — *Авустъ Мюллеръ*.

Вокальное искусство имѣетъ также многочисленныхъ предста-

вителей и представительниц. Касательно игры драматической, из которых из них представляют особенно большіе успѣхи. Сюда относятся пѣвицы *Шредеръ-Дерриентъ*, *Гассельтъ-Вартъ*, *Джески Линдъ*, *Ванеръ*, и пѣвцы *Монтиусъ*, *Стаудинъ*, *Пинскъ*, *Тимашекъ*, *Миттельвернеръ*, *Гёнце* 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, прижигнулъ къ новому направленію.

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

⁶⁰⁾ *Даніель Франсуа Оберъ* (Auber) родился въ 1780 году въ Парижѣ. Революція лишила его состоянія (онъ былъ по происхожденію купецъ), вслѣдствіе чего музыка для него сдѣлалась жизненнымъ вопросомъ. Его первыя оперы не имѣли успѣха и только «*Das Concert am Hofe*» (1818) сдѣлало 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 горло прорвавшееся недовольство, въ ней чувствуется приближеніе времени много возмущающаго наплыва идей, волновавшихъ общество, имѣвшихъ еще невыснѣнныхъ въ то время стремленій европейской интеллигенціи; мы какъ бы стоимъ на вулканической почвѣ, породившей взрывы Июльскихъ и февральскихъ дней и другихъ кровавыхъ переплѣтовъ народныхъ драмъ второй половины XIX столѣтія. Съ этой поры, важной въ отношеніи сценическо-литературномъ, въ отношеніи драматургіи, можно считать также начало театральнано-оперной цензуры. Въ этой оперѣ уже чувствуется вліяніе новой жизни въ литературѣ и поэзіи; въ ней можно подмѣтить вліянія неоромантизма, главнымъ образомъ Виктора Гюго. Этой оперой былъ положенъ конецъ господству Россіни, хотя во многомъ *La muette* Обера сходится съ Теллѣмъ Россіни. Изъ комическихъ оперъ Обера особенно известны *Fra-Diavolo*, *Domino noir*, *Lac des îles*, *Gustave*, *Les diamants de la Couronne*, *Бронзовый конь* и др. Оберъ былъ долгое время директоромъ Парижской консерваторіи и умеръ въ 1871 году.

⁶¹⁾ *Галеви* (Halévy), ученикъ Бертози и Керубини послѣ многихъ неудачъ выступилъ въ 1827 году съ комической оперой «*Жидовка*», 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 упадокъ⁶²⁾.

[⁶²⁾ *Джакомо Мейерберъ* (Jacob Meyerbeer) родился въ Берлинѣ въ 1791 г. Первоначальное музыкальное образованіе и фортепианная студія были сдѣланы Мейерберомъ подъ руководствомъ Целлера, известнаго теоретика и Лауска. Позднѣе онъ окончилъ курсы теоріи, гармоніи и сочиненія вмѣстѣ съ Веберомъ у Фоглера. Подъ вліяніемъ успѣховъ Россіни, 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 періодъ 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 Brandebourg*, *Crociato*. Мейерберъ, какъ всякій композиторъ, задающийся новыми непонятными, хотя и поразительными массе по замыслу и идеямъ задачамъ, вынесъ какъ въ публикѣ, такъ и въ прессѣ, критики жестокаго нареканія, незаслуженнаго 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 Россіни и поставилъ новый, хотя и несовершенный идеалъ композиціи. Мейерберъ, подобно Моцарту, со-

единаетъ 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 скорѣй всего можетъ быть понимаемъ, какъ результатъ стремленій произвести чисто 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, вышняго, часто насильственнаго сопоставленія. Съ этой точки зрѣнія Мейерберъ можетъ быть разсматриваемъ, какъ продолжатель тенденцій универсальности Моцарта, но въ смыслѣ только *внѣшнемъ*. Онъ создалъ несомнѣнно *музыку серповидскую* и отъшлілся отъ той односторонности, узости взглядовъ нѣмецкихъ композиторовъ, слѣдовавшихъ за Моцартовской эпохой; онъ отъшлілся и отъ сентиментальности, чувствительности романтизма, сохранивъ однако фантастичность въ Робертѣ; онъ затронулъ впервые потрясающіе эпизоды историческихъ событій, сильныхъ народныхъ движеній въ Пророкѣ и Гугенотѣхъ, облекавъ ихъ вмѣстѣ съ извѣстнымъ своимъ либреттистомъ Скрибомъ въ драму, искусно построенную главнымъ образомъ на эффектахъ. Мейерберъ отлично понималъ всѣ недостатки нѣмецкой драматургіи того времени, неумѣлость авторовъ воспользоваться сценическими положеніями, бѣдную, убогую, ограниченную ихъ фантазію; потому то онъ и обратился къ французскимъ авторамъ, къ той сценѣ, на которой восходила въ то время блестящая, лучезарная звѣзда Виктора Гюго. Мейерберъ въ совершенствѣ оцѣнилъ требованіе своего времени; онъ понималъ, что время прежней фантастичности, напускной чувствительности, тоскливой слезливости, всевозможныхъ 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 болѣе сильныхъ, сильнѣйшихъ, инантныхъ оцуж-

