П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МОСКВА · 1953

Вступительная статья и пояснения
В. В. Яковлева

ОТ РЕДАКЦИИ

Настоящее издание является вторым, первое вышло в 1898 г. под названием «Музыкальные фельетоны и заметки» Петра Ильича Чайковского (1868—1876). Текст статей Чайковского для нового издания проверен по печатным первоисточникам, т. е. периодическим изданиям, в которых он участвовал в качестве критика в 70-х годах. Разночтения этих источников с изданием 1898 г.,— а они имеются,— выверены и проведены, насколько это оказалось возможным, в наибольшем приближении к характеру литературного языка Чайковского, так как в обоих источниках попадаются иногда и опечатки, иногда встречаются и описки самого автора; в издании 1898 г., по сравнению с газетными источниками, попадаются также и небольшие пропуски. По отношению к источникам исключение в новом издании составляет материал «Автобиографического описания путешествия за границу в 1888 году», выверенный по фотокопии с подлинной рукописи, хранящейся в Государственной Публичной Библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде.

Во вновь выходящем издании имеются некоторые незначительные купюры; они отмечены в тексте знаком: [...]. Все абзацы проведены согласно изданию 1898 г., а не по газетному материалу, где по недостатку места в столбцах абзацы применялись редко. В ряде случаев в нашем издании абзацы не сохранены, и текст слит соответственно со смыслом изложения в статье.

Статьи печатаются по новой орфографии, пунктуация частично сохраняется по старому тексту. Отметим, что всюду, где Чайковский упоминает первую оперу Глинки, она именуется по своему первоначальному названию, как то было у Глинки, т. е. «Иван Сусанин».

В конце книги приложен алфавитный указатель имен.

В новом издании сделаны немногие добавления по сравнению с изданием 1898 г., а именно — статья Чайковского о Вагнере, написанная им в 1892 г., во время его пребывания в Америке, и «Беседа» 1892 г., восстановленная недавно в журнале «Советская музыка» за 1949 г.

Статьи Чайковского снабжены в новом издании «Примечаниями и пояснениями». «Примечания» имеют целью сообщение фактов текущих

музыкальных событий, освещаемых Чайковским в его статьях; «Пояснения» дают дополнительный материал для изучения взглядов Чайковского.

Необходимо упомянуть, что Чайковский вплоть до сентября 1874 г. (см. стр. 190) подписывался под большинством своих статей инициалами Б. Л., что означало П. Ч. на юмористическом школьном языке училища правоведения, где композитор получил свое образование, и вспомнилось ему при выборе псевдонима, в дальнейшем он подписывался уже полностью *.

Название сборника несколько иное, чем оно было в 1898 г. Редакцией принято обозначение «Музыкально-критические статьи» потому, что наименование «Фельетоны» не дает верного представления о характере их содержания, более углубленного, чем мимолетная «хроника». В настоящем случае мы исходим из того, что бывшее название влияло на читателя как бы умаляюще в его отношении к характеру публикаций Чайковского.

В примечаниях и пояснениях автор иногда прибегает к следующим условным сокращениям:

Ж. Ч.— Модест Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Три тома. Изд. Юргенсона. М. 1900—1902.

Муз. ф.— Музыкальные фельетоны и заметки П. И. Чайковского. 1868 — 1876. С приложением автобиографического описания путешествия за границу в 1888 г., М. 1898.

Дн. Ч.— Дневники П. И. Чайковского. 1873—1881. Музсектор Гос. изд. М. 1923.

Переписка с М. А. Балакиревым—Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским. СПБ. 1912.

Переписка с Н. Ф. Мекк—Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон Мекк. Три тома. М. 1934—1936.

Переписка с Юргенсоном — Чайковский, П. И. Переписка с П. И. Юргенсоном; т. I. 1877—1883. М. 1938.

Письма Ч. и Т. «П. И. Чайковский — С. И. Танеев». Письма. Гос. Литературный Музей. М. 1951.

Кашкин, Воспоминания — Н. Кашкин, Воспоминания о П. И. Чайковском. М. 1896.

Л., т. II, ч. 1-я; т. II, ч. 2-я — Г. Ларош — Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. 1-я, 2-я. Гос. Муз. Изд. М. 1922, 1924.

Ист. русской музыки, ред. К. Кузнецова.— История русской музыки в исследованиях и материалах; т. I, под ред. проф. К. А. Кузнецова. Музсектор Госиздата, М. 1924.

«Дни и годы».— Дни и годы П. И. Чайковского. Летопись жизни и творчества. Музгиз. М. 1940.

Ястребцев, Воспоминания.— В. В. Ястребцев, Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове. Вып. 1, Пгр. 1918.

Редакция приносит искреннюю благодарность сотрудникам Библиотеки Московской Государственной Консерватории им. П. И. Чайковского и Государственного Театрального Музея им. А. Бахрушина за содействие в получении некоторых справок библиографического характера.

---

* По разъяснению Г. А. Лароша, «тарабарский» язык составлялся следующим образом. Согласные, взятые в одну строчку, т. е.

«б в г д ж з к л м н»,

заменялись другими по следующей схеме:

«п р с т ф х ц ч ш щ»

Отсюда — «Петр Чайковский» читалось, как «Бедв Лайцоргцкий». Так получались инициалы Б. Л.— Ларошу об этом сообщил сам Чайковский.

ЧАЙКОВСКИЙ-КРИТИК

1

Четверть с небольшим века отдал П. И. Чайковский своему высшему призванию — музыкальному творчеству. Это творчество, создавшее непреходящую славу ему, русскому искусству и русской культуре, питалось многообразными источниками. При беспредельной восприимчивости ко всем явлениям жизни, природы, искусства, литературы у Чайковского была непреодолимая потребность высказывания и в других формах, помимо музыки. Устная, живая беседа не всегда, но очень часто столь же привлекала его, как и общение путем переписки (более для него желательное); везде проявлялась насыщенность впечатлениями самого разнообразного содержания, повсюду сказывалась непрерывная работа мысли, чувства, воображения.

Ранняя критическая деятельность Чайковского принадлежала также к одной из форм высказываний, в которых он постоянно ощущал необходимость. Принято было считать, что критическая деятельность Чайковского осталась лишь незначительным эпизодом в его личной и музыкально-общественной жизни,— на самом деле это не совсем так. По кратковременности периода его выступлений в печати с таким определением согласиться возможно, но для самого композитора и для истории русской музыкальной культуры, в частности московской, проведенная им литературная работа отнюдь не прошла бесследно. Надеемся в дальнейшем выяснить, насколько справедливо наше суждение.

Известно, что Чайковский появился в качестве обозревателя музыкальной жизни Москвы по временному поводу: ввиду отъезда в 1871 году критика Г. А. Лароша в Петербург понадобилась замена его (в московской газете «Современная летопись») не менее компетентным автором. Чайковский до того уже написал две статьи; ярким содержанием, боевым тоном и литературной формой они обратили на себя внимание музыкантов и читателей не только в Москве, но и в Петербурге, тем более что были вызваны заметными фактами в области музыкальной жизни северной столицы.

Чайковский получает предложение постоянно вести музыкально-критический отдел в другом московском органе печати — «Русских ведомостях», тогда еще только завоевывающем себе прочное положение в среде относи-

тельно более прогрессивной части читателей. С осени 1872 года он начинает свою планомерную работу в названной газете и выполняет ее в течение трех лет. После некоторого перерыва, когда он перестает участвовать в печати в качестве постоянного сотрудника, корреспонденциями из Байрейта (Бавария) о вагнеровских спектаклях (1876 год) заканчивается публицистическая деятельность композитора.

В одном из своих «объяснений с читателем» Чайковский рассказывает, что принялся он за новое дело «с неподдельным увлечением», полагая «приносить пользу своим согражданам, содействуя их музыкально-эстетическому развитию».

Чувство ответственности, понимание задач музыкально-просветительской деятельности, стремление установить путем живого слова непосредственные связи с любительскими массами в области дорогого ему искусства руководили композитором в процессе его критической работы — об этом убедительно говорят воодушевленно написанные страницы шестидесяти статей, сохранившихся в литературном наследстве П. И. Чайковского.

Достаточно известны широкие интересы Чайковского, относящиеся ко всему, что касается художественной и научной литературы, театра и отчасти изобразительных искусств; не только любить искусство, но и понимать его, разобраться в его смысле, установить его место в житейской действительности — таковы были тяготения умственной жизни П. И. с ранних лет. В годы пребывания в училище правоведения, несмотря на сравнительно невысокий уровень учебного и всего внутреннего быта учреждения, он не мог, по своим склонностям, заглушить в себе культурные запросы, что особенно заметно в последние годы пребывания в училище; доказательством этому в некоторой мере служит его участие в инициативной группе учащихся по созданию и ведению литературного журнала.

К сожалению, мы не располагаем достаточно конкретными данными о круге чтения Чайковского в годы, когда он, оторвавшись от семьи и ее влияния и находясь в школе замкнутого типа, начал расширять свой кругозор, в частности впервые знакомиться с произведениями классической художественной литературы и статьями, раскрывающими ее значение. Однако, если вспомним, какую жажду разнообразных познаний он проявлял в зрелую пору и до конца своей жизни, то можем с уверенностью предположить ту же способность поглощать огромное количество книг и журналов в молодые годы, когда никто особенно не занимался наблюдениями над его вкусами и привычками; по коренным же свойствам своей природы, Чайковский естественно должен был стремиться «в просвещении стать с веком наравне».

Г. А. Ларош в своих многочисленных статьях о Чайковском вспоминает свои дружеские с ним беседы не только о музыке, их интересы шли далеко в разных направлениях; взаимные обсуждения касались, помимо беллетристики или драматических сочинений, также и текущей журналистики. Если вопросы музыкальной эстетики в этих беседах осторожно, по словам Ларош, обходились Чайковским (что, вероятно, относится к позднейшей эпохе), то в области литературной критики многое было предметом усиленного внимания обоих.

Когда читательские интересы Чайковского становятся наиболее известными (80-е, 90-е годы), мы по ним можем судить о его самой серьезной отзывчивости к текущим темам русской художественной культуры в целом. Почва к таким влечениям была, несомненно, подготовлена еще в юношеские годы, и если в период консерваторского учения Чайковский был преимущественно поглощен техническим усвоением музыкального искусства, то это не означает, что при его повышенном интересе к разнообразным явлениям русской жизни он мог оставаться вне умственных возбуждений 60-х годов и просветительской литературы, которой были полны журналы той эпохи, а литература эта неизменно касалась вопросов искусства как отражения жизни в ее конкретности. Известно, что Чайковский чрезвычайно быстро схватывал существо всякого вопроса, относящегося к явлениям любимого искусства; было бы явно несправедливо отказывать ему в отсутствии данных к научному мышлению. «Чайковский-мыслитель» в настоящее время звучит с полной законностью применения этого понятия к интеллектуальным данным нашего великого композитора. Не только «мыслящий художник», но и «мыслитель».

Однако все, что носило характер «абстрактных» рассуждений о музыкальном искусстве, было ему чуждо и даже принималось с некоторой враждебностью. Это сказалось еще в консерватории, в упорном недоверии к философским обобщениям профессора Н. И. Зарембы, красноречие которого лишь на первых порах могло заинтересовать будущего пролагателя реалистических путей в музыке. Чайковский порой высказывал сомнения в теоретических талантах своего руководителя, и тем более его скептицизм распространялся на построения лектора, высокопарно трактовавшего о проблемах искусства, главным образом, в характере тех европейских музыкальных учений, на которых отражалась своего рода «схоластика XIX века». Ясный, логический ум П. И. спасал его от заразы туманных эстетических теорий, находя опору в трезвой русской критике, освещавшей в наиболее популярных журналах того времени основные вопросы и художественной литературы, и драматического театра, и общие задачи искусства.

Вот почему, читая и перечитывая страницы, написанные музыкантом Чайковским — «обозревателем», «хроникером» московской музыкальной жизни,— мы не можем отрешиться от мысли, что линия, идущая от Белинского и нашедшая блестящее продолжение в работах русских классиков критической мысли — Чернышевского и Добролюбова, прямо или косвенно (отчасти через посредство музыкальной публицистики А. Н. Серова) отразилась на музыкальной «хронике» Чайковского, в изящной литературной форме преподносившего суждения «о достоинствах и недостатках того или иного музыкального явления, подлежащего публичной оценке» (Чайковский).

И несмотря на часто неверное или даже искаженное представление о существе работы «просветителей», какое могло быть в той петербургской среде, где пребывал Чайковский в начале 60-х годов, на его собственных литературных выступлениях 70-х годов лежит печать той «призванности» к общественному служению, какая составляла характерную черту лучших деятелей эпохи. Было отчетливое понимание своих задач, как м у з ы к а л ь н о г о п у б л и ц и с т а,—горячая защита дела просвещения, отстаи-

вание интересов широких любительских масс в области национального искусства, глубокое и светлое убеждение в творческих силах страны.

Мы встретимся позднее с сомнениями критика в целесообразности предпринятой им борьбы с укоренившимися предрассудками, с некоторым охлаждением к своей работе, но в то же время увидим, что Чайковский не сдал своих идейных позиций и отошел от этого дела не потому, что «устал» от мелких и, казалось, даже бесполезных столкновений с косностью музыкального быта и с теми группами, какие отражали обывательски-поверхностное отношение к музыкальному искусству,— были другие, веские причины.

Необходимо тут же подчеркнуть, что Чайковский ни на минуту не изменил тем началам, какие руководили им, когда он приступил к своей, оказавшейся безусловно полезной и выдающейся, деятельности музыкального писателя.

Московская музыкальная печать к концу 60-х годов уже имела серьезных представителей в лице молодых Г. А. Лароша и Н. Д. Кашкина, выступавших с довольно обширными отчетами о текущей жизни Москвы в области музыки. Блестящее литературное дарование и многосторонняя образованность первого из них, более скромные по внешности, но несомненные данные к широкому критическому анализу второго были поставлены на службу тем целям, какие предстояло осуществить незадолго до того возникшему Русскому музыкальному обществу, т. е. расширению музыкального кругозора, последовательному поднятию общего музыкального уровня среди московского населения. Группа квалифицированных музыкантов передовых воззрений, входивших в состав деятелей нового Общества и только что созданной консерватории, имела далеко идущие намерения и планы; однако материальные условия, при недостаточно прочной и постоянной поддержке общественности, при необходимости вести борьбу с реакционными элементами вне и даже внутри Общества, ограничивали первоначальные предположения, и многое впоследствии оказывалось невыполненным или умаленным. Тем не менее энергия этих деятелей была велика, а по сравнению с глухими предшествовавшими десятилетиями поводов для высказываний музыкальному публицисту было не мало. Знакомясь с живыми, пылкими и пространными статьями (нередко походившими на «лекции») молодого Г. А. Лароша при всех обычных для него уже и тогда противоречиях в вопросах музыкальной эстетики, нельзя было не ощущать, что в области искусства должна начаться какая-то новая полоса, долженствующая вывести музыкальную культуру Москвы к широким просторам. Особо и очень остро стоял вопрос о состоянии национального музыкального театра.

Как это сложилось в действительности, мы увидим по литературной деятельности Чайковского, характеристичной для него самого и одновременно выразительно освещающей разные стороны музыкальной жизни Москвы.

2

Первые шаги Чайковского на путях критики обнаруживают прежде всего полную независимость его взглядов и в то же время глубокую преданность национальному искусству.

С теплым чувством высказывается он о творчестве молодого Н. А. Римского-Корсакова, еще совершенно не известного Москве, с полным убеждением — о достоинствах музыкально-общественной работы М. А. Балакирева — двух петербургских музыкантов, представителей передового течения в русской музыке. На первой же странице первой статьи Чайковский говорит о «пробуждающихся музыкальных инстинктах нашего богато одаренного народа», а выступая по поводу несправедливого отстранения Балакирева от руководства концертной жизнью, он заявляет: «Указывая на Глинку, как на великий образец чисто-русского художника, М. А. Балакирев проводил своею артистической деятельностью ту мысль, что русский народ, богато одаренный в музыке, должен внести свою лепту в общую сокровищницу искусства» (стр. 28).

Упоминания имен этих двух крупнейших русских музыкальных художников вводят нас в круг тех отношений к их творческим личностям и к творческому содружеству «Могучая кучка», какие сложились у Чайковского. В публикуемой ниже беседе его, относящейся к 1892 году (стр. 367), композитор очень тактично и с истинным пониманием хода музыкальных событий вкратце сообщает свой взгляд на этот предмет как итог наблюдений за многие годы. В настоящее время нас прежде всего интересуют те соображения, какие были высказаны им в статьях в ранний московский период.

Москва впервые знакомится с Римским-Корсаковым по его «Сербской фантазии» в феврале 1868 года. Чайковский в самых теплых выражениях дает очерки творческой работы молодого петербургского автора, а разбор исполненного произведения, о котором высказывается с неменьшим сочувствием, он заключает словами, сделавшимися историческими: «Вспомним, что г. Римский-Корсаков еще юноша, что пред ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства» (стр. 27).

Чайковскому, несмотря на частую пылкость его суждений, вытекающую из искреннего, правдивого отношения к предмету, совершенно не свойственен прием захваливания и потому, когда он возвращается через ряд лет к третьей симфонии Римского-Корсакова, то с непоколебимым убеждением говорит о ее недостатках, объясняемых критиком принятым направлением творческой мысли автора в этот период (то было время «технического перевооружения» Корсакова) и характеризуемым им, Чайковским, в данном случае как «преобладание техники над качеством мыслей; недостаточность вдохновения и порыва, взамен которых: выработанность и пестрота изящных деталей, доходящая до излишества». Но тут же Чайковский тщательно отмечает и ряд достоинств симфонии: «...Римский-Корсаков выказал значительное мастерство формы, удивительное знание оркестра и способность к контрапунктической разработке тем, которой не может не завидовать всякий подвизающийся на симфоническом поприще... Местами г. Римский-Корсаков дает своему оркестру чисто волшебную звучность» Указывая в качестве примера на один эпизод интродукции, Чайковский добавляет: «Это поразительно оригинально, ново, фантастично. Перл симфонии — скерцо; здесь талантливость г. Корсакова, не стесненная губительным рефлексом... проявилась во всей своей мощи». В итоге Чайковский

поясняет, что в новой симфонии, «среди множества достоинств, дают себя чувствовать и немаловажные недостатки, происходящие, впрочем, только от доведенной до крайности любви г. Римского-Корсакова к отделке деталей в ущерб общего впечатления» (стр. 229).

Ни в том, ни в другом из приведенных нами отзывов Чайковский не позволил себе выйти из рамок беспристрастного толкования и не отнесся равнодушно к творческой судьбе автора; в его анализах сквозит мысль и чувство человека, которому дорого общее дело родного искусства.

И чем больше раскрывались в дальнейшем творческие данные Римского-Корсакова, тем более Чайковский проникался уважением к его работе огромного мастера и тонкого художника, открыто выражая свои искренние симпатии к личности композитора-«кучкиста», превознося его как принципиального деятеля. Так было и по отношению к опере «Снегурочка», к «Испанскому каприччио», партитурой которого Чайковский не переставал восхищаться; что касается проявления Римским-Корсаковым жесткой авторской самокритики и неустанного стремления к художественному совершенству, то эти его качества в особенности привлекали Чайковского, так ревниво относившегося к вопросам профессионализма и широкой, точной специализации — основных его требований в области культурного роста нашей страны.

Творчество главы «Могучей кучки» М. А. Балакирева отмечается критиком с тем же чутким вниманием к сущности индивидуальности композитора, к ее самостоятельным и характерным чертам. Н. Г. Рубинштейном исполняется «Исламей» — «...превосходная в отношении фактуры пьеса г. Балакирева,— пишет Чайковский.— Талантливый композитор темами для этой пьесы взял плясовую лезгинскую и другую певучую татарскую песню, а в разработке этих основных мотивов выказал и замечательный вкус, и необыкновенное богатство гармонической техники, и глубокое знание свойств своего инструмента... по характеру самой музыки, сочинение его запечатлено несомненною самобытностью. Как жаль, что этот превосходный музыкант и высоко талантливый композитор так мало плодовит. Сколько мне известно, в течение последних пяти-шести лет г. Балакирев не написал ничего, кроме этой виртуозной фантазии:— непостижимое равнодушие к своему замечательному дарованию, к тому же окрашенному колоссальной музыкальной начитанностью и превосходной сочинительской техникой!» (стр. 140). Относительно увертюры «Тысяча лет» мы находим у Чайковского отзыв, полный независимости и свободы суждения: «...с чисто музыкальной точки зрения она превосходна. Темы г. Балакирева, из коих три заимствованы им у народа, а четвертая — его собственная, удивительно красивы сами по себе, но в богатейшей и всесторонней разработке композитора они получили высокий художественный интерес. Если в чем можно упрекнуть г. Балакирева, так это в том, что его форма недостаточно органична. Увертюра состоит из длинного ряда отдельных эпизодов, не всегда ловко склеенных и слишком резко друг от друга отделяющихся... Зато отдельные части сочинения богаты бесчисленными красотами мелодии, гармонии и оркестровки, сделанной необыкновенно блестяще» (стр. 235).

В связи с разгоревшейся к концу 1875 года полемикой по вопросу о характере и исторических путях русской народной песни Чайковский упо-

минает о сборнике Балакирева, называя его «превосходным трудом». «Чтобы записать и гармонизировать народную русскую песню, не исказив ее, тщательно сохранив ее характерные особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Балакирев» (стр. 288—289).

Перечисляя выдающиеся заслуги Балакирева как музыкального деятеля, Чайковский отмечает, в числе других, следующие: «Он (т. е. Балакирев.— *В. Я.*) развил и образовал несколько весьма талантливых русских музыкантов, из коих, как самый крупный талант, назовем Н. А. Римского-Корсакова. Он, наконец, дал возможность иностранцам убедиться в том, что существует русская музыка и русские композиторы, поставив в одном из музыкальнейших городов западной Европы, в Праге, бессмертную оперу Глинки: «Руслан и Людмила» (стр. 29).

Много позднее такие взгляды на двух крупнейших представителей «петербургской школы» могли казаться в какой-то мере установленными, но в те начальные годы выхода на главную дорогу поколения музыкантов, следующего за Глинкой, Даргомыжским и Серовым, приведенные характеристики, цельные и убежденные, должны были произвести впечатление полной новизны и свежести, в особенности в Москве. По существу это была пропаганда общего «дела Глинки», независимо от тех или иных расхождений отдельных групп.

Так, по всей видимости, хотел понимать Чайковский тогда свою позицию, признавая на разных путях движения в области музыки талант, знание, энергию, высокое представление о задачах национального искусства.

В действительности, однако, этих предпосылок к спокойному и многостороннему разъяснению принципиальных расхождений оказалось недостаточно: непримиримый, запальчивый тон Ц. А. Кюи — представителя «кучкистов» в печати, склонного при едком остроумии и живом литературном даровании в своих фельетонах иногда переходить к личным выпадам, вызывал на ответные выступления в подобных же формах. Читатель увидит, что полемика Чайковского с Кюи обострилась именно на почве пренебрежительных критических приемов в статьях второго по отношению к его оппонентам. К этому приходится также присоединить воспоминание об известном факте крайне недоброжелательного, даже жестокого отзыва Кюи о выпускной консерваторской работе Чайковского — кантате «К радости».

Ц. А. Кюи первоначально занял позицию, настолько враждебную к самой идее консерваторского образования,— в области композиции, но не подготовки исполнителей,— что позднейшие его «компромиссы» не вызывали доверия у Чайковского, полностью сделавшегося сторонником той высшей формы музыкально-профессионального строительства, какою он признавал р у с с к у ю консерваторию, хотя по временам и видел ее отдельные и серьезные недостатки. Предубеждение же Кюи к творчеству Чайковского, как «консерваторского» композитора, в свою очередь вызывало обостренное чувство у последнего к проявлениям «дилетантизма»; он видел его не столько в самих произведениях Кюи, Мусоргского и Бородина, которых пока еще недостаточно знал (особенно двух последних), сколько в тех рез-

ких выступлениях в печати, какими ознаменовались ранние критические опыты Кюи. В статьях Кюи Чайковский усматривал именно отрицание профессиональных знаний и положительных традиций, долженствовавших укрепить музыкально-культурные навыки, необходимые нашей родине. На этой позиции Чайковский считал себя вправе всячески выдвинуть свое принципиальное расхождение с направлением и взглядами Кюи. Но в вопросе оценки личного творческого дарования своего противника у Чайковского с полной отчетливостью обнаружилась правдивость и не формальная «объективность», а живое, непосредственное чувство художника, которым он делится с читателем как честный человек и прямой ум. Прав или не прав Чайковский, не признавая романсного творчества Кюи, но его восприятию веришь, потому что с неподдельным сочувствием он же говорит одновременно о достоинствах отрывков из оперы Ц. А. Кюи «Вильям Ратклифф». Это положительное мнение об опере подтверждается и в переписке Чайковского (см. ниже «Пояснения», стр. 411).

В связи с этим образцом прямоты Чайковского, понимания им своих обязанностей как критика хотелось бы здесь привести строки из первой же его статьи,— в них мы находим как бы один из руководящих тезисов деятельности музыкального рецензента. Подчеркивая, что «нет или почти нет в русской печати представителей рациональной философско-музыкальной критики» (Чайковский делает здесь исключение для Г. А. Лароша),— композитор отмечает, что «в достаточном количестве имеются как в Петербурге, так и у нас (т. е. в Москве.— *В. Я.*), присяжные рецензенты, периодически сообщающие публике свои личные впечатления. От них мы можем требовать только одного: чтобы своих, часто весьма смутных, впечатлений они не передавали читателям в форме решительных, не подтвержденных никакими доводами, приговоров. Читатель должен знать, что если рецензент заблуждается, то заблуждается честно; он мог **не понять**, но он должен был **хотеть понять**» (разр. Чайковского.— *В. Я.*).

Чайковский сам безусловно следовал этому принципу, хотя, разумеется, не мог, как пылкий и впечатлительный человек, не впадать в некоторые субъективные, иногда серьезные ошибки, проистекавшие также из условий обстановки, музыкального воспитания, взглядов эпохи и т. п.

М. П. Мусоргский в статьях упоминается дважды — в обоих случаях его имя ставится в контексте, достойном для композитора: в сообщении о новом репертуаре в Петербургской опере «Борис Годунов» перечисляется наряду с «Псковитянкой», «Дон-Жуаном» и «Лоэнгрином»; в другом случае — по поводу использования народной песни (стр. 288): в ней черпали «обильную струю вдохновения все наши композиторы,— пишет Чайковский,— Глинка, Даргомыжский, Серов, гг. А. Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков, **Мусоргский** (разр. наша.— *В. Я.*) и т. д.». Других поводов для упоминания имени и творчества этого представителя «Могучей кучки» не было, а непосредственный взгляд Чайковского на своего, признаваемого ныне гениальным, современника имеется в переписке Петра Ильича (см. письмо к Н. Ф. Мекк, т. III, стр. 310—311).

А. П. Бородин не мог получить здесь соответствующей оценки по той же причине, что и Мусоргский. Его произведения появились в программах Русского музыкального общества в Москве на ряд лет позже, чем в Петер-

бурге; в годы критической работы Чайковского первая бородинская симфония еще не была известна московским посетителям концертов. Но в «Автобиографическом описании путешествия за границу» (1888 год) Чайковский упоминает о том, что передовая музыкальная молодежь в Лейпциге «с величайшей симпатией относится к именам Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина (разр. наша.— *В. Я.*), Глазунова» (стр. 352).

Отношения Чайковского к Бородину и его творчеству представляют особый интерес, но развитие их подлежит другому времени, когда Чайковский ближе познакомился не только с личностью, всегда ему симпатичной, но и с произведениями автора «Князя Игоря» и настолько их полюбил, что в 1892 году имел намерение продирижировать оперой Бородина. Напомним, что в 1893 году в одном из концертов под управлением Чайковского прошла впервые в Одессе первая симфония этого композитора.

Общий взгляд Чайковского на творчество, деятельность и личность композиторов — членов «Могучей кучки» едва ли не до настоящего времени выводился из известного письма композитора Н. Ф. Мекк от 24 декабря 1877 года (см. П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. Мекк, т. I, стр. 135—138); надо иметь в виду, что этот взгляд, четко формулированный и хорошо запоминающийся, к сожалению, никак не был комментирован в широко популярной работе Модеста Ильича Чайковского «Жизнь П. И. Чайковского» (1901, т. II, стр. 72—75), и только в отдельных эпизодах изложения в этой биографии возможно уловить некоторые дополнительные штрихи, отнюдь, впрочем, не восстанавливающие всю картину взаимоотношений Чайковского с «кучкистами» и «кучкизмом» в достаточной полноте. Между тем, даже в том материале, какой имеется в упомянутом трехтомнике «Жизнь П. И. Чайковского», имеются данные, значительно видоизменяющие оценки, выводы и наблюдения, какие внесены П. И. Чайковским в упомянутом письме к Н. Ф. Мекк.

Чайковский начал свою музыкальную хронику с выступлений в защиту деятельности «кучкистов», в лице Римского-Корсакова и Балакирева, и на первых же страницах его критических статей можно увидеть, что он связывает их творческое направление с Глинкой, которого считает «главой самостоятельной русской школы». Это очень знаменательный для того времени факт. В конце своей жизни — в упоминавшейся уже «Беседе» (см. стр. 367 настоящего издания) — Чайковский утверждает, по крайней мере по отношению к Римскому-Корсакову: «...несмотря на всю разность наших музыкальных индивидуальностей, мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я, с своей стороны, горжусь иметь такого спутника» (стр. 372).

Дорога эта, если вспомнить общеизвестные слова Чайковского о «русской симфонической школе», имеет своим началом Глинку.

В суждениях Чайковского, высказанных им в «Музыкальных статьях», нетрудно вскрыть его основной взгляд на творчество великого создателя лучших традиций национального музыкального искусства. Чайковский выдвигает на первый план симфонизм Глинки и его музыкальную драматургию в опере «Иван Сусанин». «По характеру своей музыкальной натуры — по преимуществу симфонист-лирик, Глинка не оставил нам, однакоже, почти ни одного чисто симфонического сочинения,— а в этой области, судя по некоторым эпизодам его обеих опер, он мог бы дать нам неподражаемые

образцы» (стр. 54). В отношении оценки оперы «Руслан и Людмила» считать Чайковского непоследовательным, как это утверждал его друг и современник Г. А. Ларош, едва ли правильно. Наоборот, здесь будет точнее подчеркнуть, что, бесконечно восхищаясь музыкой «Руслана и Людмилы», указывая на «изумительные образцы» не только в области симфонических, но и вокальных элементов, на замечательные ансамбли в опере (например, канон 1-го акта, в котором «действующие лица с потрясающею правдою выражают общее всем чувство ужаса и недоумения»), Чайковский неизменно стоит на одной позиции: опера эта — «ряд превосходных музыкальных пьес, не связанных, к сожалению, единством драматического движения» (разр. наша.— *В. Я.*, стр. 54).

Нет надобности останавливаться здесь на других соответствующих местах его характеристики «Руслана и Людмилы», достаточно взглянуть на страницы, посвященные этой опере (стр. 52—58), чтобы убедиться в подлинном, не вызывающем сомнений, положительном, временами восторженном, взгляде на ее музыку и в прямом, искреннем возражении против ее общей оперно-театральной формы. Убеждение Чайковского в том, что Глинка — симфонист по преимуществу, сказывается в его оценке музыки к «Князю Холмскому», «Испанских увертюр» и, разумеется, «Камаринской»,— о последней, как известно, с особой силой высказался Чайковский в своих «Дневниках».

Изучая эту тему, возможно прийти к такому соображению, что Чайковский по своей творческой индивидуальности не тяготел к эпосу, к эпическому в музыке и, отлично понимая гениальность музыкально-драматических характеристик в «Руслане», все-таки отдавал предпочтение «Ивану Сусанину»; в этом произведении, в приемах его музыкально-драматургического развития он видел образец оперной музыки, который, как ему представлялось, отвечает прямым задачам оперного, театрального искусства. Замечательно, что при этом Чайковский впоследствии восхищался и «Снегурочкой» и «Младой» Римского-Корсакова, идущими по линии «русланизма», и «Князем Игорем» Бородина; в последнем, впрочем, помимо музыкальных достоинств оперы, он мог усматривать драматическую повесть из жизни русского народа, как и в «Иване Сусанине».

По ходу музыкальных событий, которые он освещает, и по личным художественным интересам Чайковский в своих статьях очень много отводит места опере как в области общеэстетической, так и в исполнительской. Вполне понятно, что спектакли опер Даргомыжского и Серова, следующих после Глинки русских оперных композиторов (ни «Псковитянка» Римского-Корсакова, ни «Борис Годунов» Мусоргского в Москве тогда еще не ставились), привлекали его внимание, и он считал себя обязанным высказаться со всей точностью и без недомолвок. Отнесясь с осуждением к опыту «Каменного гостя», написанного в форме сплошного мелодического речитатива, Чайковский высоко ставит «Русалку», ее «мелодическую прелесть», «теплоту и безыскусственность вдохновения», необычайную «правдивость и изящество речитативов». Разумеется, эта точка зрения Чайковского не могла претендовать на какую-либо оригинальность, но, прочитав две страницы, посвященные Даргомыжскому, читатель вправе сказать, что в условиях газетной «хроники» автор кратко, сжато, но с полной содержательно-

стью дал музыкально-эстетическую оценку оперного творчества композитора, про которого тут же выразился: «...Даргомыжский достиг в некоторых сторонах оперного дела такой высоты художественного совершенства, до которой доходили только весьма немногие избранники» (стр. 149). Если индивидуальность Даргомыжского в целом здесь и недостаточно раскрыта, то это не означает ни в какой мере поверхностного отношения к теме; Чайковский не касается тех замечательных художественных успехов, каких Даргомыжский достиг в области романса и положительные стороны которых теперь являются для нас вполне признанными (социальные, сатирические элементы, меткость характеристики, гармонические находки), но, во-первых, в задачу его обзора это в данном случае не входило, а во-вторых, и главное, по общему взгляду той профессиональной среды музыкантов, в которой Чайковский тогда вращался, подчеркивался «дилетантизм» Даргомыжского и недостаточность музыкальной техники. Это и отразилось на неполноте характеристики композитора как новатора.

К сожалению, и в других литературных высказываниях Чайковского им не охвачено песенное и романсное наследство Даргомыжского, а его суждение представило бы очень большой интерес. В отношении «Русалки» можно предположить, что недостаточность в ней надлежащего симфонического развития (которое так восхищало Чайковского в творчестве Глинки и было ему близко) умаляла впечатление Чайковского от замечательной оперы, о которой он все же сказал так веско и значительно.

С большой суровостью подошел Чайковский в своей оценке оперы «Рогнеда» к Серову. В этом отношении он сошелся во взглядах с «Могучей кучкой», которая в общем очень осудила ту же оперу (хотя Мусоргский и Римский-Корсаков склонны были находить в ней и некоторые, немногие положительные элементы), приобретшую быстрый и шумный успех у публики. Чайковский дает в своей статье (стр. 47—49) общую характеристику деятельности Серова в области творчества, но обходит молчанием его первую оперу «Юдифь» (она не была тогда в московском репертуаре), с которой у него были связаны очень сильные и хорошие ранние впечатления. За исключением некоторых мест («по музыке прекрасных») в остальном Чайковский осудил «Рогнеду», в которой преобладают внешние эффекты при слабости музыкального материала. Однако Чайковский при всей строгости оценки признает, что «талантливый музыкант, с таким замечательным умом, с таким огромным запасом сведений и всестороннею эрудицией, какими обладал Серов, имеет полную возможность привлечь симпатию публики» (стр. 48). Это характерно для Чайковского и его критического приема. Когда он имеет дело с музыкальным дарованием, хотя и не первоклассного достоинства, он непременно выделит те несомненные для него данные, какие говорят о наличии таланта, ума, знаний или других положительных качеств деятеля, о произведении которого ему приходится дать отчет.