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 очерченія характера въ смыслѣ музыкальномъ, изящно обработанныхъ мыслей, тонкой инкрустаціи 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 нелѣпное господство композиціи Россини, дынулъ сильною, мощной рукою 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, вполнѣ сценическихъ сюжетовъ, въ которыхъ мастерское перо Скриба, ловкость пользоваться драматическими положеніями находятъ въ тѣсной, искусной амальгамѣ съ задачами композиціи; либреттистъ и композиторъ идутъ рука объ руку и изворотливою изобрѣтательностью, заботливымъ приписаніемъ новыхъ поражающихъ эффектовъ взаимно дополняютъ другъ друга. Эти качества служатъ не малымъ подспорьемъ для ориентированія пониманій массъ публики. Ко времени полного 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 отбѣнки въ родѣ *ультра-реализма* не принадлежитъ еще исторіи, и оно, какъ не вполнѣ высказавшееся и несомнѣнно неустановившееся, составляетъ достояніе критики. Мейерберъ умеръ въ 1864 году и похороненъ въ Берлинѣ. *].

Большая дѣятельность композиціи замѣчается въ комической

оперъ и водевилъ; изъ композиторовъ этого опернаго жанра особенно извѣстны *Оберъ, Галевн, Герольдъ* ⁶³⁾, *Адамъ* ⁶⁴⁾.

Берлиозъ, безъ сомнѣнія, составляетъ важнѣйшее явленіе этой эпохи, но онъ принадлежитъ какъ послѣдователь Ветховена, къ иной почвѣ. Его опера Бенневенуто Челлини можетъ быть сравниваема съ Фиделіо, это важнѣйшее явленіе описываемой нами эпохи. Въ послѣдніе годы жизни Берлиоза написаны имъ «Трояны». Замѣчательные виртуозы, именно скрипачи, выступили также въ эту эпоху, они принадлежатъ къ школамъ французской и бельгійской, именно: *Беріо, Вьетанъ, Прюмъ, Гобманъ, Гисъ, Леонаръ, Эрмстъ*; послѣдній родомъ изъ Германіи, но получилъ свое образование въ Парижѣ. *Серве* также можетъ быть причисленъ къ числу замѣчательныхъ виолончелистовъ своего времени. Въ Парижѣ вообще образовалась высшая школа виртуозности; кромѣ названныхъ нами скрипачей, замѣчательны пианистка *Камилла Пайель*, пѣвцы *Дюпре, Нурри, Роже*. Вообще Парижъ, какъ всемірный городъ, достигаетъ наибольшее музыкальное вліяніе на всю Европу; также и парижская консерваторія съ *Габенкомъ* во главѣ пользуется всеобщимъ уваженіемъ ⁶⁵⁾.

Италія представляетъ въ эту эпоху картину полного упадка, и

⁶³⁾ *Герольдъ* выступилъ какъ композиторъ комической оперы въ Цеполѣ. Лучшія оперы, написанныя имъ для Парижа—*Marie* (1826) Цампа и *Préaux Clers*.

⁶⁴⁾ *Адамъ*, ученикъ Рейха и Боальде, выступилъ въ 1829 году съ опереткой. Его оперы «*Daniouva*» и неудачный, игрывый «*Postillon de Lonjumeau*» до сихъ поръ имѣютъ право гражданства на комической французской сценѣ.

⁶⁵⁾ 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, Лесюера, Галевн. Увлеченный изученіемъ церковной музыки, Гуно вскорѣ мостъ 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 Улиссъ, *Le medecin malgré lui* (1858) и наконецъ Фаустъ, обобщенный всѣ европейскія схемы. «*La Colombe*», «*Philimon et Baucis*,

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

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 *Рихардом Вагнеромъ*, гениемъ призваніемъ проложить новыя пути въ искусствѣ. Опера, въ предшествовавшее описываемому нами времени, казалась, клонилась къ совершенному упадку. Нѣмецкая опера недостаточно выслала себѣ существованіе 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 смѣтѣ и большаго серьезности направленія на музыкально-драматической почвѣ Германіи оставались только въ такъ называемыхъ драмахъ, представленіяхъ съ музыкой, каковы Этмондъ Ветховена, 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 совсѣмъ отрывается отъ Мейерберовскихъ взглядовъ; но симпатичный, язвѣтскій талантъ его, мелодичность, и склонность къ неглубокой, скорой эвклистической идеализаціи характеризуютъ его, какъ выдающагося композитора французской оперы.