Критическая оценка оперы Серова имеет и ту принципиальную установку, присущую большинству наших композиторов и передовой критике, смысл которой — в отрицании театральных эффектов, не имеющих за собой оправдания в подлинно драматической ситуации, вызванной требованиями сюжета и его развития.

3

Наряду с «Иваном Сусаниным» высшим образцом оперной музыки и музыкально-драматических характеристик Чайковский признает оперу «Дон-Жуан» Моцарта (см. статьи на стр. 42 и 125—126). Чайковский не отрицает известной устарелости моцартовской оперы «в чисто техническом отношении»; к числу слабых сторон он относит включение в оперу длинных концертных арий, «дающих случай певцу блеснуть своим искусством, но не заключающих в себе серьезных музыкальных красот. Зато в ансамблях,— замечает Чайковский,— в сценах, где развивается драматическое движение пиесы, он [Моцарт] оставил длинный ряд неподражаемых образцов» (стр. 43).

На примере этой оперы Чайковский говорит о жизненности задач оперного искусства, устанавливает богатство элементов оперной формы Моцарта и правдивость выражения, которому не мешает принятая условность сценического произведения.

Чайковский выделяет силу непосредственного вдохновения Моцарта, благодаря которой композитор простыми средствами достигает сильнейших эффектов (психологических, разумеется). Эти статьи интересны именно для понимания требований самого Чайковского к искусству оперы, как они у него слагались еще в раннюю пору его исканий.

Ему было, вероятно, особенно дорого, что художественные принципы Моцарта не противоречили тем приемам, какие он усматривал в творчестве Глинки, в его первой опере.

Совсем иное отношение проявляет Чайковский к единственной опере Бетховена «Фиделио» (стр. 84, 279). Недооценка ее как произведения оперного была в эпоху Чайковского явлением общим, причем особенно выдвигалась слабость сюжета, где лишь немногие эпизоды могли вдохновить Бетховена на создание музыки, достойной его имени. Идейная сторона бетховенской оперы (борьба за освобождение человеческой личности) не была раскрыта, и только в знаменитых четырех увертюрах к этой опере, получивших широкую известность в концертных исполнениях, главным образом, в третьей из них — «Леонора» № 3 (по другому названию той же оперы) — признавались в полном объеме бетховенская сила и глубина. Об этой увертюре Чайковский высказался со всем присущим ему искренним пафосом, когда он был непосредственно потрясен и захвачен величием и красотой музыки (стр. 280).

С большим увлечением писал Чайковский об оперной музыке Вебера, и прежде всего о «Фрейшюце» («Волшебном стрелке», точнее «Вольном стрелке», стр. 96—97, 152—154, 155). Не принимая это произведение за образец оперной формы, Чайковский выдвигает яркость и «самобытность» таланта композитора и непосредственность его вдохновения. Несомненно, что Чайковского привлекали в опере Вебера и народнопесенный склад (на почве славянско-чешской мелодики), каким она проникнута. Чайковский указывает здесь и на общественную обстановку времени появления оперы, когда Германия и Чехия были под гнетом политической реакции и обаяние народности в сюжете подымало успех оперы. «Фрейшюц» был для него также и дорогим воспоминанием его юности и после опер Глинки и «Дон-Жуана» Моцарта стоял на первом месте в ряду его «пристрастий». В кругу

оперных интересов была у него также и музыка к «Геновеве» Шумана; что же касается других «пристрастий», как «Кармен» Бизе, «Свадьба Фигаро» и «Волшебная флейта» Моцарта, «Снегурочка» Римского-Корсакова, то они возникли позднее и потому не входят в оценки, произведенные им в его публицистических статьях.

Творчество крупнейших оперно-драматических композиторов XIX века на Западе — Мейербера и Верди — было затрагиваемо Чайковским в ряде статей. Если Мейербер ставится им как автор «Гугенотов» и «Пророка» на большую высоту (Чайковский хорошо видит и недостатки этого композитора, см., например, его отзыв об «Африканке»), то в оценках Верди он как бы колеблется и доходит иногда до резкостей, говоря о «Трубадуре» и «Травиате». Но надо иметь в виду, что та итальянская опера, которая существовала в Москве в 70-х годах, слишком злоупотребляла популярностью этого композитора и, без конца ставя его оперы, преподносила их публике в самом пошлом исполнении — слабый оркестр, второстепенные певцы, безвкусная обстановка и т. д. Все это возмущало Чайковского, тем более, что отрицательно отражалось на успехе развития русской оперы, которой отводили ничтожное место в репертуаре.

Чайковский бывал и несправедлив к Верди, но когда он познакомился с вновь написанной «Аидой», то его отношение к творчеству замечательного представителя музыкального театра XIX века резко изменилось; он оценил драматизм и самобытную силу этого автора и с большим уважением говорил о нем (см. стр. 70—71, а также «Автобиографическое описание путешествия 1888 г.», стр. 354).

Суждения Чайковского о Рих. Вагнере в этом сборнике статей, включая сюда и его специальные корреспонденции 1876 года из Байрейта, вырисовываются почти с исчерпывающей полнотой. Эта тема здесь широко раскрыта и, дополненная другими источниками, указанными в пояснениях, вызывает большой исторический интерес, так как творчество Вагнера во второй половине XIX века приковывало особое внимание музыкантов и публики, — и в Европе, и в Америке.

В этой последней работе (о байрейтских постановках) превосходно сказалось уменье Чайковского точно охватить сущность предмета, независимо, смело и с большой вдумчивостью провести свой личный взгляд (притом в очень сжатой форме) и стать выше случайных, субъективных оценок.

Чайковский останавливается с живым интересом на творческих явлениях в жанре комической оперы; страницы, посвященные в этом плане Россини и Оберу, отражают лучшие качества его литературных приемов — в немногих словах он дает отчетливую характеристику, раскрывающую понимание темы, лично занимавшей его до конца жизни.

4

В области симфонической и камерной литературы и вообще инструментальной музыки обзоры Чайковского отличаются той же содержательностью и дают сумму наблюдений, сохраняющих большую историческую ценность.

О русском симфонизме Чайковскому по хронике московских музыкальных событий 70-х годов, за редкими исключениями, не приходилось давать

каких-либо развернутых обсуждений. Тем не менее, он в сжатой, но яркой форме очерчивает свои впечатления и характеризует гениальные художественные достоинства оркестровых произведений М. И. Глинки, говоря о музыке к трагедии «Князь Холмский», об испанских увертюрах «Ночь в Мадриде» и «Арагонская хота».

Эти страницы принадлежат к лучшим образцам музыкальной публицистики Чайковского (см. стр. 180, 222—223, 292). Нельзя не обратить внимания на определение, данное Чайковским при оценке творчества молодого Римского-Корсакова: «Это будет музыкальный эклектик в лучшем смысле слова,— пишет Чайковский,— в смысле Глинки, соединяющий в себе строгую ограниченность классических форм и приемов с ослепительной красотой внешнего изложения, составляющей неотъемлемое качество новой школы» (стр. 228).

Произведения М. А. Балакирева и Н. А. Римского-Корсакова были им раскрыты в том объеме, какой создавался материалом концертной жизни Москвы в то время (об этом уже говорилось выше). Первая симфония Бородина не могла быть предметом рассмотрения, так как знакомство с нею Чайковского состоялось в Москве лишь в начале 80-х годов.

Подробно в своих статьях останавливается Чайковский на разборе симфонизма А. Г. Рубинштейна также в связи с исполнением в Москве некоторых его произведений.

Больше непосредственных поводов для критических выступлений о симфонической музыке давало исполнение в московских концертах произведений Бетховена, Шумана, Шуберта, Берлиоза, Листа, Шопена, Мендельсона, Брамса и некоторых других западноевропейских авторов.

Мысли Чайковского о Бетховене остались в исторической памяти, более всего, по тем страницам дневника 1886 года, где он подчеркивает свое неполное расположение к творчеству великого музыканта. Однако, если сопоставить все источники, где имеются высказывания Чайковского на ту же тему, то вывод получится далеко не тот, какой приведен в дневнике, и при этом в форме, не оставляющей сомнения в искренности автора-критика. Стоит только пересмотреть страницы «фельетонов» о большинстве симфоний Бетховена, чтобы убедиться в насыщенности, правдивости и глубине впечатлений Чайковского от его симфонического творчества. Где же здесь истина? Нам представляется, что, несмотря на «интимный» характер дневников, здесь, в этой части, была все же предвзятость, навеянная «теоретическими» соображениями о «позднем» Бетховене, отражение более распространенного взгляда музыкантов XIX века, сохранившегося еще и ко второй его половине. Примечательно, что как только Чайковский подходит к теме как непосредственный художник, чуткий слушатель, его «точка зрения» отпадает, и он становится и здесь в ряды передовых музыкантов. Достаточно напомнить его впечатления от квартета F-dur (стр. 114), относящегося к последнему периоду творчества Бетховена, а также неизменный взгляд Чайковского на Девятую симфонию (об этом см. в наших «Пояснениях», стр. 392). В общем толковании индивидуальности Бетховена нельзя согласиться с теми строками, где Чайковский говорит о душевном раздвоении, «чувствах отчаяния», которые владели композитором, и т. п., но понимание мощи, богатства содержания и прогрессивности бетховенского

творчества, огромной силы его непосредственного воздействия, выраженное в статьях Чайковского, исключают мысль о недооценке критиком великого творца-симфониста (см. «Пояснения», стр. 391—392).

Особое место в творческих интересах Чайковского занимал Шуман, и все страницы, отведенные этому композитору, полны величайшего сочувствия к деятельности выдающегося представителя европейского романтического искусства. Шуман, вслед за Глинкой и Моцартом, а позднее Бизе, входят в число любимейших Чайковским художников звука; он восхищается новизной содержания шумановской музыки, чуткостью и правдивостью его высказываний, «силой творческого дара». Шуман, по словам Чайковского, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники: «...неоспоримо то, что этот композитор есть наиболее яркий представитель современного нам музыкального искусства» (стр. 38). Много дополнительных сведений об отношении Чайковского к разным сторонам творческой индивидуальности этого композитора и к его деятельности разбросаны в других источниках (см. ниже в «Пояснениях», стр. 393—395).

Очень яркие страницы отводит Чайковский также творчеству Шуберта, Берлиоза, Листа. Читателя несколько удивит характер высказываний Чайковского о Шопене, о его первом фортепианном концерте (стр. 40). Можно думать, что «фильдовские» и «гуммелевские» связи, имеющиеся в таком относительно раннем произведении, как первый концерт для фортепиано с оркестром Шопена, действовали охлаждающе на Чайковского, как это выясняется в одной из последних статей, в отрицательной оценке Фильда.

В публикуемых статьях имеется еще отзыв Чайковского о втором, f-moll'ном фортепианном концерте Шопена; о нем он говорит с заметным сочувствием и признанием (стр. 280). Дополнительно об отношении Чайковского к творчеству великого польского музыканта см. в «Пояснениях» (стр. 395).

Вопреки установившейся уже в то время среди большинства прогрессивных музыкантов строгости в оценках творчества Мендельсона, Чайковский говорит о нем со значительным расположением, выделяя «необыкновенную прелесть формы и превосходную инструментовку»; «но это только внешние технические достоинства, которыми Мендельсон обладал в высшей степени»,— добавляет Чайковский. И тут же вырисовывается характерная черта Чайковского-критика: внести наивозможную разносторонность в понимание музыкального явления и ясно определить его место в культуре. При знакомстве с его критическими суждениями о квартете Мендельсона (стр. 74) перед нами встает выразительный облик творческой индивидуальности немецкого композитора с ее положительными и отрицательными сторонами. Менее чем на двух страницах Чайковский в прекрасной литературной форме исчерпывает все основное, что можно сказать об этой теме в популярной статье, не забывая упомянуть и о подражателях Мендельсону, о «школе», приведшей в итоге «лейпцигское» направление к безжизненному формализму.

В настоящее время нас может привести в недоумение ошибочность у Чайковского оценок таких композиторов, как Рафф и Фолькман, последователей мендельсоновской школы (стр. 234, 238 и др.). Но относительно первого из них (вообще высоко стоявшего тогда во мнении многих музыкантов,

в том числе Листа) следует напомнить об особом внимании Чайковского к «законченности формы». В этом плане он положительно отзывался о некоторых третьестепенных композиторах, владевших хорошей техникой, например, о Фолькмане (у которого он к тому же замечал лирическую, «шумановскую» окраску произведений). Здесь существо вопроса в том, что в эпоху борьбы за профессиональный уровень в области музыкального творчества Чайковский последовательно придавал большое значение техническому совершенствованию, хотя всегда с учетом недостатков творческой самостоятельности в том или ином показательном для него музыкальном явлении.

5

Очень большое место в статьях Чайковского отведено вопросам исполнительства. В области инструментальной музыки деятельность трех крупнейших музыкантов эпохи освещается им с исключительным вниманием, с привнесением горячего, искреннего чувства; и здесь заметно искусство Чайковского сочетать мысль специалиста с живым и непосредственным восприятием чуткого слушателя. Пылкие строки он отводит дирижерскому и пианистическому таланту Николая Рубинштейна, пианизму Антона Рубинштейна и концертным выступлениям выдающегося скрипача-артиста Ф. Лауба. Говоря об исполнении фантазии Листа «Пляска смерти» на мелодию Dies irae, Чайковский пишет: «Пьеса эта, для успешного исполнения, требует огромной техники, большой силы, энергической страстности, опытности и зрелости. Трудно найти пианиста, который бы соединил в себе все эти качества, и настолько трудно, что, говоря без всякого преувеличения, только самому Листу, да гг. Рубинштейнам фантазия эта под силу. И нужно отдать справедливость мастерству и виртуозному совершенству игры Н. Г. Рубинштейна. Он произвел на публику глубокое впечатление, еще усугубленное превосходным аккомпанементом оркестра под управлением г. Лауба. Москва вообще должна гордиться, что в лице этих двух исключительно редких музыкантов обладает такими превосходными исполнителями» (стр. 86).

Приведем взгляд Чайковского на А. Г. Рубинштейна-пианиста: «Я не вдаюсь в подробную оценку целым светом признанных свойств неподражаемого исполнения А. Г. Рубинштейна. Его сильный, сочный тон, его изумительное искусство нюансировать, порывистая вдохновенная страстность его игры, поэтичность, глубина его концепции — все это бесчисленное множество раз вызывало дифирамбы прессы, восторги публики и поклонение музыкантов»,— пишет Чайковский в другой статье, где он называет А. Г. Рубинштейна также «виртуозом, обладающим и гениальным талантом, и давно созревшим, неподражаемым мастерством», а о некоторых его исполнениях выражается, как о «виртуозных подвигах, на которые способен только первоклассснейший артист» (стр. 182).

Несравненно сложнее для Чайковского — дать отчет о композиторской деятельности А. Г. Рубинштейна. С исключительным тактом в нескольких статьях и заметках он выдвигает все положительные свойства дарования этого композитора, не скрывая и недостатков своего учителя; вспомним

что А. Г. Рубинштейну Чайковский был обязан первым и наиболее для него в годы консерваторского ученья авторитетным признанием его собственного творческого таланта.

Вот что, например, пишет Чайковский о симфонии «Океан» А. Г. Рубинштейна: «Симфония «Океан»... есть произведение кипучего, молодого, но вполне сложившегося таланта. Это сочинение едва ли не кульминационный пункт композиторской деятельности нашего знаменитого соотечественника, недостаток которого состоит, как известно, в непомерной плодовитости, с которою естественно сопряжена недостаточность в разработке подробностей и некоторая небрежность в выборе тем, происходящие от неумения критически-объективно относиться к своим композиторским эскизам» (стр. 109). В другой статье Чайковский делает такое заключение: «Замечательно, что Рубинштейн представляет собою пример художника, необыкновенно рано созревшего. В самых ранних его произведениях уже видна такая сплоченность органически сложившейся формы, которая дается обыкновенно ценою долголетнего упорного труда. Зато справедливость требует сказать, что в композиторской деятельности этого художника нет поступательного движения, нет совершенствования и развития» (стр. 183). Что касается упреков, предъявляемых к композитору в чрезмерной плодовитости, то этой теме Чайковский отводит едва ли не целую статью (стр. 247—250), очень обстоятельно и интересно возражая оппонентам (здесь разумеется Ц. А. Кюи).

По поводу выдающегося пианизма Н. Рубинштейна Чайковский дает законченный «оттиск» своих наблюдений в таком изложении: «У г. Рубинштейна замечательно то равновесие различных виртуозных качеств, которое ставит его вместе с старшим братом во главе современных пианистов. Необыкновенная сила тона и размаха умеряется удивительно мягким туше, порывистое вдохновение удерживается в пределах изящного глубоко объективным отношением к исполняемому, техника его стоит на высшей степени развития, но он не жертвует отделке и чистоте деталей высшей целью исполнителя — верной интерпретацией общей идеи исполняемого, словом, превосходная техника идет у него всегда об руку с художественностью и чувством меры» (стр. 215).

Как дирижера Чайковский всегда считал Н. Рубинштейна первоклассным, не переставая подчеркивать его искусство управления оркестром.

С нескрываемым восхищением относится Чайковский к дарованию Ф. Лауба, как тонкого и глубокого исполнителя на скрипке. Ранняя смерть этого виртуоза вызвала у него необычайно прочувствованные строки, выражающие одновременно и чувство печали и характеристику (стр. 246).

К молодым талантливым русским исполнителям Чайковский относится с горячим сочувствием, со всей полнотой внимания к их расцветающим дарованиям, и не было здесь ничего предвзятого, преднамеренного. Таковы его отзывы не только о любимом его ученике С. И. Танееве как пианисте (стр. 235—236, 260, 292—293), но и о В. В. Тимановой — петербургской пианистке (стр. 110, 114, 137—138), начинавшей тогда свой блестящий артистический путь. В строках Чайковского о молодых концертантах чувствуется и надежда и заботливость об их дальнейшей судьбе.

Исключительное внимание отдает Чайковский камерной музыке. Он сетует, что «как-то плохо прививается в Москве эта великолепная отрасль музыкального искусства, обладающая литературой более богатой, чем все остальные роды музыки». «Вспомним,— продолжает он,— что Гайдн лучшие свои силы посвятил камерной музыке, что Моцарт, писавший вообще с ему одному свойственною легкостью, доходившею иногда до небрежности, с особенною любовью отделывал свои квартеты... и, наконец, что величайшие произведения гениальнейшего из всех композиторов Бетховена... опять-таки принадлежат скромному роду музыки, довольствующемуся тесными рамками четырех смычковых инструментов для богатейшего полифонического развития музыкальных идей» (стр. 72). И Чайковский не устает в разное время подробно освещать камерно-концертную работу Музыкального общества, имея в виду настойчивую пропаганду этого глубоко содержательного искусства (стр. 202, 229, 275 и др.).

6

В одной из своих статей Чайковский пишет:

«Я готов согласиться, что у в а ж а ю щ е й с е б я столице неприлично обходиться без итальянской оперы. Но, в качестве русского музыканта, могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы, в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая у в а ж а ю щ а я с е б я столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем?» (стр. 34).

Эти часто вспоминаемые в настоящее время слова знаменуют начало неустанной борьбы Чайковского за неотъемлемые права русской музыки, за национальный русский музыкальный театр, значение которого попиралось ради узких корыстолюбивых целей приезжими иностранцами, чуждыми искусству и находившими себе поддержку в общем направлении деятельности дирекции театров в 70-х годах.

Чайковский отнюдь не умаляет искусства первоклассных итальянских певцов-вокалистов, с одушевлением и даже восхищением говорит о всем лучшем, что есть в этом искусстве, о «чарующей красоте голоса» той же А. Патти, о замечательном уменье певца Нодена нюансировать, о вкусе в фразировке, об изящной простоте и чувстве в его исполнении; «потрясающая правда» в передаче певицей Нильсон партии Маргариты в ее драматических моментах и «высочайшая художественность и вдохновение» у артистки Д. Арто находят в нем неизменного ценителя. Но вся деятельность в целом итальянского театра в Москве 70-х годов вызывает в нем чувство глубокого возмущения и справедливого негодования.

В организации итальянской труппы установился недопустимый прием: два-три выдающихся исполнителя, привлекающих публику, а в остальном собрание посредственностей, не обладающих ни голосами, ни сценическими данными, ни необходимой степенью музыкальности. Вся обстановка работы

была лишена самых элементарных требований художественности — безголосые хоры, жиденький оркестр, «невообразимая сумятица в ансамблях», «грубая небрежность и невежественность в общем ходе исполнения». В итоге Чайковский приходит к такому заключению: «...я считаю итальянскую оперу (т. е. современную Чайковскому сцену в Москве.— *В. Я.*) со всеми ее аттрибутами делом, не имеющим ничего общего с высшими целями искусства, делом в высшей степени антимузыкальным. В итальянской опере не певцы существуют для исполнения художественных музыкальных произведений, но музыка исправляет чисто служебные обязанности и как бы для того только сочинена, чтоб было что петь тому или другому артисту. При таком обратном отношении цели к средствам можно ли прилагать к выбору и исполнению опер серьезную критическую оценку?» (стр. 37).

Подобное явление, действовавшее много лет подряд, развращало вкусы публики, унижало искусство и отвлекало от главной задачи, которую должна была осуществлять русская оперная сцена,— от проведения национального репертуара, поднятия художественного уровня исполнения русских опер, поощрения и внимания к работе русского актера в национальном музыкальном театре.

И Чайковский, как до него Одоевский и Серов и одновременно с ним Стасов и Кюи в Петербурге, в этом вопросе беспощадно преследовал все отрицательное в создавшемся положении оперного дела в Москве и не стеснялся резкими выпадами с присущими ему остроумием и тонкостью литературного изложения.

Он внес в эту борьбу всю силу своей любви к родному искусству; не считаясь с враждебной обстановкой, противодействующей его патриотическим убеждениям, провел ее до конца и мог впоследствии с удовлетворением видеть положительные результаты той деятельности, в которой его личный литературный вклад занял немаловажное место.

Совсем иной тон приобретает критическая работа Чайковского, когда он наблюдает появление на сцене молодых русских вокалистов, когда дает отчеты о концертах учащихся, если последние действительно заслуживают внимания, подают надежды на будущее. С каким неподдельным чувством и любовью пишет он об успехах этой молодежи, о развитии русской школы пения, делая ценнейшие критические замечания и отнюдь не замалчивая недостатков, когда они имеют место.

Некоторые страницы из этих его выступлений могли бы быть помещены в качестве образцов в хрестоматию по истории русского вокального искусства.

Выдвигая школу А. Д. Александровой-Кочетовой, давшую так много замечательных певцов и певиц русской сцене за разные годы, указывая на выдающиеся и характерные достоинства пения Е. А. Лавровской, определяя черты прекрасного дарования певца А. Н. Николаева или серьезную работу А. М. Додонова, прослеживая развертывание блестящего таланта молодой певицы Е. П. Кадминой,— всюду Чайковский пользуется случаем выделить основные принципы художественно-вокального исполнения, как они вырисовываются у русских исполнителей и какими должны руководствоваться новые артистические поколения.

Мы отсылаем читателя к этим поучительнейшим страницам его наблюдений, указаний, впечатлений, полагая, что они решительно и в настоящем ни в чем не утратили своего высокого интереса для нашего искусства.

В связи с вопросом о состоянии русской оперной сцены в 70-е годы Чайковский с той же истинной принципиальностью и независимостью суждений раскрывает всю неприглядную сторону деятельности театрального административного руководства, совершенно не понимающего высокого художественного значения образцов национальной русской оперы, созданных нашими композиторами, и того прогрессивного движения в русском оперном творчестве, какое имело место в данную эпоху.

Последние по времени усилия Чайковского-критика в области поднятия у нас музыкальной культуры относились к проблеме репертуара, исполнительства и приемов пропаганды русской народной песни. Широко развернувшаяся деятельность А. Д. Славянского с его хором была предметом страстных обличений со стороны Чайковского. Борьба, которую он вел, вытекала отнюдь не из академических соображений. Совсем неверно было толкование его оппонентов, что Чайковский являлся противником бытовой городской песни, защищая одну лишь древнюю, крестьянскую. Его отношение к городскому фольклору, к музыкальному быту его эпохи мы хорошо знаем по всей его творческой и общественной деятельности. Но Чайковского возмущали вульгаризация, искажение народного искусства, легкомысленно-поверхностное отношение московской публики и печати к этому вопросу. Полемика разгорелась до высшего предела; Чайковский сказал по этому поводу все, что считал необходимым, не жалея ни своего «профессорского» звания (полемисты хотели его задеть и в этом), ни положения творца русской музыки, проводя всю эту тяжелую для него борьбу со всей искренностью правдивого человека, борца за истину. Впоследствии оказалось, что и Балакирев, и Римский-Корсаков, и С. И. Танеев, проверив весь вопрос, явились сторонниками точки зрения Чайковского (было это по поводу шумного юбилея Славянского в 1887 году), но надо сказать, что и Славянский в итоге должен был почувствовать силу мнения Чайковского и в дальнейшей своей деятельности (всегда энергичной) пытался усовершенствовать и стиль исполнения, и репертуар, и работу над собиранием и записями песен.

Этими событиями закончились в 1875 году выступления в печати П. И. Чайковского как публициста. На короткое время в 1876 году он, по просьбе издателя той же газеты, поехал в Байрейт (Германия) на открытие вагнеровских спектаклей и дал, как уже говорилось, ряд ценных писем-отчетов о театре, операх Вагнера и их исполнении.

После всего сказанного читателя не удивит тот возмущенный, иногда гневный тон, с которым Чайковский обрушивается на московскую публику, ее потворство бездарной итальянской антрепризе, певцам, зачастую безвкусным и третьестепенным по своим вокальным и артистическим данным.

Надо иметь в виду, что немалая часть крупной московской буржуазии 70-х годов с ее «салонной» музыкальностью и, по существу, невежественностью в серьезных вопросах искусства, своим поведением по отношению к заезжим «знаменитостям» поддерживая космополитические тенденции, мешала пониманию значения национальной оперы и других явлений нашего ис-

кусства, рост которых так радостно волновал лучших представителей русской культуры и вызывал огромные надежды на будущее. Это противоречие между чаемым всеобщим народным признанием русского музыкального творчества и поведением влиятельной «верхушки» московской знати естественно вызывало у принципиального в вопросах дорогого ему дела Чайковского глубокое огорчение, выливавшееся в пылких интонациях его «объяснений с читателями».

Приведем для заключения в небольшой выдержке одно из таких объяснений — в нем с полной точностью выражен взгляд на сущность расхождения Чайковского, как русского музыканта-публициста, со сложившимися и весьма устойчивыми вкусами упомянутой влиятельной «верхушки».

«Если читатель усмотрит в моих словах,— заявлял Чайковский,— заблуждение квасного патриота, упорно предпочитающего свое дурное чужому хорошему, то он ошибется. Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, гг. Ноден, Рота и т. п. Подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классических традиций итальянского певческого искусства, не только доставляют сильное наслаждение, но приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике. Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недосягаемый пьедестал культ певческой виртуозности, основанный на чисто материальном услаждении слуховых нервов красивостью звука и заслоняющий своим громадным распространением истинные художественные интересы, находящиеся в прямой зависимости от преуспевания национального искусства» (стр. 199).

*

Деятельность Чайковского — московского музыкального критика 70-х годов — была при его жизни основательно забыта. Когда в 1898 году (т. е. уже после его смерти) появилось собрание его статей, под названием «фельетонов», то в музыкальном мире многие удивились прекрасному литературному языку автора, его обширной компетенции и горячности суждений, но как в творчестве, так и здесь его признали «эклектиком», совершенно не заметив последовательности и цельности его эстетического мышления, богатства мыслей, глубокой принципиальности во всех его выступлениях.

Перечитывая эти страницы прошлого, мы убеждаемся, что они имеют не только биографическое значение и даже не только значение исторического памятника русской музыкальной культуры. Статьи Чайковского напоминают нам о высоком примере деятеля искусства, обладающего чувством призвания; эта «призванность» к общественному служению проявлялась в нем и впоследствии, когда он занял иное исключительно авторитетное положение в московском музыкальном мире, и как один из директоров Русского музыкального общества в Москве и как прославленный композитор. Свой авторитет он использовал тогда, уже в середине 80-х годов, вновь для пропаганды русской музыки и на поднятие образовательного уровня в Московской консерватории. Во всем этом, как и в педагогической его работе,

которая в наше время расценивается совсем иначе, чем прежде, первенствующее значение имеет «идейность», признание искусства одним из двигателей прогресса и культуры.

Вот почему, несмотря на столкновения с действительностью 70-х годов, в обстановке еще недостаточного понимания общественной важности целей, какие должно преследовать подлинное и притом национальное искусство, отход Чайковского от публицистической работы обошелся для него не без внутреннего потрясения, стоившего ему даже нервного расстройства. Но он сделал это, сказав все главное, что требовалось в условиях эпохи и тогдашней жизни Москвы. Однажды в своем дневнике, задавшись мыслью определить некоторые свои взгляды, он заметил: «Не умею говорить о музыке». Мы же знаем, что это совсем не так; именно он умел говорить о музыке, как мало кто другой в области музыкальной критики, говорить так, как и в своем музыкальном творчестве,— ясно, доступно, разносторонне, ни на минуту не умаляя поучительности содержания. Чайковский, как он всегда говорил, писал свои «фельетоны» с трудом; происходило это потому, что он ставил себе самые строгие требования, но свою временную роль руководителя общественного мнения он, в пределах возможного, выполнил до конца

Вас. Яковлев

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

•

1868 ~ 1876

ПО ПОВОДУ „СЕРБСКОЙ ФАНТАЗИИ“ г. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

В одном из концертов Русского музыкального общества, а затем на концерте дирекции театров в пользу голодающих, 19 февраля, была исполнена «Сербская фантазия» молодого русского композитора, обращающего на себя в настоящее время сочувственное внимание петербургской публики,— г. Римского-Корсакова [1].

Не будем сетовать на московскую публику за то, что она довольно равнодушно отнеслась к этому прелестному произведению впервые заявляющего себя нашему городу русского музыканта. Во всем цивилизованном мире нет такой публики, которая в своих приговорах, выражающихся или громким одобрением, или красноречивым молчанием, была бы непогрешима. Если и существуют такие города и такие страны, где, вследствие исторической подготовки и благодаря влиянию уже давно установившейся на твердых эстетических началах критики, можно до некоторой степени уловить преобладающие вкусы публики и, предположив в ней известный критериум, требовать справедливой оценки каких бы то ни было явлений в мире искусства, то к числу таких городов никаким образом нельзя отнести Москву.

Русское музыкальное общество, в котором москвичи открыли музыкальную Америку, существует и благотворно влияет на пробуждающиеся музыкальные инстинкты нашего богато одаренного народа еще весьма недавно [2]; а голос серьезной критики впервые послышался лишь месяца три тому назад на страницах «Русского вестника», под пером г. Ларош [3].

Но если, кроме только что названного писателя, нет или почти нет в русской печати представителей рациональной философско-музыкальной критики, то в достаточном количестве имеются как в Петербурге, так и у нас, присяжные рецензенты, периодически сообщающие публике свои личные впечатления. От них мы можем требовать только одного: чтобы своих, часто весьма смутных, впечатлений они не передавали читателям в форме решительных, не подтвержденных никакими доводами, приго-

воров. Читатель должен знать, что если рецензент заблуждается, то заблуждается честно; он мог не понять, но он должен был хотеть понять.

Таким рецензентом, который может и не понимать, но всегда хочет понять,— мы положительно признаем рецензента издающейся в Москве газеты «Антракт». Музыкальные отчеты, появляющиеся в столбцах этой газеты, обличают в авторе их человека, быть может и не вполне компетентного, но во всяком случае честно и с любовью относящегося к своему делу.

Тем грустнее было нам прочесть отзыв г. Незнакомца о «Сербской фантазии», по нашему мнению, в высшей степени даровитого г. Римского-Корсакова. Вот что мы читаем на странице третьей № 8 газеты «Антракт» *: «Сербская фантазия г. Римского-Корсакова могла бы с тем же правом называться венгерскою, польскою, тарабарскою,— до того она бесцветна, безлична, безжизненна! [4]».

Нам тяжело подумать, что эти горестные, недоброжелательные слова были единственными, сказанными в московской печати, по поводу произведения молодого, талантливого музыканта, на которого всеми любящими наше искусство возлагается так много блестящих надежд. Спешим поправить ошибку г. Незнакомца ** и от лица всей музыкальной Москвы послать слово сочувствия автору «Сербской фантазии».

Г. Римский-Корсаков появился на нашем музыкальном горизонте года два тому назад с симфонией, исполненною в Петербурге на одном из концертов Бесплатной музыкальной школы под управлением г. Балакирева и вызвавшею восторженное одобрение публики и тамошних музыкальных рецензентов [5].

Эта симфония, написанная в форме обыкновенных немецких симфоний, была первым опытом молодого, еще с технической стороны неумелого, дарования. Первая и последняя ее части, не блистающие ни новизною мелодического изобретения, ни красотой полифонической разработки тем, доведенной до столь поразительного совершенства в великой германской школе музыки, ни законченностью формы, ни блеском инструментовки,— были слабейшими частями этой первой попытки на поприще симфонической музыки. Но в адажио и скерцо сказался сильный талант. В особенности адажио, построенное на народной песне про татарский полон, оригинальностью ритма (в семь четвертей), прелестью инструментовки, впрочем не изысканной, не бьющей на эффект, новизною формы и более всего свежестью чисто русских поворотов гармонии изумило всех и сразу явило в г. Римском-Корсакове замечательный симфонический талант.

После своей симфонии, г. Римский-Корсаков написал еще несколько романсов, увертюру на русские народные песни, «Серб-

---

* № 8-й 25 февр. 1868 г.— *Примеч. ред. изд. 1898 г.*

** Псевдоним рецензента.— *Примеч. ред. изд. 1898 г.*

скую фантазию» и в новейшее время симфоническую поэму на программу русской былины «Садко» [6], происхождению которой посвящена напечатанная в последнем нумере «Вестника Европы» статья известного археолога и биографа М. И. Глинки, В. В. Стасова. Из всех поименованных произведений г. Римского-Корсакова, нам, к сожалению, удалось слышать только «Сербскую фантазию», ту самую, по поводу которой пишется настоящая заметка.

Не знаем, насколько г. Римский-Корсаков имел право назвать эту фантазию с е р б с к о й. Если мотивы, на которых она построена, действительно сербские, то весьма интересно знать, почему эти мелодии носят на себе столь явные признаки влияния музыки восточных народностей на народное творчество сербов [7]. Но предоставим разрешение этого вопроса ориенталистам и славянистам и взглянем на «Сербскую фантазию» с чисто музыкальной стороны.

Она начинается с построенного на прелестной первой теме вступления. Тема эта, полная какой-то восточной неги и весьма эффектная по своей хроматической угловатости, играется попеременно различными группами оркестра, каждый раз с новым освещением ее посредством гармонии и инструментовки; но припев мелодии, в противоположность ее началу, при беспрестанном повторении, с каким-то болезненным упорством держится одной и той же гармонии. Трудно передать словами обаятельное впечатление, производимое этими гармоническими контрастами, этою игривою борьбой различных музыкальных факторов, разрешаемою наконец одним коротким, но оглушительным аккордом целого оркестра. После довольно длинной отдохновительной паузы, появляется пылкая, огненная плясовая тема, сперва в одних струнных инструментах, а потом сопровождаемая отрывистыми ударами труб и тромбонов.