⁶⁶⁾ Изъ этой плеяды пѣвцовъ особенно замѣчательны *Камиллини, Паста, Персани, Донцелли, Фреинголин, Гриси, Маггиранъ, Бозіо, Нанте-Дюде, Лабланъ, Ронжонъ, Тамбуринъ, Рубини, Сальви, Кальмолари, Маріо, Тамберлигъ*. Изъ живыхъ новѣйшаго времени слѣдуетъ назвать *Луску, Паттинъ, Пилсонъ*; изъ пѣвицъ: *Эвергардъ и Фора*.

съ своей первой оперой въ Дрезденѣ; это былъ «Риензи, послѣдній Трибунъ» (Rienzi, der letzte Tribun). Хотя въ этой оперѣ Вагнеръ склоняется къ прототипу большой французской оперы, но уже въ Риензи видимъ мы нѣкоторую своеобразность текста, написаннаго самимъ композиторомъ; особенно же отличается Риензи отъ произведеній предшествовавшаго времени своимъ внутреннимъ содержаніемъ. Только въ послѣдующихъ произведеніяхъ въ «Морякъ Сингалыцѣ», «Тангейзерѣ» и наконецъ въ «Лоэнгринѣ», Вагнеръ приблизился къ выполнению своей задачи. Въ публикѣ однако не особенно легко свыкались съ этимъ, болѣе зрѣлыми произведеніями, такъ что потребовались долгіе годы борьбы, пока масса познала, выявила себѣ 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 нѣкоторую 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, Мейстерзингеровъ 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, безцѣльнымъ, лишеннымъ всякаго результата поискамъ за сюжетомъ, тѣмъ, что онъ поставилъ *новый идеалъ*. Въ этой стариницкой поэзіи, въ этихъ полныхъ внутренняго поэтического содержанія сагахъ, въ возможномъ совершенствѣ драматической и театральной обстановки, въ полномъ соединеніи слова съ музыкой, нашелъ онъ свой идеалъ. Во время предшествовавшее Вагнеру текло 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 покончилъ, сдѣлалъ невозможнымъ продолженіе безсодержательнаго, пустаго шаблона стараго первообраза оперы. Вагнеръ поставилъ, избралъ музыкальныя формы, которыми имѣла непосредственное соотношеніе съ поэтическимъ текстомъ, вытекающая изъ него, образовывающая съ нимъ что то нераздѣльное, цѣлое; наконецъ онъ положилъ новыя начала, новый способъ употребленія голоса, проптекающей изъ полнаго сліянія (Verschmelzung) съ текстомъ, словомъ.

Не слѣдуетъ удивляться тому, что новизна этихъ Вагнеровскихъ принциповъ произвела долготѣющую 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. Вовсеобщее сочувствіе къ Вагнеровскимъ твореніямъ, несмотря на всѣ враждебныя попытки его несостоятельныхъ противниковъ, начинаетъ быть раздѣляемо большинствомъ публики; нѣмѣцкій народъ видитъ уже въ ихъ авторѣ генія своего времени въ области музыкальной драмы. Повсемѣстный успѣхъ его произведеній какъ бы утверждаетъ вѣрность, правдивость, неизбѣжность 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 партией въ томъ смыслѣ, въ какомъ слѣдуетъ понимать всякое великое историческое явленіе, которому предназначено принять