Пределы небольшой газетной статейки не дозволяют нам проследить такт за тактом всю прелестную пиесу г. Римского-Корсакова. Скажем только, что обе темы, беспрестанно сменяя друг друга, наконец как бы сливаются вместе и, после самых разнообразных модуляционных поворотов, с стремительной торжественностью, возвращаются в главный тон

Можно смело сказать, что во всех отношениях наш молодой композитор, в течение двух лет, протекших между появлением его симфонии и исполнением в Москве «Сербской фантазии», значительно подвинулся вперед. Но мы не хотим утверждать, чтобы на пути своем г. Римский-Корсаков шел уже твердой поступью вполне созревшего таланта. Стиль его еще не определился; влияние Глинки, Даргомыжского и подражательность приемам г. Балакирева сказываются на каждом шагу.

Вспомним, что г. Римский-Корсаков еще юноша, что пред ним целая будущность, и нет сомнения, что этому замечательно даровитому человеку суждено сделаться одним из лучших украшений нашего искусства [8].

ГОЛОС ИЗ МОСКОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО МИРА

Случалось прежде, что молодой человек, полный любви к правде и энергии, с самыми розовыми надеждами вступал на поприще, которое считал наиболее подходящим к своим способностям. Дарования его признавались, достоинства его оценивались; он начинал уже, как говорится, делать карьеру, но вдруг каприз начальника разом разрушал терпеливо и честно завоеванное положение, и оскорбленная жертва начальнического произвола погибала в пучине праздности, в кабаке, в больнице.

Нечто подобное тому случилось наднях в столичном городе С.-Петербурге и на каком же поприще? На мирном поприще искусства, где, казалось бы, бо́льшая или меньшая степень успеха должна единственно зависеть от бо́льшей или меньшей степени таланта.

Несколько лет тому назад явился в Петербурге искать соответствующего своему таланту положения в музыкальном мире М. А. Балакирев. Этот артист очень скоро приобрел себе почетную известность как пианист и композитор. Полный самой чистой и бескорыстной любви к родному искусству, М. А. Балакирев заявил себя в высшей степени энергическим деятелем на поприще собственно-русской музыки. Указывая на Глинку, как на великий образец чисто русского художника, М. А. Балакирев проводил своею артистической деятельностью ту мысль, что русский народ, богато одаренный к музыке, должен внести свою лепту в общую сокровищницу искусства. Мы не станем распространяться о том, что сделал этот превосходный музыкант для русского искусства: заслуги его всеми любящими музыку давно оценены по достоинству; но не излишне будет указать на некоторые из них, дабы петербургская публика могла понять, чего она лишается, утратив столь замечательного артиста, как незаменимо полезного члена Русского музыкального общества.

Не касаясь того значения, которое Балакирев имеет как прекрасный композитор, упомянем лишь о следующих фактах.

М. А. Балакирев собрал и издал превосходный сборник русских народных песен, открыв нам в этих песнях богатейший материал для будущей русской музыки [1].

Он познакомил публику с великими произведениями недавно умершего Гектора Берлиоза.

Он развил и образовал несколько весьма талантливых русских музыкантов, из коих, как самый крупный талант, назовем Н. А. Римского-Корсакова [2].

Он, наконец, дал возможность иностранцам убедиться в том, что существует русская музыка и русские композиторы, поставив в одном из музыкальнейших городов западной Европы, в Праге, бессмертную оперу Глинки: «Руслан и Людмила» [3].

Отдавая справедливость столь блестящим дарованиям и столь полезным заслугам, просвещенная дирекция Петербургского музыкального общества, два года тому назад, пригласила г. Балакирева в капельмейстеры ежегодных десяти концертов Общества. Выбор дирекции оправдался полнейшим успехом.

Замечательно интересно составленные программы этих концертов, программы, где уделялось иногда местечко и для русских сочинений, отличное оркестровое исполнение и хорошо обученный хор привлекали в собрания Музыкального общества многочисленную публику, восторженно заявлявшую свою симпатию к неутомимо деятельному русскому капельмейстеру [4]. Не далее как в последнем концерте (26 апреля) г. Балакирев, как пишут, был предметом бесконечных, шумных оваций со стороны и публики, и музыкантов [5].

Но каково было удивление этой самой публики, когда она вскоре узнала, что вышеупомянутая просвещенная дирекция, почему-то, находит деятельность г. Балакирева совершенно бесполезною, даже вредною, и что в капельмейстеры приглашен некто, еще не запятнанный запрещенною нашими просветителями склонностью к национальной музыке *.

Не знаем, как ответит петербургская публика на столь бесцеремонное с нею обхождение, но было бы очень грустно, если бы изгнание из высшего музыкального учреждения человека, составлявшего его украшение, не вызвало протеста со стороны русских музыкантов. Берем на себя смелость утверждать, что наш скромный голос есть в настоящем случае выразитель общего всем русским музыкантам весьма тяжелого чувства, и скажем в заключение, что М. А. Балакирев вовсе не находится в положении тех оскорбленных и обиженных, о которых мы говорили в начале нашей статейки. Чем менее этот артист найдет поощрения в тех сферах, откуда обрушился на него декрет об остракизме, тем с бо́льшим сочувствием отнесется к нему публика, а эта деспотка

---

* На место М. А. Балакирева дирекцией Петербургского отделения Русского музыкального общества были приглашены Э. Ф. Направник и известный композитор Фердинанд Гиллер.— *Примеч. ред. изд. 1898 г.*

стоит того, чтобы справляться с ее мнением, ибо в борьбе с враждебными облюбленному художнику силами она останется победительницей [6].

Г. Балакирев может теперь сказать то, что изрек отец русской словесности, когда получил известие об изгнании его из Академии Наук.

«Академию можно отставить от Ломоносова,—сказал гениальный труженик, — но Ломоносова от Академии отставить нельзя».

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА.— Г-жа ЛАУРА КАРЕР.— 8-я СИМФОНИЯ БЕТХОВЕНА.— ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.— Г-жа ПАТТИ

В Москве несомненно любят музыку, но всякий на свой лад. Одни исключительно пробавляются итальянскою оперой, другие — цыганским гиканьем; и хотя есть люди, принадлежащие к образованным классам и едва знающие, что жили на свете Моцарт, Бетховен, Глинка, но рядом с ними вы наткнетесь на кружки людей, музыкальное развитие которых стоит на высшей точке критического отношения к искусству.

Но отдельные кружки еще не составляют п у б л и к и, то-есть такой компактной массы, голосу которой подчинялся бы прогрессивный ход национального искусства. Да, у нас еще нет публики, создающей общественное мнение, всеми уважаемое, а есть разнохарактерная т о л п а, наводняющая якобы русские концерты г. Славянского [1] и в то же время не хотящая знать вероятно не русских произведений Глинки, Даргомыжского, Серова, толпа, не сумевшая отстоять свою народную оперу *.

Впрочем, эта толпа нимало не виновна в своем неведении; чтобы просветиться, она нуждается в разумном руководстве. Дело это трудное, требующее усилий и стойкости, но зато благодарное дело. Ему-то и посвятило всю свою деятельность существующее в Москве Русское музыкальное общество, основанное 12 лет тому назад среди в высшей степени неблагоприятной среды, но теперь крепкое, сильное, полное будущности. В деле музыкального развития массы заслуги Общества неоценимы; в течение его десятилетнего существования оно распространило столько света в нашем темном музыкальном царстве; дело искусства в России, благодаря энергическим усилиям лиц, стоящих во главе Обще-

* В начале семидесятых годов Большой театр в Москве был отдан итальянскому импрессарио г. Мерелли, дававшему в нем оперные представления по пяти и по шести раз в неделю. Русские же оперные спектакли давались лишь изредка, напр. «Иван Сусанин» в высокоторжественные дни.— *Примеч. ред. издания 1898 г.*

ства, шагнуло так далеко, что я не мог, в качестве московского музыкального хроникера, начать мою летопись иначе, как приветствием этому чисто народному делу.

Сезонные концерты Русского музыкального общества начались 5 ноября, в минувшую пятницу. Как всегда, программа была составлена весьма интересно.

Концерт начался с превосходной интродукции Вагнера к «Лоэнгрину». Это, быть может, самое удачное, самое вдохновенное сочинение знаменитого немецкого композитора [2]. Оно изображает то царство света, правды и красоты, из которого низошел рыцарь Лоэнгрин на спасение прекрасной, оклеветанной Эльзы. Вагнер впервые употребил здесь тот блестящий оркестровый эффект, которым после того пользуются все современные композиторы, как только требуется изобразить в музыке что-либо в высокой степени поэтическое. Даже сам прославленный маэстро Верди не побрезгал позаимствоваться у Вагнера, чтобы выразить последние томления умирающей Травиаты. Эффект этот состоит в употреблении струнных инструментов в высочайшем регистре. Замечательно поразительное мастерство, с которым Вагнер мало-помалу усиливает нежную, светлую тему, рисующую Грааль, доходит до оглушительного фортиссимо и затем возвращается постепенно к первоначальному изложению темы, которая наконец замирает в крайних высотах струнного оркестра. Публика невольно поддается в высшей степени поэтическому настроению этй вещи и обыкновенно восторженными рукоплесканиями прерывает гробовую тишину залы, в которой как будто еще носятся эфирные образы, рисуемые Вагнером.

За этой интродукцией следовал блестящий фортепианный концерт Листа [3], уже знакомый публике по исполнению гг. Рубинштейна, Клиндворта, Иозефи, сыгранный на сей раз впервые появляющейся в Москве молодой пианисткой, г-жою Лаурой Карер. Карер еще очень молода, но уже пользуется значительною известностью. Вот что писал о ней полтора года тому назад один авторитетный рецензент города Лейпцига. «Игра этой четырнадцатилетней девочки отличается не только удивительной виртуозностью и выразительным тоном, но также мастерскою осмысленностью художественного исполнения. Патетическое настроение сонаты Бетховена, элегический характер ноктюрна Шопена были переданы ею с одинаковой зрелостью понимания, возможною только в виртуозе первостепенном. И все это она исполняет наизусть! Мы надеемся, что эта подающая большие надежды пианистка, пройдя высшую школу виртуозности у Листа, к которому она отправляется, скоро станет наряду с замечательнейшими виртуозами нашего времени». Г-жа Карер уже значительно оправдала возлагавшиеся на нее надежды. Игра ее действительно отличается блеском и талантливостью, хотя к ней и нельзя еще приложить строгий критерий художественной виртуозности. Всестороннее развитие ее таланта, принадлежит будущему; заметим

притом, что концерт Листа известен публике Музыкального общества по исполнению такого первоклассного артиста, как г. Рубинштейн [4], и что это обстоятельство было неблагоприятным условием для первого дебюта г-жи Карер. Во всяком случае она с честью выдержала это первое испытание и весьма радушно встречена слушателями. От души желаю успеха и поощрения молодой пианистке, представляющей весьма приятное явление на музыкальном горизонте Москвы.

Г. Лауб исполнил в этом концерте весьма интересную фантазию Раффа — «Фея любви» [5]. Рафф принадлежит к числу замечательнейших современных композиторов германской школы. Творчество его не отличается яркою оригинальностью; он не удивит слушателя могучею силой фантазии, но зато способен пленить чуткого знатока совершенством технической разработки, законченностью формы. Очень замечательно в Раффе, что он сумел уберечь себя от соблазнительного влияния Мендельсона, односторонне-сентиментальная музыка которого породила столь великое множество слабых подражателей, до бесконечности повторявших некоторые его стереотипные приемы, уже давно обратившиеся в общие места довольно пошлого свойства. Ближе всего Рафф примыкает к школе Бетховена, у которого он заимствовал благородную простоту тем, логичность тематического развития мыслей и, в особенности, художественную умеренность в выборе оркестровых эффектов. Нужно много характера и артистического самоотвержения, чтоб удержаться от трескучих, не легко добываемых эффектов, расточаемых современным сочинительством. В названной нами вещи особенно прелестна вторая тема, полная страстного томления, нежная, ласкающая. Исполнение г. Лауба выше всяких похвал; Москва должна гордиться, что обладает этим скрипачом — титаном.

Концерт заключился восьмою симфонией Бетховена. Я не расположен провозглашать принцип бетховенской непогрешимости и, нисколько не отрицая великого исторического значения Бетховена, считаю однакоже противным правде безусловное и равномерное удивление каждому его творению [6]. Но неоспоримо то, что в некоторых своих симфонических сочинениях Бетховен достиг такой высоты, на которой у него нет или почти нет соперников. Исполненная в пятницу симфония принадлежит именно к числу некоторых его недосягаемо великих произведений. Читатель не посетует, если я не стану подробно анализировать эту превосходную вещь, ибо чрезвычайно трудно подыскивать тьму хвалебных эпитетов, на которые она невольно вызывает. Ограничусь краткою характеристикой. От всех других симфоний Бетховена эта отличается выдержанным до последней ноты радостным, праздничным настроением. Бетховен, обладавший в такой сильной степени способностью трагически настраивать слушателя, на этот раз вливает в душу его целые потоки радостно счастливого чувства. В особенности последняя часть, полная юмористических

контрастов, неожиданных переходов и одному Бетховену свойственных взмахов чарующей фантазии, останется навсегда неподражаемо прекрасным образцом симфонической музыки. Симфония эта, под огненным управлением Н. Г. Рубинштейна, была исполнена прекрасно.

По обязанности добросовестного хроникера, мне бы следовало распространиться об итальянской опере, так сильно интересующей Москву, но я отлагаю эту обязанность до другого раза.

Я готов согласиться, что уважающей себя столице неприлично обходиться без итальянской оперы. Но, в качестве русского музыканта, могу ли я, слушая трели г-жи Патти, хоть на одно мгновение забыть, в какое унижение поставлено в Москве наше родное искусство, не находящее для приюта себе ни места, ни времени? Могу ли я забыть о жалком прозябании нашей русской оперы в то время, когда мы имеем в нашем репертуаре несколько таких опер, которыми всякая другая уважающая себя столица гордилась бы, как драгоценнейшим сокровищем? Мне скажут на это, что когда в Москве имеется Патти, то смешно и думать о русской опере. Но в ответ на это возражение мне стоит только указать на Вену, Берлин, Париж, Брюссель, Мюнхен, Дрезден, Прагу. Что касается самой г-жи Патти, то я нисколько не удивляюсь восторгам, ею вызываемым, и смеюсь над пуристами, только оттого отзывающимися о ней с лицемерным равнодушием, что удовольствие слышать ее дорого стоит. Г-жа Патти — восхитительный феномен; феномены стоят дорого и по весьма простой причине — они редки. Кто слышал г-жу Патти, как я, в субботу, 6 ноября, в «Севильском цирюльнике», тот не пожалеет, что это наслаждение обошлось дорого. Пение ее в этой опере показалось мне изумительным. В чарующей красоте ее голоса, в соловьиной чистоте ее трелей, в баснословной легкости ее колоратуры есть что-то нечеловеческое. Да, именно нечеловеческое..

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.—ЕЕ СОСТАВ.—„ЗОРА“ РОССИНИ

Хотя весь интерес текущего сезона итальянской оперы сосредоточен на г-же Патти, и все остальные светила труппы г. Мерелли до такой степени померкли пред лучами этой яркой звезды, что их никто и не замечает, я считаю, однако, не излишним, по мере сил, воздать suum cuique, дабы разъяснить, как идет вообще предприятие г. Мерелли и может ли публика остаться настолько им довольною, насколько он доволен ею.

Публика наша дуется иногда на г-на Мерелли, но это с ее стороны не более как невинное кокетничанье; покричат, посвистят, побранят — тем и дело кончится; а в душе любят и ценят в нем виновника столь утонченного во всех отношениях наслаждения, как итальянская опера. И действительно, что может быть отраднее для праздного дилетанта, как роскошная зала Большого театра, унизанная изящными дамами, испещренная господами в белых галстуках, упитанная великосветским ароматом, да в придачу ко всему этому оглашаемая звуками Патти. Москва, так давно и тщетно ждавшая ее, должна быть неизреченно благодарна г. Мерелли за то, что приглашением этой неподражаемой певицы он оказал нам столь лестное внимание. Не обольстительна ли, в самом деле, для народного самолюбия мысль, что в то время, когда столько столиц, с завистью обращая взор к северному варвару, должны довольствоваться своею, хотя и отличною, но доморощенною оперой,— мы обладаем итальянцами с Патти во главе? И можно ли, восхищаясь последнею, сетовать после того на г. Мерелли за то, что остальные члены труппы составляют не более как темный фон картины, среди которой выделяется эта грациозная фигура? Правда, в скором времени, кроме фона, ничего и не останется, ибо г-жа Патти умчится в Петербург, но вглядимся пристальнее и постараемся распознать, нет ли в труппе г. Мерелли и других сколько-нибудь замечательных артистов.

Прежде всего упомяну о г-же Бенза, которая, между прочим, исполнила две капитальные роли — Алисы в «Роберте» и Валентины в «Гугенотах» [1]. Г-жа Бенза бесспорно весьма талантливая

певица и, не попадись она прямо под тень всезатмевающей Патти, публика отнеслась бы к ней с большим сочувствием. Голос г-жи Бенза еще молод, силен и не лишен патетической страстности звука; к сожалению, орган ее проявляет свои прекрасные качества лишь в таких местах, где требуется страстность, сила, драматическое напряжение. Там же, где, по ходу пиесы, нужно петь просто, тихо, без усилия, голос г-жи Бенза делается неприятно сдавленным, слабым, лишенным всякой прелести.