из себя все старое, античное, переработать весь этот материал без ущерба для исторической вѣрности, правдивости и затѣмъ занять мѣсто этого стараго, если уже неотжившаго направленія. Старому направленію слѣдуетъ однако предоставить возможность самооборони, 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 безсмысленнаго удержанія стараго порядка вещей, что мы и видимъ въ большинствѣ случаевъ въ этой борьбѣ. Причины этого лежатъ отчасти въ этомъ поверхностномъ знакомствѣ и лучше сказать въ тѣхъ ограниченныхъ познаніяхъ историческихъ общаго развитія музыки; ибо многія явленія аналогическія проходятъ безсознательно, затемняются, пропускаются, а вмѣстѣ съ ними и не уясняется необходимость постоянной переработки музыкальных прототиповъ, первообразовъ. Вообще имѣютъ обыкновеніе принимать все однажды установленное для вѣстной эпохи, какъ непрелѣдную 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 пересолъ. Вагнеровская реформа на столько велика, заслуги на столько важны, что только ослабленіе или недоброжелательство или пошлыя отношенія къ дѣлу могутъ ихъ игнорировать, могутъ ихъ отрицать. Мы полагаемъ ограниченность художественныхъ понятій тѣхъ, кто вступаетъ въ борьбу съ этимъ отчасти пыльнымъ (überschämenden) энтузіазмомъ его сторонниковъ, съ этимъ восторгомъ къ великому музыкальному реформатору.

Новое обогащеніе въ музыкѣ инструментальной также не долго заставило себя ждать. Здѣсь мы снова встречаемся 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 *Франц Листъ* ⁶⁷⁾.

[⁶⁷⁾ *Франц Листъ*, (Franz Liszt) гениальнѣйшій піанистъ 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 Салиерри. 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; вслѣдъ его встрѣчались одинаковый энтузіазмъ, одинаковое безпредѣльное поклоненіе передъ его гениальной игрой, которая была и есть свыше всякихъ описаній. Гигантская, исполинская сила, неиссякаемый источникъ энергій, неисчерпаемый, неудержимый потокъ бравурной виртуозности, нѣжная экспансивность, граціозность, воздушность туше, вдохновеніе мнунтой, то что называется *sponataneité*, феноменальная память поражали и приводили въ былое время массы въ восторгъ такого свойства, о которомъ въ наше реально-меркантильное время не имѣютъ понятія. Листъ, отрѣшившись отъ чистаго піанизма 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 пошлѣйшія иллюстраціи, его несравненныя транскрипціи Шубертовскихъ 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 высохудожественный инстинктъ, тотъ божественный пламень вдохновенія, какими бывають одарены только натуры отбѣченныя, исключительныя, избранныя, натуры, призванныя къ тому, чтобы пролагать новые пути въ искусствѣ, чтобы служить блестящимъ свѣточемъ, руководящей звѣздой 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 истолкователем грациозно-чуждой, интимной поэзии Шопена, полной дум, 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 пережитки 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, также 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 развѣдающего пѣмецкаго партикуляризма, тихий уголок, гдѣ вольнѣе дышалось ученикамъ 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 последовательностью отражать удары противниковъ реформъ въ «Neue Zeitschrift für Music». Въ то же время около его обаятельной личности группируется кружокъ его учениковъ Рафа, Корнелиуса, Массена, Таузинга, Бюлова, Прюккера, Клиндворта и Листъ, концентрируя свои силы, занятой неустанной, внутренней работой, возбужденный силой своего таланта, переходитъ къ композиціи инструментальной, возсоздаетъ новые типы композицій, новые формы, вноситъ новые идеалы въ неизвѣданный 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 композицій, которая принадлежитъ еще критикѣ и до которой во время полной неустойчивости музыкальныхъ взглядовъ, во время не остывающаго полемизированія 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 старыхъ мастеровъ, но и взгляды на то, что требованія искусства должны состоять въ сочувствіи и признаніи выдающихся талантовъ современниковъ. Впервые встрѣчаемся мы съ такимъ ясновыраженными стремленіями; 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 цѣлью усовершенствованія въ игрѣ на фортепіано. 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 новую, важную по значенію сторону, она получила какое-то новое, неожиданное возбужденіе; такимъ образомъ Листъ, какъ пылкій пропагаторъ и какъ композиторъ взомель въ ряды людей, пролагающихъ новые пути для искусства. Листъ въ дѣлѣ композицій отдавался почти всѣмъ отраслямъ, жанрамъ; онъ какъ бы дополнялъ собой Вагнера, который ограничивался только областью оперно-драматическою. Къ произведеніямъ этого переходнаго со-

стояния принадлежить фортепианная соната Листа, посвященная Шуману и его первый концерт. Высшую точку его творчества мы видим в его симфонических поэмах (Les préludes, Orphée, Prometheus, Mazeppa, Festklänge, Heroïde funèbre, Hungaria, Tasso, Lamento e Triunfo) Се qu'on entend sur la montagne; позднѣе къ нимъ присоединяется циклъ поэмъ: Hamlet, Hunnenschlacht, Die Ideale. Какъ по вѣншему 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 Венгріи (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 Рокетт) 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 пѣсенъ, которыми выходилъ въ свѣтъ отдѣльно, не особенно привлекали вниманіе публики. Въ послѣднее время мышло еще собраніе пѣсенъ 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 сознанию 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 вѣншихъ средствъ для выраженія, т. е. съ инструментацией. За этимъ послѣдовало также новое оживленіе касательно красоты звука. Для музыки инструментальной были поставлены 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 идеалъ 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 національных особенностей, напр. Листовскій итальянизмъ. Листъ приводитъ всѣ эти зачатки къ болѣе опредѣленности; онъ раздвигаетъ границы этого новаго поля музыкальной дѣятельности, онъ осуществляетъ новый идеалъ 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 внутреннего, видимъ мы глубокое, истинно религіозное настро-

ние, чуждое сухого, схоластического формализма; здесь нет неподвижности, индифферентности свѣтской. По вышнему содержанию, именно въ Грановской мессѣ видимъ мы, что Листъ сообразно духу новаго времени стремится замѣнить прежнія, малыя, незначительныя формы новыми большого размѣра, съ содержаніемъ всеобъемлющимъ (allumfassenden). Листъ осуществляетъ въ композиціи церковной уже продолженіе 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, старыми 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, романсомъ 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 выѣстъ 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, глубокой, 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 вышеизъясненномъ 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 предубѣждений, 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 вполнѣ рыцарскимъ оружіемъ. Эти нападенія простирались также и на выборъ исполняемыхъ произведений. 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 достало предъидущаго, которые такимъ образомъ не имѣли подъ собою почвы. На этомъ основаніи не было бы излишне предположить при публичныхъ исполненіяхъ произведений Листа нѣкоторыя пояснительныя замѣчанія относительно ихъ послѣдовательнаго появленія въ свѣтъ; вообще пропаганда произведений 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 всадъ, гдѣ неизвѣстна личность и существо композиціи Листа, начинать именно съ этой пѣсн. Второй и третьей нѣсоей могутъ быть избраны Tasso 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 распространения представляютъ его фортепианныя произведенія, также и пѣсни для мужскихъ голосовъ.

Возбужденіе, произведенное ново-пѣмской 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, Инсборнъ-Бронзаръ, Таузинъ, Прюкнеръ, Климдвортъ*. Эта школа подъ нравственнымъ влияніемъ 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 Листовской школѣ: изъ нихъ были нѣкоторые старые и молодые 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 Гекстатъ, Дамроуизъ, Зиммеръ, Косманъ*; изъ композиторовъ могутъ быть названы *Дрезеке, Лассенъ, Зейфрицъ, Зиммеръ; Соболевскій* въ своей оперѣ «Комала» примкнулъ также къ этой школѣ.

Наконѣцъ 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 пояснительными брошюрами. Уже со временъ Шумана видимъ мы то живое участіе, которое принимали музыканты въ критику. 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, откровенныя. 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 *Помъ* проводили въ этой борьбѣ за новыя принципы существенныя основанія своей школы.

Прим. Изъ этой довольно пространной и объемистой литературы мы укажемъ 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 Musikrichtung; Pohl. 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; Laurewein. Die Harmonik der Neuzeit; Brendel. Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft; die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft; Franz-Liszt als Symphoniker.*

Кромя ново-пѣмской школы существуютъ въ настоящее время

и другіе художественные кружки. Мендельсонъ и Шуманъ дѣйствовали именно такимъ притягивающимъ образомъ. Мы назовемъ здѣсь многихъ композиторовъ, принадлежащихъ какъ къ Мендельсоновскому, такъ и къ Шумановскому кружку и на которыхъ поочередно отражалось вліяніе этихъ композиторовъ. Сюда принадлежать, кромѣ названныхъ нами ранѣе Ферюльтъ, Рейнеке, Иоахимъ, Брамсъ, Баріелъ, Кирхнеръ, К. Риттеръ, Дістрихъ, Кронахъ, Шефферъ, Гренедеръ и наконецъ Фолькманъ и А. Рубинштейнъ. Мы видимъ также многихъ художниковъ, на которыхъ отражается вообще вліяніе предшественниковъ и современниковъ, которые не примыкаютъ однако къ какой-либо определенной композиторской школѣ. Мы приведемъ здѣсь, какъ и вообще относительно новѣйшей исторіи музыки и композиціи настоящаго 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 Лобе⁶⁸⁾.