Г-жа Бенза более чем хорошая актриса; в «Гугенотах» были моменты, когда она глубоко потрясала публику... Другая примадонна, г-жа Синико, еще более пострадала от совместничества с Патти, чем г-жа Бенза, так как характер ролей, ею исполняемых, не выходит из репертуара прославленной певицы; но и эта артистка не лишена достоинств. Она поет чисто, фразирует осмысленно и обладает прекрасной колоратурой; впрочем, самый голос невысокого качества и в верхних регистрах не симпатичен по тембру. Что касается контральто г-жи Эльвиры Анжели *, то она возбуждает во мне глубокое сожаление. Обладая превосходнейшими голосовыми средствами и необыкновенно изящною наружностью, эта юная певица могла бы сделаться блестящим украшением любой оперной труппы и гордостью своей страны, если б она посвятила свои лучшие годы прилежному изучению вокально-сценического искусства, стараясь в особенности воспитать себя в родных звуках отечественной музыки. Но вместо того г-жа Анжели, нисколько не выработав богатого голосового материала, предпочла броситься в омут итальянского оперного репертуара, где что ни неделя — то новая роль, что ни день — то репетиция или спектакль. Страшно подумать, как губительно может подействовать на нашу симпатичную соотечественницу та поспешная небрежность в еженедельной постановке опер, которая, не давая ей возможности осмысленно поработать над каждою новою ролью под разумным руководством опытного наставника, заклеймит всю ее артистическую карьеру характером недоделанности, детской неумелости и ученического самодовольства.

Переходя к мужскому персоналу, я должен предварительно сказать, что он вообще подгулял. Правда, г. Бельваль хотя певец уже стареющий, но еще прекрасный, особенно в ролях французского репертуара, с которыми он свыкся по долголетнему служению в превосходной парижской опере. Правда, неизменно верный Москве г. Босси певец полезный и обладающий несомненным комическим талантом (роль Бартоло в «Севильском цирюльнике»), но зато гг. тенора и баритон представляют собою действительно темные пятна в вышеупомянутом фоне. Г. Корси по крайней мере не лишен красивого и молодого еще голоса; зато у гг. Перотти

---

* Княжна Енгалычева, впоследствии певшая в московской русской и в парижской Opéra-comique под псевдонимом Энгалли.— *Примеч. ред. издания 1898 г.*

и Мориами нет и этого, впрочем, не маловажного достоинства. Все эти три синьора играют со смелостью, достойною лучших целей, и храбро переносят враждебное к ним настроение публики.

Говорить ли о том варварском отсутствии художественного ансамбля в исполнении, которым отличаются представления нашей итальянской оперы; о слабости и утомленности жалкого хора, о недостаточности оркестра ввиду огромных размеров залы, о его вялом, безжизненном управлении, об оскорбительной для чуткого уха невнимательности, с которою оперы разучиваются? Но, во-первых, обо всем этом не раз писал в прошлые годы прежний музыкальный рецензент «Московских ведомостей», г. Ларош, а во-вторых, я считаю итальянскую оперу со всеми ее атрибутами делом, не имеющим ничего общего с высшими целями искусства, делом в высшей степени антимузыкальным. В итальянской опере не певцы существуют для исполнения художественных музыкальных произведений, но музыка исправляет чисто служебные обязанности и как бы для того только сочинена, чтоб было что петь тому или другому артисту. При таком обратном отношении цели к средствам, можно ли прилагать к выбору и исполнению опер серьезную критическую оценку? Из более или менее утешительных явлений укажу на исполненную в минувшую субботу оперу «Зора» Россини [2]. Опера эта, преизобилующая стереотипно-пошлыми эпизодами, свойственными Пезарскому лебедю, заключает однакоже несколько номеров, замечательно красивых по музыке [3]. Опера прошла относительно гладко.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА.— РУССКИЙ КОНЦЕРТ г. СЛАВЯНСКОГО

Можно с уверенностью сказать, что музыка второй половины текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским. Музыка Шумана, органически примыкающая к творчеству Бетховена и в то же время резко от него отделяющаяся, открывает нам целый мир новых музыкальных форм, затрагивает струны, которых еще не коснулись его великие предшественники. В ней мы находим отголосок тех таинственно глубоких процессов нашей духовной жизни, тех сомнений, отчаяний и порывов к идеалу, которые обуревают сердце современного человека. История еще не настала для Шумана; лишь в далеком будущем сделается возможною объективно критическая оценка его творческой деятельности; но неоспоримо то, что этот композитор есть наиболее яркий представитель современного нам музыкального искусства. Вот отчего не проходит ни одного хорошего концерта, в программу которого не было бы включено хоть одно из многочисленных творений Шумана, у которого сила творческого дара была пропорциональна его колоссальной производительности [1].

Во втором концерте Русского музыкального общества [2] мы слышали шумановскую четвертую симфонию (D-moll) и небольшую фортепианную пьесу («Des Abends» [«Вечером»]), которая, несмотря на скромные свои размеры, полна неподражаемой прелести и поистине гениального мастерства. Я даже готов отдать преимущество этой бесконечно поэтической вещице пред большим его симфоническим произведением, исполненным в минувшую пятницу. Четвертая симфония Шумана, последняя по счету, есть в то же время последняя и по достоинству. В ней нет той захватывающей силы, того потрясающего пафоса, которые мы замечаем в двух предыдущих симфониях; в ней сумма музыкальных красот не выкупает того, к сожалению, крупного недостатка, которым запечатлено все творчество Шумана, композитора симфониче-

ского по преимуществу. Недостаток этот, в живописи называемый бесколоритностью, есть бесцветность, вялость, скажу даже, грубость инструментовки. Не вдаваясь в технические подробности, я объясню читателям только то, что искусство оркестровки (т. е. распределения композиции на инструменты) состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другою; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли. Этого-то умения почему-то и недоставало Шуману; оркестр его безостановочно работает, все инструменты участвуют в изложении и развитии мыслей, не отделяясь друг от друга, не контрастируя между собою (эффекты контрастов неиссякаемы в оркестре) и сливаясь большею частию в непрерывный гул, иногда искажающий лучшие места сочинения. Как инструментатор, Шуман стоит не только ниже таких мастеров этого дела, как Берлиоз, Мендельсон, Мейербер и Вагнер, но он не идет в сравнение со многими второстепенными авторами, у него же черпающими свои лучшие вдохновения.

В пример приведу Р. Фолькмана [3], увертюра которого к «Ричарду III» Шекспира была сыграна в начале разбираемого мною концерта. Это сочинение, впрочем, и по музыке прекрасно; Фолькман вышел победителем из трудной задачи обрисовать звуками мрачную, систематически-кровожадную личность английского тирана в противоположность с прекрасными женскими образами его жены и матери. Но в особенности поразила меня мастерская инструментовка, в высшей степени способствующая хорошему впечатлению, производимому сочинением Фолькмана, композитора, впрочем, второстепенного и всецело примыкающего к группе непосредственных подражателей Шумана.

Отрывки из оратории «Столпотворение Вавилонское» А. Рубинштейна (одно из последних его сочинений, имевшее в прошлом году большой успех в Вене) были прекрасно исполнены хором Русского музыкального общества и очень понравились публике [4]. Особенно хорош хор семитов, весь проникнутый меланхолически-нежным настроением, свойственным мелодиям этого племени. Трогательная, почти жалобная мелодия этого хора, удивительно верно рисующая тоску пришельцев по своей далекой и прекрасной родине, глубоко западает в душу слушателя.

К сожалению, в программе концерта не был напечатан текст к хорам г. Рубинштейна, что, однакоже, всегда служит к вящему уразумению прелестной вокальной музыки; этот маленький недостаток внимания к публике тем более странен, что, насколько мне удалось расслышать, текст в литературном отношении прекрасен.

В качестве солистки явилась в этом концерте молодая петербургская пианистка, г-жа Есипова, имевшая блестящий и вполне

заслуженный успех [5]. Виртуозность г-жи Есиповой отличается сочетанием двух крупных достоинств: безупречной чистоты исполнения со зрелостью художественной передачи (interprétation) исполняемого. В смысле величайшей похвалы, я, не обинуясь, позволю себе поставить нашу петербургскую гостью наряду с нашими превосходными московскими пианистками г-жами Зограф и Муромцевой. Что касается до выбора г-жою Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутины, то я не могу его одобрить [6]. Конечно, он дал артистке возможность выказать публике с блестящей стороны высокое совершенство ее техники, но в этом случае цель не оправдывает средства. Зато при втором выходе г-жа Есипова исполнила, кроме упомянутой уже пьески Шумана, красивые вариации Мендельсона [7] и блестящий вальс Раффа [8].

Из других выдающихся в музыкальной жизни Москвы фактов укажу на появление в итальянской опере двух любимых публикою артистов, г. Марини и г-жи Вольпини, имевших большой успех в опере «Пуритане» [9], и на концерт г. Славянского, где, впрочем, мне не удалось быть [10]. Интересна и поучительна судьба этого артиста. Появившись года четыре тому назад перед пустыми залами Москвы и Петербурга, в костюме *славянского брата* с польской венгеркой и высокими ботфортами, г. Славянский, после кратковременного пребывания среди нас, уезжает к заатлантическим друзьям, из среды которых возвращается в отечество, увенчанный неувядаемыми лаврами.

Здесь начинается для *русского* певца целый ряд триумфов; его русские концерты с американским вальсом и немецкими Männerchör'ами порождают целые тьмы восторженных поклонников; одна газета выпускает ряд передовых статей о национальном значении концертов г. Славянского, которого провозглашают чуть ли не благовестителем новой эры в русском искусстве. Ободренный г. Славянский переносит сферу своей деятельности из залы в Манеж, куда в течение всей Светлой недели сзывает все население Москвы на русский праздник, с успехом, которому может позавидовать сам г. Мерелли. В самом деле, последний ничего не может сделать без целого полчища хороших и дорогих певцов, тогда как г. Славянский совмещает в себе и импрессарио и весь свой артистический персонал: для успеха своего предприятия г. Мерелли должен пригласить, например, Патти, получающую чуть ли не червонец за каждую нотку; г-ну Славянскому достаточно пригласить г-на Славянского,— а между тем любовью и поощрением публики оба антрепренера пользуются равно. Но мало того: в венке г. Славянского недоставало цветка композиторской славы; и что же? из афиш последнего концерта я усматриваю, что наш певец готов уже вступить и на это скользкое, неблагодарное поприще. Дело в том, что Славянский собирается издать сборник русских песен, им переложенных, то-есть взяться за такое дело, на которое едва достало такого первостепенного

таланта, такого всестороннего музыкального развития, какие мы находим в г. Балакиреве [11].

Г. Славянский весьма изрядный певец в легком роде; он не лишен того качества в вокальном исполнении, которое называется ш и к о м и которому он в особенности обязан своими успехами. Теперь из афиш о концерте г. Славянского я должен заключить, что к этим качествам он присоединяет еще огромную музыкальную эрудицию и тот талант и ту техническую подготовку, без которых немыслимы как записывание народных напевов, так и, в особенности, их гармонизация. К чести г. Славянского я не могу не вывести этого заключения; иначе и быть не может. Г. Славянскому, преследующему своею деятельностью высокую цель служения русскому искусству, конечно, небезызвестно, что никто не может безнаказанно прикоснуться святотатственною рукою к такой художественной святыне, как русская народная песнь, если он не чувствует себя к тому вполне готовым и достойным.

„ДОН-ЖУАН" МОЦАРТА НА ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ.— „ФРЕЙШЮЦ" ВЕБЕРА НА СЦЕНЕ РУССКОЙ ОПЕРЫ

Каждое произведение искусства, как бы оно ни превышало художественный уровень той эпохи и того общества, в среде которого жил человек, его создавший, неизбежно должно носить на себе печать своего времени. Как бы ни был глубок и силен творческий дар художника, он в приемах своего творчества не может освободиться от тех характерных, чисто внешних особенностей формы, которые впоследствии обращаются, чрез злоупотребление ими второстепенных талантов, в рутину и наконец получают значение археологическое. Поэтому неудивительно, что самые великие в художественных сферах создания человеческого гения стареют; в произведениях Рафаэля, Шекспира, Моцарта, несмотря на всю глубину их концепции, заключаются такие черты, такие внешние свойства, которые, будучи порождением времени, не соответствуют требованиям новейшего вкуса. Но из этого нимало не следует, чтобы рука времени могла коснуться самой сущности эстетического произведения, и вот почему, несмотря на свои восемьдесят лет, опера «Дон-Жуан», в силу неувядаемой и неиссякаемой мощи моцартовского вдохновения, устарела только в чисто техническом отношении; она слушается нами с таким же восторгом, с такой же полнотой впечатления, какие вызывала некогда в сердцах наших дедов и прадедов. Оркестровка Моцарта в сравнении с берлиозовскою, разумеется, жидка; его арии несколько растянуты и подчас грешат угодливостью виртуозным прихотям певцов, стиль его отзывается, пожалуй, чопорностью придворной сферы его времени, но вместе с тем оперы его, и «Дон-Жуан» в особенности, преисполнены высочайших красот, полных драматической правды моментов; мелодии его необыкновенно изящны, гармонические сочетания замечательно богаты, сочны, интересны. Но в особенности Моцарт был мастер на музыкально-драматическую характеристику, и ни один композитор, кроме его, не создавал еще таких до конца выдержанных, глубоко и правдиво задуманных музыкальных типов, как Дон-Жуан, Донна-Анна, Лепорелло, Церлина [1]. Я уже заметил, что слабая

сторона Моцарта — это его длинные концертные арии, дающие случай певцу блеснуть своим искусством, но не заключающие в себе серьезных музыкальных красот. Зато в ансамблях, в сценах, где развивается драматическое движение пиесы, он оставил длинный ряд неподражаемых образцов. В особенности полны глубокого трагизма все сцены, где является Донна-Анна. Раздирающие крики и стоны ее над трупом убитого отца, ее ужас и жажда отмщения в сцене, где она встречается с виновником своего несчастия, все это передано Моцартом с такой захватывающею силой, что подстать этим моментам по глубине производимого впечатления разве только лучшие сцены Шекспира. В числе лучших нумеров оперы укажу еще на финал первого действия, на сцену у могилы командора, секстет второго акта (замечательный по комическому контрасту переодетого Лепорелло с остальными действующими лицами, принимающими его за Дон-Жуана) и, наконец, на знаменитую последнюю сцену Дон-Жуана со статуей командора. К каким простым, казалось бы, слабым средствам прибегнул в этой сцене Моцарт, чтобы выразить ужас нераскаянного развратника пред грозным привидением, а между тем, как неотразимо действует на слушателя эта страшная сцена! Современный композитор низвергнул бы тут на публику целые громы тромбонов, труб, тарелок и литавр, тогда как Моцарт достигает бесконечно сильнейшего эффекта единственно непосредственною силой своего гения.

Этим-то вкратце охарактеризованном мною неувядаемо прекрасным произведением Моцарта вздумал угостить нас в минувшую субботу г. Мерелли [2]. Признаюсь, исполнение моцартовского «Дон-Жуана» на сцене нашего Большого театра было для меня, как и для всякого ценителя этого гениального произведения, источником невыразимых страданий, ибо вряд ли приходилось когда-нибудь людям, живущим в стране образованной, присутствовать при более непозволительном глумлении над художественным созданием, представляющим предмет удивления для всего цивилизованного человечества. Какой ужас, какую глубокую скорбь почувствовал бы серьезный любитель живописи, если бы он увидел выставленную на посмешище толпы картину великого мастера, изуродованную, урезанную, подкрашенную рукой грубого маляра? А между тем, эту-то именно роль маляра в отношении к великому творению Моцарта исполняют артисты итальянской оперы, позволяющие себе, ввиду полнейшего непонимания массы, искажать наибезобразнейшим образом такую оперу, как «Дон-Жуан». И какими соображениями руководствуется г. Мерелли, составитель итальянского репертуара, поручая своим артистам исполнение «Дон-Жуана»? Публика, так щедро оплачивающая г. Мерелли, его заботы об ее эстетических наслаждениях, стремится в итальянскую оперу, как я уже однажды заметил, вовсе не для исполняемого, а для исполнителей; для грудного *ut* г. Марини, для трелей г-ж Патти и Вольпини, а всего более

ради тонкого аромата великосветскости, которым преисполнена роскошная зала Большого театра в дни итальянских представлений. Если же он хочет, давая «Дон-Жуана», польстить музыкально-развитому меньшинству публики, то смеем заверить его, что это меньшинство предпочитает вовсе не слышать «Дон-Жуана», чем быть свидетелем его позорного искажения.

Главную роль (Дон-Жуана) исполнял г. Мориами. Не говоря уже о том, что внешность этого певца нимало не соответствовала представлению о распутном, но в высшей степени изящном испанском аристократе, он был не тверд в своей роли, играл и пел без всякого увлечения, бесстрастно до последней степени. Трудно было, слушая г. Мориами и смотря на него, поверить, чтобы такое множество особ прекрасного пола всех сословий и народностей могли, ради чарующей будто бы внешности его и увлекающей страстности, лишиться чести и счастья. Еще гораздо плоше был г. Марини, совершенно не знавший своей партии, как будто нарочно певший все время в разлад с оркестром, сам беспрестанно сбивавшийся и в ансамблях путавший других. Правда г. Марини обладает довольно красивым голосом и благодаря высоким нотам своего грудного регистра вызывает шумное одобрение публики, но он вместе с тем до крайности немузыкален, и исполнение его лишено всякой артистичности. На этот раз и сама симпатичная г-жа Вольпини заслуживает самого резкого порицания, во-первых за то, что она, подобно уже упомянутым двум артистам, плохо разучила свою партию, а во-вторых, игрою своею г-жа Вольпини нисколько не была похожа на ту наивную, слабодушную девочку, которую задумал в лице Церлины либреттист «Дон-Жуана».

Патетическая партия мстительной прекрасной Донны-Анны была передана г-жою Бенза без достаточной силы; хорошие стороны таланта этой примадонны не раз высказались и здесь, но после исполнения ею Валентины в «Гугенотах» я вправе был ожидать от г-жи Бенза воспроизведения более соответствующего идеальной высоте моцартовского типа. В особенности не удалась ей сцена, когда Донна-Анна в изящном неизвестном кавалере, учтиво предлагающем ей свои услуги, узнает злодея Дон-Жуана, нанесшего смертельное оскорбление ее неприступной добродетели и лишившего жизни любимого ею отца. В этой сцене Моцарт вложил в уста Донны-Анны такие потрясающие звуки гордой злобы, мщения и отчаяния, которые требуют полного напряжения всех сил первоклассного таланта. В прежние годы поражала в этой сцене правдивостью исполнения г-жа Арто[3], с которой теперешняя исполнительница не идет ни в какое сравнение. Роль Донны-Эльвиры, весьма неблагодарная, почти комическая по назойливости, с которою эта покинутая супруга преследует свой равнодушный кумир, была по крайней мере добросовестно исполнена г-жою Синико. Единственный исполнитель, о котором я имею возможность упомянуть с безу-

словной похвалой, есть г. Босси, всегда по мере сил прилагающий все ресурсы своего таланта и опытности к поручаемым ему ролям. Он и по пению, и по игре был вполне удовлетворительный Лепорелло.