⁶⁸⁾ 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 западѣ, то русскія пѣвцы и пианисты 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 дѣйствительность. Въ 1859 году было основано Русское Музыкальное Общество и заснѣвъ вскорѣ послѣдовало открытіе классовъ музыкальнаго училища гг. Венявскимъ, 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: *Вильзингъ, Вьерингъ, Францъ, Рейнталеръ, Эгелъ, Маномидъ, Маркусъ, Рубинштейнъ*. На почвѣ концертной и камерной музыки, мы встрѣтимся съ именами *Котлякъ, Раффъ, Франкъ, Фолькманъ, Рубинштейнъ*. Въ области оперной *Лассенъ, Соболевскій, Раффъ; Корнелиусъ, Рубинштейнъ, Абертъ, Зейфрихъ*. Романы и пѣсни также не забыты нѣмецкими композиторами, изъ нихъ особенно замѣчательны: *Дамроуиъ, Даммерсъ, Лассенъ, Бюловъ, Дрезеке, Шефферъ, Вейсгеймеръ, Эйкенъ*. Наконецъ рѣшительные успѣхи сдѣланы на почвѣ литературно-педагогической, именно для фортепiano; 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 *Иоахимъ, Зинаеръ, Лаубъ, Давидъ, Страусъ, Кімпель, Беккеръ, Лаутербакъ, Боттхъ, Карлъ Моллеръ, Дамроуиъ, Лотто*, по виолончелю *Серве, Пятти, Косманъ, Грюцмахеръ, Давидовъ, Шмитъ* отецъ и сынъ, *Гольцгерманъ*; по контрабассу *Баккаузъ* въ Лейпцигѣ и *Симонъ* въ Зондсгаузенѣ; изъ пѣвцовъ *Шюоръ фонъ Корольсфельдъ, Ниманъ, Штокгаузенъ, Мильде, Андеръ, Теодоръ Формезъ*; изъ пѣвицъ *Дустманъ, Мильде, Жени*

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

Московская консерваторія была открыта въ 1866 году съ Н. Г. Рубинштейномъ во главѣ, который и по нынѣ по вѣданію 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 нашемъ отечествѣ; неутомимая, неустанная энергія была вѣрной, неизмѣнной скрутицей ихъ просвѣщенной дѣятельности. Вліянія Рубинштейновъ особенно важны по тѣмъ здоровымъ, музыкальнымъ элементамъ, которыя они вносили въ эту дѣятельность, но тѣмъ искреннимъ, незапятнаннымъ 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 Эль* и *А. Рубинштейнъ*⁶⁹⁾; также имена *Пауеръ, Лаконбъ, Вильгельмина Клаусса, Арабелла Годаръ, Роза Кастнера*. Всего меньше культивируется игра на органѣ. Изъ новаго времени могутъ быть приведены весьма немногіе имена: *Штаде, Шелленбергеръ, Винтербергеръ, Финнеръ, Финкъ, Готшалкъ*. По другимъ инструментамъ могутъ быть приведены: флейтистъ *Тришакъ*, кларнетистъ *Ландграфъ*, наузонистъ *Набегъ*. Наконецъ по совокуной игрѣ особенно замѣчательнъ квартетъ братьевъ *Мюллеръ*, также квартетные фрейлины въ Берлинѣ, Лейпцигѣ, Вѣнѣ, Веймарѣ и Парижскій квартетъ подъ управленіемъ *Шесиларъ*.

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

⁶⁹⁾ Читатели предлагаемой брошюры вѣроятно будутъ изумлены перечисленіемъ множества именъ по отдѣламъ луввѣйшей композиціи и виртуозности, именъ весьма мало, чтобы не сказать вовсе неизвѣстныхъ въ общемъ развиротраненной музыкальной литературѣ. Приводимыя Бренделемъ имена имѣютъ мѣстный германскій интересъ и именно интересъ лейпцигскій. Итакъ, если какое либо даже незначительное иронизованіе пѣвческаго композитора исполнялось въ лейпцигскомъ гевандгаузѣ, что вообще, во мѣстномъ музыкальномъ позрѣніи, считается за немалую честь; если какой либо виртуозъ, даже второстепенный, допускался до появленія на эстрадѣ гевандгауза, то весьма вѣроятно, что имена довольно сомнительной извѣстности почти неслучайно попадали на страницы этой брошюры. Присемъ слѣдуетъ замѣтить, что въ Германіи и на южнѣе обращается также не малое вниманіе музыкальнаго лира.

Составленіе именъ *Альфреда Эль* и *Антоня Рубинштейна* безъ сомнѣнія можетъ вызвать если не справедливое негодованіе, то во всякомъ случаѣ заставить улыбнуться ислѣзку поклонника громаднаго, необъятнаго виртуознаго таланта Рубинштейна, сомерниковъ которому въ его поэтическомъ, субъективномъ исполненіи, въ его глубокомъ пониманіи и интерпретаціи духа композиціи, въ настоящее время за исключеніемъ лира, едва ли отыщется.

Такое же отношеніе Бренделя и къ Рубинштейновской композиціи. Ничего иного отъ аналогиста Вагнера невозможно ожидать. Брендель даже игнорируетъ такого неровокласнаго сильнаго виртуоза, какъ *Н. Г. Рубинштейнъ* и не приводитъ именъ европейской извѣстности, каковы *Лешетинскій* и *Ауеръ*. Извѣстныя именитки новѣйшаго времени г-жи *Есимова* и *Ментеръ* не были извѣстны автору брошюры.

тельностью *Тибо, Баши, Кизветтеръ, Винтерфельдъ, Беккеръ, Денъ, Фетисъ, Хризандеръ, Янъ, Марксъ*; ранѣе были собраны нѣкоторые матеріалы *Форкелемъ, Бюрней*⁷⁰⁾. Для эстетикъ музыки постановлены первыя основныя научныя положенія *Гегелемъ* въ его «Всеобщей Эстетикѣ». Кромѣ того могутъ быть приведены сочиненія *Вейссе* и *Винера*. Спеціальныи опытъ по музыкальной эстетикѣ сдѣлалъ *Гансликомъ*. Для новѣйшей критики много сдѣлано *Рейхардомъ* и *Розмномъ* въ «Allgemeine musikalische Zeitung», которая имѣла вліяніе въ Германіи въ продолженіе цѣлой четверти нашего столѣтія. Оба критика имѣли своимъ необходимымъ пунктомъ Кантову философію. Въ то же время весьма замѣчательнымъ критикомъ является *Госманъ*. Затѣмъ слѣдовалъ *Марксъ* въ прежней Берлинской музыкальной газетѣ. Достойнымъ полнаго вниманія также *Финкъ* и *Рельштабъ*. Шуманъ не мало способствовалъ признанію новѣйшаго направленія въ искусствѣ съ 1830 г. въ «Neue Zeitschrift für Musik». Позднѣе 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 новѣйшей 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; Biographie* Генделя и Моцарта—*Хризандера* и *Ана. А. Улибисшефф. Mozart's 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 Beethoven's Claviersonaten und Beethovens Symphonien; Graf-Laurenson, zur Geschichte der Kirchenmusik*; 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*

⁷⁰⁾ Брендель не приводитъ слѣдующихъ именъ: *Амброси, 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, моментами усиѣха и нывтавшихся провозглашать паденіе искусства. Если и въ настоящее время слышатся подобные 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 разъединенія, 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.
Ареция, Гвидонъ.
Адамъ, Галльскій.
Аллегри.
Адамъ де Фульда.
Асторга, Эммануиль.
Аладари.
Аммербахъ.
Альбертъ.
Анакеръ.
Абертъ.
Амбросіе.
Аданъ.

Б.

Бай, Томасо.
Бернабен, Джузенне.
Барди, графъ Джіованни.
Бривіо, Франческо.
Бернани, Антоніо.
Броски, Карло (Фаринелли).
Бахъ, Іоаннъ Себастіанъ.
Бахъ, Эммануиль.
Бахъ, Фридемантъ.
Бейдъ, Георгъ.
Бетховень, Людвигъ.
Боальдье.
Бергеръ.
Берліозъ, Гекторъ.

Беккеръ.
Беріо.
Белянини.
Бюлонъ.
Бронзаръ.
Брамсъ.
Баргіель.
Бервальдъ.
Беккеръ.
Боттъ.
Банни.

В.

Веноза, Гезуальдо ди.
Верію, графъ (Барди).
Віадана.
Винци.
Витторіа, Томасо.
Вивальди.
Вальтеръ.
Верипсъ.
Вольфъ.
Вендель.
Віотти.
Вингеръ.
Вейтъ.
Веберъ.
Враницкій.
Вельфъ.
Видебейнъ.

Вьетанъ.
Верди.
Вагнеръ.
Вользингъ.
Віермецъ.
Винтербергеръ.
Вильмерсъ.

Г.

Григорій Богословъ.
Гудимель.
Галлен, Винценціо.
Гаспарини.
Габріэли.
Гендель.
Граунъ.
Гомпльусъ.
Гиллеръ.
Госманъ.
Глюкъ, Кристофъ Виллибальдъ.
Гиллеръ, Адамъ.
Гайдиъ, Іосифъ.
Гретри.
Гофмейстеръ.
Гуммель.
Гиммель.
Герцъ, Генри.
Глезеръ.
Гиллеръ.
Голень.
Гаунтманнъ.
Гаунтъ.
Гензельтъ.
Галви.
Гофманъ.
Герольдъ.
Гуно.
Греденеръ.
Грюнмахеръ.
Гольтерманъ.
Генастъ.
Готтшалькъ.