Но как бы ни были недостаточны силы отдельных исполнителей, самая трудная опера может, однакоже, благодаря внимательности артистов и усилиям их быть достойными посредниками между духом великого художественного произведения и публикой, пройти настолько гладко, что даже и строгий судья останется удовлетворенным. Ибо строгий судья в деле музыки совершенно равнодушен к таким антихудожественным атрибутам вокального искусства, как рулады Патти или восхитительные *do* г. Марини. Он готов довольствоваться (как это часто бывает в Германии, вообще не щеголяющей певцами) артистами даже посредственными, лишь бы они с должным уважением относились к своим обязанностям и не оскорбляли разумно-требовательной публики наглым искажением чтимого всеми произведения искусства. Но гг. артисты итальянской оперы бесцеремонною небрежностью изучения своих партий переходят даже за пределы простого приличия. Высчитать все промахи, все грубые ошибки артистов, исполнявших «Дон-Жуана», я не в состоянии, да и пределы фельетонной статейки слишком ограничены для этого длинного ряда музыкальных нелепостей, оскорбительных для каждой сколько-нибудь требовательной в эстетическом отношении публики. Скажу коротко, что не прошло ни единого нумера, в котором бы, вследствие полного неведения гг. Мориами, Марини и г-жой Вольпини своих партий, не произошло какой-нибудь курьезной какофонии между солистами, хором и оркестром. Если бы еще дирижер г. Бевиньяни умел хоть сколько-нибудь поддерживать свою плохо дисциплинированную команду; если бы он хоть один раз (как это делают более ловкие итальянские маэстро) поспешил на выручку теряющегося исполнителя! Но нет. Г. Бевиньяни, с неподвижностью и аккуратностью автомата, при самых грубых ошибках, продолжал свои убийственно равномерные мановения, как бы говоря: «капельмейстер приставлен к своему месту, чтобы махать палочкой, я и махаю, чего же вам больше?»

Читатель ожидает может быть, что я поведаю ему о заслуженной каре, постигшей артистов г. Мерелли за ряд непростительных оскорблений, нанесенных ими тени Моцарта? Да! глубоко возмущенная публика выражала свое справедливое негодование усердным хлопаньем и громким вызыванием гг. Марини, Мориами и г-жи Вольпини. И грустно, и смешно, и жалко!

Через три дня после того мне пришлось присутствовать в том же театре на представлении другого великого произведения германского искусства. В бенефис г-жи Александровой шел «Фрейшюц» Вебера [4]. Какая поразительная разница! Я прослушал эту оперу без восторга, но и без неудовольствия.— Конечно,

г-жа Александрова не имеет соловьиных свойств г-жи Патти, конечно, и г. Додонов лишен неоцененного *ut* г. Марини и вследствие того первые ряды кресел были пустоваты, дамы явились без тех ослепительных украшений, а кавалеры без тех изящно округленных фраков, которые почему-то считаются обязательными, когда поет труппа г. Мерелли; но зато в течение целой оперы не было сделано ни одной ошибки, даже незначительной, и каждый из наших доморощенных артистов прилагал все свои старания и силы к возможно верной и толковой передаче веберовской оперы. Не скажу, чтобы они обладали крупными сценическими дарованиями, но с искреннею похвалой отзовусь о г-жах Александровой, Ивановой, гг. Додонове и Демидове, артистически честно отнесшихся к своей обязанности и сделавших все возможное, чтобы заслужить одобрение всех истинных ценителей искусства [5]. Я бы мог вынести из бенефиса г-жи Александровой самое благоприятное впечатление, если бы не наш непостижимо-убийственный хор. Осмелюсь доложить просвещенной дирекции театров, что этот хор, составленный из почтенных, изморенных управлением г. Мерелли, тружеников, уже давно не поет. Он издает какие-то фантастически сиплые звуки, не имеющие в себе ничего человеческого. В третьем действии, когда женский хор, изображая подруг Агаты, приходит поздравить ее с предстоящим бракосочетанием и поет:

«Мы все к тебе сюда пришли,
Любезная подружка»,

мне пришла в голову мысль, что зритель, плохо знакомый с содержанием оперы, может недоумевать, за что̀ благодарит своих подруг улыбающаяся Агата, тогда как ей следовало бы бежать от сообщенных ей хором ужасов.

ВОЗОБНОВЛЕННАЯ „РОГНЕДА". ОПЕРА СЕРОВА.— НОВАЯ ПОСТАНОВКА „ИВАНА СУСАНИНА"

Каждый год, после Успенского поста, наша русская опера начинает усиленно заявлять о своем эфемерном существовании. Афиши то и дело возвещают о возобновлении той или другой русской оперы; сердца патриотов сладостно сжимаются, публика ломится в театр, гг. артисты едва успевают, за беспрестанными репетициями, исправлять свои домашние обязанности, все кипит живою деятельностью, но прилетают итальянские соловьи и отечественной оперы как не бывало. Там, где еще вчера надрывалась от усердия г-жа Онорѐ, — заливается сегодня соловьиными трелями грациозная Патти; на подмостках, которые еще накануне ломились от тяжести неуклюжих шагов г. Радонежского,— является соблазнительный для наших дам образ какого-нибудь г. Николини, и весь этот мишурный блеск кратковременного процветания местной оперы погружается в глубокий мрак забвения. Нечто подобное происходит в барском доме, когда господа разъезжаются.[...]

Уподоблением этим я не хочу сказать ничего обидного артистам русской оперы; более чем кто-либо, я умею ценить их прекрасные качества. Сравнением своим я лишь с грустью отмечаю ту роль, которую несправедливый рок ниспослал в удел нашим артистам.

Но как бы то ни было, а в течение одной недели дирекция нашла возможным дать нам два замечательных произведения русского репертуара. В прошлое воскресенье (27-го числа) шла одна из любимейших столичными публиками опер — «Рогнеда» Серова. Причина постоянного успеха «Рогнеды» и ее прочного положения в русском репертуаре заключается не столько в действительных красотах, сколько в тонких расчетах на разительные эффекты, руководивших автора при сочинении этой оперы [1]. Покойный Серов в весьма малой степени был одарен даром оригинального творчества. Начав свою композиторскую деятельность уже в ту пору жизни, когда зачастую и сильные

дарования начинают клониться к упадку, он писал не по внутреннему побуждению художника-творца, а вследствие того, что, критически изучав в течение долгих лет всю область музыкального искусства, он вполне овладел технической стороной дела и увидел возможность быстро и легко выдвинуться на композиторском поприще. Действительно, талантливый музыкант, с таким замечательным умом, с таким огромным запасом сведений и всестороннею эрудициею, какими обладал Серов, имеет полную возможность привлечь симпатию публики. Публика всех стран и народов в эстетическом отношении не требовательна; она любит внешние потрясающие эффекты, сильные контрасты, и весьма равнодушна к проявлениям глубокого, самобытного творчества, если они не обставлены колоритно, ярко, блистательно. И нужно отдать справедливость Серову; он сумел угодить публике, и если опера страдает бедностью мелодического вдохновения, грубой декоративностью гармонии и инструментовки, отсутствием органического сплетения отдельных нумеров, совершенною слабостью речитативов в отношении требований правдивой декламации,— то каких зато эффектов не нагромоздил знаменитый композитор в свою оперу? Переряженные в гусей и медведей скоморохи, настоящие лошади и собаки, трогательный эпизод умирающего Руальда, воочию представляющийся сон князя, оглушающие удары китайского тамтама,— все это результат сознательного прикрывания бедности изобретения — трескучими эффектами. Я сказал выше, что Серов к несомненному, но посредственному таланту присоединял огромную опытность, замечательный ум и громадную эрудицию. Поэтому понятно, что в «Рогнеде» попадаются, как редкие оазисы в пустыне, номера по музыке прекрасные. Сюда я отнесу идоложертвенный хор второго акта, прелестную песенку Изяслава, балладу Рогнеды и превосходный гимн, заключающий оперу. Что̀ касается особенно излюбленных публикою нумеров,— то, как часто водится при публичной оценке произведений искусства, они, по своему внутреннему достоинству, находятся в обратном отношении к степени производимого ими успеха. Так, например, дуэт Руальда с странником есть сколок с самого дюжинного итальянского дуэта; знаменитый третий акт обязан своим успехом, с одной стороны, красивому тембру хора a cappella (без сопровождения оркестра), а с другой,— тому неотразимо трогательному духу веры и любви в христианском смысле слова, которым проникнут эпизод смерти Руальда.

Исполнена опера была не без старания, но и не без промахов, а местами и разладицы. Г-жа Оноре — Рогнеда [2], певица опытная, тщательно изучившая свою партию, играющая, хотя и без внутреннего огня, но с сильной дозой напускного пафоса, способного электризовать воскресную публику. В тихом cantabile, где не требуется усиленного выкрикивания высоких головных и низких грудных нот, г-жа Оноре совершенно несо-

стоятельна. Нескольких нот своего среднего регистра, с, *cis*, *d*, *es*, *e*, она лишилась вполне безвозвратно. Интересно и вместе грустно было следить за теми разнообразными куншт юками, к которым прибегала маститая певица, чтобы скрыть от публики этот крупный недочет нот в своем голосе. Замечу, что она делала это с большим искусством, чему я весьма радуюсь; срок контракта г-жи Оноре еще в дальнем будущем, когда вместо пяти недостающих нот будут блистать отсутствием уже все регистры ее голоса и нужно будет иметь бездну утонченной хитрости, отваги и ловкости, чтобы в течение нескольких часов сряду заставлять публику воображать себе, что она слышит звуки, которых никто не издает. Роль Изяслава пела какая-то, бог весть откуда взявшаяся, г-жа Скюдери. Ничего более жалкого я не видел на подмостках Большого театра. Крошечный, сдавленный голосок, неверность интонации, плохое знание своей партии, и ко всему этому полное отсутствие игры. Между прочим, в дуэте пятого акта г-жа Скюдери до того запуталась, что сбила всегда твердую в знании своей партии г-жу Онорѐ, отчего произошло совершенно неожиданное контрапунктическое сплетение голосов, на которое композитор никак не рассчитывал, и которое, только благодаря густой, шумной оркестровке Серова, прошло для большинства незамеченным. Не понимаю, отчего дирекция отняла эту милую роль у прежней ее исполнительницы г-жи Щепиной, обладающей и симпатичной наружностью и приятным голоском и музыкальностью. Мужской персонал оперы заявил себя в «Рогнеде» с весьма хорошей стороны. Из трудной партии Руальда, написанной с явным расчетом на высокие грудные ноты Никольского, г. Додонов выпутался с большим успехом. Этот артист обладает приятной дикцией и большим вкусом в фразировке. К сожалению, природа не одарила его высоким грудным регистром,— а это составляет необходимое условие для полного успеха тенора [3]. Гг. Радонежский и Демидов пели весьма твердо и с большим старанием; в третьем акте превосходный и все еще свежий голос г. Демидова звучал прекрасно. Г. Радонежский был в этот вечер настолько в ударе, что даже играл сносно, чего я от него никак не ожидал. Если я еще прибавлю, что оркестр и хоры, успевшие за лето оправиться и набраться новых сил, исполнили свое дело по меньшей мере добросовестно, то читатель согласится, что, приняв в соображение жалкое вообще положение, в которое судьба, или лучше дирекция, поставили у нас русскую оперу,— я могу назвать возобновление «Рогнеды» довольно удачным.

Через четыре дня после «Рогнеды» русская опера дала нам «Ивана Сусанина» [4]. Я весьма многого ожидал от давно уже возвещенного возобновления этой первой и лучшей русской оперы. Говорили, что она будет обставлена нивесть какими роскошными декорациями и костюмами; полагая, что и в музыкальном отношении опера будет разучена и срепетована вновь

так, что и самые требовательные знатоки найдут в исполнении воплощение своих идеалов. Ожидания эти не вполне оправдались. Костюмы действительно новые и роскошны так, что, за исключением пейзанского костюма Вани в третьем действии, не оставляют и желать ничего лучшего; декорации хоров и верны; в постановке и группировании масс видны усердные старания режиссерского ведомства по возможности приблизиться к реальному воспроизведению условий местности и времени. Но зато с музыкальной стороны представление «Ивана Сусанина» приходится назвать весьма неудачным. Замечательно, что все промахи, вся неурядица, исходили на этот раз оттуда, откуда мы всего менее привыкли ожидать ее, а именно из оркестра. Во-первых, я нахожу нимало не рациональной экономию сил, соблюдаемую в нашем театре г-м инспектором музыки. Так называемый оперный, отлично составленный оркестр этот мудрый начальник приберегает, видите ли, для итальянской оперы, в которой, по выражению Вагнера, оркестр есть не более как гитара в колоссальных размерах, а для такой оперы, как «Иван Сусанин», с ее идеально изящной, необыкновенно тонкой и поэтической инструментовкой, нам дают балетный оркестр, хотя и заключающий в себе несколько дельных музыкантов, но привыкший отдувать площадные измышления гг. Пуньи, Минкуса и им подобных. Во-вторых, большинство гг. артистов явилось в театр, я полагаю, с именинных обедов, в ненормальном состоянии своих духовных сил,— иначе я не могу объяснить себе непростительно небрежное отношение их к своим обязанностям. В особенности отличились духовые инструменты, и из них отмечу первого кларнетиста, исказившего прелестный B-dur'ный эпизод в краковяке, и тенорового тромбониста, который с непоколебимым упорством издавал какие-то невообразимые звуки, производившие в ушах слушателей ужасающую какофонию. Вину этого плачевного исполнения я не могу свалить на почтенного капельмейстера г. Шрамека, который ничего не мог сделать с своим необузданным полчищем и лишь ограничивался укорительным помаванием головы, да тихим шиканьем. Не могу не прибавить, что г. Шрамек темпы на этот раз брал вернее, оживленнее прежнего; видно, что он старался отрешиться от своего всегдашнего недостатка — непомерного затягивания темпов. Что касается гг. солистов, то, за исключением г. Радонежского, певшего на сей раз весьма вяло и с свойственною ему тоскливостью, я должен отдать справедливость их стараниям и искусству. Г-жа Александрова, голос которой уже, разумеется, не тот, что был прежде, пела однакоже прекрасно, безукоризненно верно и с большим неподдельным чувством. Г. Додонов делает положительные успехи; я удивлялся, откуда явились у него силы так победительно бороться с трудностями партии Сабинина. Интонация его была на этот раз непогрешительна, достоинство, которого прежде в г. Додонове не было. Не могу,

к сожалению, сказать того же о симпатичной г-же Эйбоженко. Голос этой молодой певицы прекрасен, свеж, звучен; играет она просто и держится изящно,— но я не могу понять, каким образом, окончив свое музыкальное образование в консерватории, г-жа Эйбоженко так мало обращает внимания на верность ритмическую и так невнимательно следит за оркестром. Невнимательность эта была причиной того, что в эпилоге, в трио «Ах, не мне бедному», прелестную фразу, «но крики врагов раздавались над ним», г-жа Эйбоженко пропела в высшей степени фальшиво, так что публику, видимо, покоробило, и это обстоятельство воспрепятствовало полному успеху артистки, который, однакоже, несмотря на то, был весьма значителен. В заключение, считаю долгом, от лица всех ценителей нашего гениального композитора, благодарить дирекцию за вставку некоторых, пропускавшихся прежде, нумеров, и в особенности за хорошее исполнение превосходного хора «Мы на работу в лес».

ВОЗОБНОВЛЕНИЕ „РУСЛАНА И ЛЮДМИЛЫ"

Корифеи русской музыкальной критики, единодушно поставившие имя Глинки во главе самостоятельной русской школы и, вместе с тем, наряду с именами величайших композиторов всех времен и народов, резко расходятся, однакоже, между собою, относительно двух величайших произведений нашего гениального музыканта — его обеих опер. Одни из них, с Серовым во главе, открыто стали на стороне первой оперы — «Ивана Сусанина». Покойный Серов, в целом ряде статей «Руслан» и русланисты», старался доказать, что, как бы ни была прекрасна музыка «Руслана», как ни зрело мастерство, которое проявил в нем Глинка, как она ни богата прелестью мелодического изобретения, роскошью инструментовки и обилием контрапунктических блесток, но произведение это следует признать неудавшимся творением заблужденного, хотя и великого художника [1]. Суждение Серова исходило из того положения, которое было девизом всей его критической деятельности, а именно, из вагнеровского принципа: «опера есть музыкальная драма». Драмы в «Руслане» нет, доказывал Серов. Либретто этой оперы сложено из пестрых лоскутков, сшитых на живую нитку. Множество отдельных эпизодов, не имеющих связи, чередующихся без всякой последовательности; отсутствие характеров и драматических положений в ходе действия; несостоятельность либретто, как в чисто литературном отношении, так и со стороны исторической и бытовой правды,— все это парализует полноту художественного наслаждения, утомляет и раздражает слушателя. Напротив, в «Иване Сусанине» — есть и трагическая ситуация Сусанина, в котором внутренняя борьба между чувствами семьянина и гражданским долгом оканчивается трогательным торжеством последнего, доводящим героя оперы до безусловного самопожертвования за благо своей страны; есть интерес контраста между двумя враждующими национальностями, словом, несмотря на слабость либретто в смысле литературной техники, есть в этой опере,— кроме обилия музыкальных элементов, вызвавших из души великого художника столь-

ко немеркнущих красот,— драматическое движение, согласно эстетическим законам, постоянно усложняющееся и заключенное всепримиряющим актом смерти. Итак, по мнению Серова и его адептов, «Иван Сусанин» есть опера и притом превосходная, а «Руслан» — ряд прелестных иллюстраций к фантастическим сценам наивной поэмы Пушкина.