Д.

Дюфай.
Дуранте.
Дуни.
Диттерсъ фонъ Диттерсдорфъ.
Дюссекъ.
Долестъ.
Далайракъ.
Давидъ, Фелисіенъ.
Дессауръ.
Дорпъ.
Дрейшокъ.
Делеръ.
Доннцетти.
Дрезеке.
Діетрихъ.
Даммрошъ.
Давидъ.
Давыдовъ.

Ж.

Жомелли.
Жоскенъ де Пре.

З.

Знигарелли.

І.

Ізуардъ.
Іоакимъ.

Е.

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

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

Л.

Лассо, Орlando.
Лотти.
Локателли.
Лео.
Лютеръ.
Люлли.
Луи, Принцъ Прусскій.
Лорцингъ.
Леве.
Листъ.
Лассенъ.
Лигольфъ.
Лахнеръ.
Лафонъ.
Леонаръ.
Линдгайтнеръ.
Лобе.
Лаубъ.
Липпскій.
Люръ.
Люксъ.

М.

Мурійскій, Іоаннъ.
Мау, Стефанъ.

Маркетій, Падуанскій.
Маренціо, Лука.
Монтеверде, Клавдій.
Марчелли, Бенедетто.
Мюллеръ.
Моцартъ.
Метоль.
Моисини.
Маршнеръ.
Мошелесъ.
Мюллеръ.
Мейзедеръ.
Моликъ.
Мауреръ.
Мендельсонъ.
Монгольдъ.
Маркулъ.
Маркъ.
Мейеръ, Карлъ.
Мортъ де Фонтенъ.
Мейерберъ, Гіакомо.
Меркадате.
Мюллеръ.

Н.

Наннини.
Нардини.
Науманъ.
Николанъ.

О.

Оккенгеймъ.
Орnano (Антоніо Сгарчіа-
лупо).
Опицъ.
Опеловъ.

П.

де Пре, Жоскенъ.
Палестрина.

Порпора.
Поллини.
Пистокки.
Пери.
Пугнани.
Петруджи.
Перголезе.
Паеръ.
Пазіелло.
Пахельбель.
Прохъ.
Прюкнеръ.
Паганини.
Пауеръ.
Плепель.

Р.

Ріаріо, Рафаель.
Ринуччини.
Ригини.
Ролле.
Рамо.
Рейхардтъ.
Рейнталеръ.
Розетти.
Розентейнъ.
Рейсгеръ.
Россини.
Ромбергъ.
Ріесъ.
Роде.
Рейнске.
Рубинштейнъ, Антонъ.
Рубинштейнъ, Николай.

С.

Скарлатти, Александръ.
Саккини.
Скарлатти, Доменико.
Саліери.

Синотини.
Стадлеръ.
Соболевскій.
Соломонъ.
Серве.
Страусъ.
Страделла.

Т.

Тібо Наварскій.
Тередегліасъ.
Тартини.
Телеманиъ.
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.
Флотовъ.
Фюксъ.
Фейтъ.

Фергюлстъ.
Фальманъ.
Францъ.

Х.

Хризандеръ.

Ц.

Цахъ.
Цельтеръ.
Цумштегъ.

Ч.

Чимароза.
Черип.

Ш.

Шейдтъ.
Шульцъ.
Шютцъ.
Шустеръ.
Швейцеръ.
Шенкъ.
Шпоръ.

Шравицъ.
Штейбельдъ.
Шмиттъ.
Шнабель.
Шнейдеръ.
Шубертъ, Францъ.
Шузанъ.
Шопенъ.
Шеларъ.
Шиндельмейстеръ.
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.
Гауитманъ.
Денъ.
Кирибергеръ.
Лобе.
Маркуръ.
Маркъ.
Сехтеръ.
Тюркъ.

ИСТОРИЯ МУЗЫКИ.

Амбросъ.
Бюрней.
Балли.
Брендель.
Беккеръ.
Винтерфельдъ.
Денъ.
Кизеветеръ.
Маркъ.
Тибо.

Фетисъ.
Форкелль.
Хризандеръ.
Янъ.

ЭСТЕТИКА.

Вейссе.
Вишнеръ.

Ганслингъ.
Гегель.
Гофманъ.
Рейхардтъ.
Рохлицъ.
Реллинтабъ.
Финкъ.