Совершенно противоположное утверждает другая группа представителей нашего музыкального мира, названных Серовым «русланистами». Эта партия, имеющая в музыкальной критике также свой голос в лице музыкальных фельетонистов «Петербургских ведомостей», не полагаясь ни на какие философские принципы, не вдаваясь ни в какие отвлеченности эстетики, решила, что «Руслан» не только лучшая опера Глинки, но вообще лучшая из всех опер, так сказать, опера из опер, царь-опера [2]. В «Руслане», говорят эти пылкие, но известные своей парадоксальностью фельетонисты,— Глинка проявил, в сравнении с первой оперой, высшую силу творчества; он явился здесь во всеоружии зрелого мастерства и пошел по новым путям искусства, им впервые указанным. В «Руслане», по их мнению, Глинка заявил себя смелым новатором, сбросившим с себя узы рутины и условности, тогда как в «Иване Сусанине» он еще подчиняется формам старым и, лишь в границах этих отживших форм, являет сильный, оригинальный, но не вполне еще сложившийся творческий дар.

Сравнивая эти два резко расходящиеся мнения, делая попытки примирить их, нельзя не прийти к заключению, что критика Серова глубже, рациональнее. Становясь на специфический музыкальный штандпункт *, он нисколько не отрицает несомненных преимуществ «Руслана»; музыкального материала в последнем больше, и он лучшего качества. Но известно, что крупные произведения искусства ценятся не столько по силе непосредственного творчества, в них проявившегося, сколько по совершенству форм, в которые вылилась эта сила, по равновесию частей, по удачному слиянию идеи с ее внешним выражением.

Ведь Бетховен недаром считается безусловно первым из композиторов, хотя всякому музыканту известно, что и Моцарт и даже Шуберт обладали не меньшею, если не бо́льшею интенсивностью музыкального вдохновения. Если мы в музыкальном пантеоне будем искать места для Глинки, то, лишь только по силе своего могучего творческого гения, он может стать наряду с величайшими представителями своего искусства; но в том-то и дело, что судьба не послала ему той обстановки, тех условий развития, которые были нужны для полного расцвета его огромного дарования.[...] Нужно прочесть записки Глинки, напечатанные в журнале г. Семевского, чтобы понять, до какой сте-

* Штандпункт — здесь: точка зрения.— *В. Я.*

пени среда, дух времени и общественные условия дружно соединялись, чтобы препятствовать ему сознательно итти по тому пути, на который влекла гениального художника его богато одаренная натура [3]. Подобно сказочным богатырям, он обладал степенью силы, которой не сознавал и не умел дать надлежащего направления. По характеру своей музыкальной натуры — по преимуществу симфонист-лирик, Глинка не оставил нам, однакоже, почти ни одного чисто симфонического сочинения,— а в этой области, судя по некоторым эпизодам его обеих опер, он мог бы дать нам неподражаемые образцы. Лишенный поощрения высокоразвитой музыкальной среды, не находя должной опоры и поддержки в окружающих (авторитет князя Одоевского не мог быть достаточен), Глинка ищет исхода своему вдохновению и, увлекшись какой-нибудь подробностью в представлявшемся сюжете, набрасывается на него с горячностью чреватого идеями художника, не взвесив, не рассчитав всех условий, необходимых для успеха задуманного произведения. Так, например, «Иван Сусанин» явился вследствие того обстоятельства, что Глинка пленился эффектом контраста между трехдольным ритмом мазурки и протяжною заунывностью русской песни. «Руслан» написан ради нескольких фантастических сценок, действительно вызывающих музыкальное вдохновение, но вдохновение симфониста [4]. Оттого и произошло, что «Иван Сусанин», написанный на случайно удавшийся сценариум, вышел оперой превосходной; «Руслан», составленный из ряда бессвязных фантастических сценок, написанных разновременно и несколькими лицами, по причине неорганичности своей постройки и совершенному отсутствию драматических мотивов,— не может быть причислен к числу опер образцовых; он есть лишь волшебный спектакль, сопровождаемый отличнейшей музыкой. Нет сомнения, что если бы наша оперная литература была богата замечательными произведениями, или, если бы Глинка успел написать еще две, три оперы, более «Руслана» удовлетворяющие требованиям сцены и драматического интереса, то «Руслан» реже других опер держался бы на театре и принадлежал бы, по преимуществу, к репертуару концертному, наряду с такими превосходными операми, как, например, «Оберон» Вебера или «Геновева» Шумана, лишь изредка или вовсе не появляющимися на германских оперных сценах [5].

Если разбирать «Руслана» с исключительно музыкальной стороны, то приходится только удивляться разнообразию и богатству его музыкальных прелестей. Увертюра, огненно-пылкая, блестящая, торжественно-веселая, лишь в самом конце эффектно омраченная гаммой из целых тонов, намекающей на чары Черномора,— открывает ряд превосходных музыкальных пьес, не связанных, к сожалению, единством драматического движения. Ограниченные пределы газетного фельетона не позволяют мне распространиться о музыке «Руслана»; для этого потребо-

валась бы обширная статья. Поэтому ограничусь только кратким указанием на лучшие места в опере.

Сюда относится, во-первых, большая, эпического характера, интродукция первого действия с прелестной песней Баяна, сопровождаемой аккомпанементом арфы и фортепиано. В этой интродукции, к сожалению, сделана ампутация целой средней части, каковое обстоятельство весьма ее обезображивает, так как длинное, массивное стретто, которым интродукция заключается, уже не соответствует урезанной форме целого.

Затем в этом действии превосходен ансамбль, в котором такое чарующее впечатление производит страстная мелодия Хозарского князя «Брег далекий, брег желанный!» После похищения Людмилы, сопровождаемого громом и внезапным мраком, следует канон, в котором действующие лица с потрясающею правдою выражают общее всем чувство ужаса и недоумения. Здесь Глинка явил изумительный образец своей громадной техники; весь этот канон построен на педали, т. е. на выдерживаемом в басу, в течение всей пьесы, звуке *Es*, периодически появляющемся на втором ударе такта, в pizzicato басов и виолончелей.

Второе действие состоит из трех эпизодов: баллады благодетельного волшебника Финна, сцены труса Фарлафа с Наиной и, наконец, большой героической арии Руслана в мертвом поле, охраняемом головой великана. Особенно замечателен из этих трех нумеров первый: баллада Финна. Темою для баллады Глинка взял коротенькую финскую песенку, которую он проводит через длинное последование множества вариаций, полных контрапунктического интереса и еще украшенных всеми богатствами самой блестящей инструментовки. Но достоинства всех этих трех нумеров меркнут в сравнении с глубоко вдохновенной, маленькой прелюдией, открывающей второе действие. В сжатой, совершенно оригинальной форме этого антракта Глинка сумел размашистыми, сильными штрихами, свойственными лишь великим творцам, с поразительною художественною правдой нарисовать нам в одно и то же время: страх Фарлафа перед старушкой волшебницей, томление тоскующего Руслана и скорбь фантастической головы великана. Если б Глинка ничего не написал кроме этой коротенькой пьесы, то музыкальный ценитель ради ее одной должен был бы причислить его к первейшим музыкальным дарованиям.

В третьем акте упомяну о хоре дев в замке Наины, как и баллада Финна, состоящем из ряда превосходных вариаций на одну тему, а также о знаменитой арии Ратмира «И жар и зной», в которой Глинке удалось окрасить, в особенности Andante этой арии, чисто восточной негой и страстностью.

Четвертый акт переносит нас в заколдованный мир великолепного сада Черномора. Музыка этого действия представляет нам цепь музыкальных чудес, совершенно подавляющих слуша-

теля. Обе арии скучающей Людмилы, прерываемые из-за кулис хором цветов, марш Черномора, танцы дев, лезгинка, хор «Кто победит», — все это первоклассные, неподражаемые образцы музыкального творчества. Если б мне пришлось слышать «Руслана» только в Москве [6], то красоты последнего хора, в котором, посредством необыкновенно оригинального синкопированного ритма, Глинка рисует недоумение придворной челяди Черномора в виду воздушной борьбы своего властителя с Русланом, — остались бы мною неоцененными. Дело в том, что наш театральный Перун-громовержец, г. Вальц, любит при сем удобном случае проявить свое могущество и ловкость в метании, правда неопасных, но, тем не менее, оглушительных театральных громов. Усердствование его доходит до того, что ни оркестра, ни хора, за механическим грохотанием г. Вальца, не слышно. В этой неравной борьбе глинкинского вдохновения с вальцевскою трескучестью победа остается, разумеется, на стороне последнего. Таким образом, вложенные либреттистом в уста хора вопросительные слова:

«Кто победит и кто погибнет,
И жребий нас какой постигнет?»

разрешаются очень просто. Жребий гг. хористов постигает жалкий; как они ни тужатся — их никто не слышит.

В пятом акте отмечу арию Ратмира, прелестный хор «Ах ты, свет Людмила» и финал оперы, массивного, торжественно ликующего характера.

Относительно слабыми местами оперы следует признать первую арию Людмилы и танцы третьего действия, написанные хотя и мило, но в казенно-балетном стиле. Эти два темные пятнышка на светлом горизонте музыки Руслана — почти незаметны. Гораздо важнее общий недостаток оперы Глинки, который проистекает из самых ее достоинств. Я ничего не скажу особенно парадоксального, если замечу, что музыка Глинки слишком хороша. Нельзя безнаказанно отрешаться от практических условий сценичности, легкости вокального исполнения и множества других маленьких соображений, весьма сильно, однако, влияющих на успех произведения. И самые великие художники должны уметь сковывать необузданность своего вдохновения, если она завлекает их слишком далеко от тех условных форм, на которых зиждется удобоисполнимость, а следовательно и успех! Так, например, Глинка вовсе не имел в виду, что певцы исполнители очень редко бывают основательными музыкантами; а между тем, его ансамбли до чрезвычайности трудны и, для успешного их исполнения, нужны или непогрешимо твердые певцы, или же такое множество подготовительных спевок и репетиций, какое при наших театральных распорядках невозможно. Укажу, например, на трио в третьем акте, где сбив-

чивый аккомпанемент квинтуолями и сложность модуляций чрезвычайно затрудняют даже и самых умелых певцов, а тем более таких, как наши московские. От этого происходит какая-то неурядица в оркестре и хорах, невыгодно отражающаяся на самой музыке, преисполненной однакоже, в данном случае, в высшей степени интересных комбинаций.

Или, например, хор цветов? Из каких идеально изящных индивидуумов, из какой коллекции избранных голосов должен состоять хор, чтобы сколько-нибудь удовлетворительно исполнить эту небесно-поэтическую, эфирно-прозрачную музыку! Ведь пение цветов, — это как бы музыкальное изображение их благоухания. Хорошо же должно быть благоухание, олицетворяемое нашими дебелыми хористками! Если бы какой-нибудь Оффенбах задумал бы сочинить, например, хор тыкв, морковей и реп, так еще куда ни шло; эти произведения огородной промышленности, пожалуй, найдут себе в среде наших хористок достойных изобразительниц; но розы, жасмины, лилии — и эти зрелые дамы, с их добродушно мещанским обликом, — это уж как-то больно не ладит. Мне скажут, что хор поет за сценой? Но ведь, во-первых, вульгарно пошлый тембр нашего женского хора вполне соответствует его внешнему облику, а во-вторых, как ни велика театральная иллюзия, а все же я знаю, а с боков даже и вижу наших старательных, но безголосых хористок, скученных за кулисой и добросовестно отрабатывающих свою цветочную партию.

Вообще про исполнение и обстановку особенно распространяться нечего. Оно во всяком случае мало соответствует поэтичности самого произведения, хотя некоторые из гг. артистов и весьма старательно отнеслись к своим ролям. Г-жа Александрова на этот раз была не в ударе, пела, как всегда, чисто и верно, но без внутреннего одушевления; артистка, казалось, была не по себе. Г. Радонежский был плох до нельзя. Этот богатырь — Руслан, в самых патетических местах, пухленькой ручкой хлопающий себя по брюшку весьма солидных размеров; это за душу тянущее завыванье, — производили впечатление действительно богатырской тоски. Г. Демидов сцену Фарлафа исполняет недурно, благодаря тому, что игрой и интонациями старается подражать великолепному петербургскому исполнителю этой роли Петрову. Г-жа Эйбоженко имеет все данные, чтобы успешно изобразить страстно-поэтическую личность Ратмира: прекрасный голос, весьма выгодную наружность, благородную простоту в движениях, — но зачем эта молодая певица так не тверда в такте? К чему это постоянное tempo rubato, то непомерно затягивающее, то стремительно учащающее ритм? Пусть хорошенько следит за этой своею слабостью г-жа Эйбоженко, если не хочет, чтобы она обратилась в неисправимый порок. Ария третьего действия удалась ей более всего и вызвала единодушный восторг публики. Бенефициант, г. Финожки,

совершенно утратил голос; этот маленький для певца недостаток, да еще прекурьезный итальянский акцент в устах киевского князя, производили прекомический эффект[...], казалось, как будто это какой-нибудь дряхлый дож благословлял молодую чету венецианских патрициев.

В роли Финна г. Додонов был хорош безукоризненно; такого отличного, выразительного исполнения трудной баллады второго действия я еще никогда не слышал. Г-жа Турчанинова (Гориславa) выказала свежий, красивый сопрано, весьма не твердую, склонную к повышению интонацию и безжизненно плоскую игру. Баян — Владиславлев просто неприличен. Нельзя. г, Владиславлев, обладая свойством издавать такие безобразно-козлиные звуки, браться за идеально поэтическую партию Баяна. Всему есть границы и вам, как опытному и когда-то хорошему артисту, следовало бы иметь побольше совестливости. Конечно 25 р. сер. сумма весьма соблазнительная, но ведь публика и Глинка не виноваты в том, что московская дирекция, столь скупая там, где нужно быть порасточительнее, так высоко ценит ваши прежние заслуги!

Оркестр на этот раз был оперный, и дело поэтому шло гораздо лучше, чем в «Иване Сусанине». В особенности удачно, с большим увлечением, была сыграна увертюра. Что касается до общего хода оперы, ансамбля, то, разумеется, он оставлял желать весьма многого, однакоже не было такой баснословной неурядицы, какою угостила нас русская опера при возобновлении «Руслана» в прошедшем году.

Бенефис г. Финокки едва ли не был лебединой песнью русского оперного сезона. Уже близко открытие итальянских спектаклей, и чем-то зловещим охватило мою душу, когда среди представления, в одной из лож бенуара, появилась высокая, тощая фигура властителя московских карманов, синьора Мерелли. Лицо его дышало спокойной самоуверенностью и на устах по временам играла улыбка не то презрения, не то хитрого самодовольства. О чем думал этот ловкий итальянец? Вероятно, о том эффекте, который произведет на публику долженствовавшая появиться вскоре афиша с вновь прибавленными именами г-ж Маллингер и Мурской, и о том как мило наивна наша публика, которая верит и в Лукку, и в Маллингер, и в Мурскую, и никогда не услышит ни ту, ни другую, ни третью. Да и как не улыбаться при этих мыслях! Благословенная страна для г. Мерелли наша богоспасаемая Москва. Грубое шарлатанство, упорная система наглого надувательства награждаются в ней не позорным изгнанием, а туго набитыми карманами, и даже коечем другим более почетным.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА. — „АФРИКАНКА". — „ТРУБАДУР". — БЕНЕФИС г. ДЕМИДОВА. — ЗАБАВЫ „СЛАВЯНСКОГО БАЗАРА"— МУЗЫКАЛЬНЫЙ ХРОНИКЕР „ГРАЖДАНИНА"

В понедельник 18-го сентября итальянский сезон открылся «Африканкой» Мейербера [1]. Не посчастливилось г. Мерелли в выборе этой оперы для ознакомления публики с его персоналом. Начать с того, что «Африканка» представляет громадные трудности как в чисто вокальном отношении, так и во всех других. Недаром же Мейербер в течение стольких лет не решался выпускать уже давно готовую партитуру из своего портфеля и так и умер, не дождавшись певицы с такими средствами, какие он считал достаточными для исполнения партии Селики. Затем, партитура «Африканки» усложнена множеством больших ансамблей, а также труднейшими речитативами, требующими долгого и хорошо веденного репетированья. Наконец и сценическая обстановка оперы требует больших затрат и великого искусства. Всем этим условиям могут удовлетворять только такие превосходные оперные сцены, как парижская, венская, берлинская или мюнхенская, где, кроме отличного оперного персонала, огромных хоровых и оркестровых масс и роскошной материальной обстановки, имеется постоянный, отлично составленный, но более или менее ограниченный оперный репертуар, допускающий в течение одного сезона новую постановку лишь одной, много двух опер. Но в нашем театре, где один и тот же хор является сегодня в русской опере, а завтра принужден служить под знаменами г. Мерелли, где публика приезжает слушать не музыку, а трели, грудные теноровые ноты и тому подобные прелести вокального искусства, где каждую неделю г. Мерелли ставит новую или возобновляемую оперу, — иначе к нему перестанут ездить или же наделают скандала,—совершенно излишне ставить такие произведения оперного репертуара, как «Африканка». Уж ограничивался бы г. Мерелли истасканными, но легкими изделиями итальянской музыкальной стряпни,— оно бы и ему было легче, да и публике приятнее.

Но мне кажется, что, даже имея в своем распоряжении и те средства и то время, какие нужны для сколько-нибудь сносного выученья трудной мейерберовской партитуры, собственно «Африканка» не стоит того, чтобы приносить для нее какие бы то ни было жертвы. Оперу эту можно назвать во всех отношениях неудачною, и для целого музыкального мира то обстоятельство, что Мейербер так дорожил ею,— останется загадкою.

Во-первых, «Африканка» написана на весьма неудачное либретто, и это тем более странно, что Мейербер был великий мастер в выборе достойных его музыки сценариумов. Какая-то проницательная и страстно влюбленная в Васко-де-Гама дикарка открывает, изволите ли видеть, этому поистине просвещенному мореплавателю, путь в Индию; да ведь так по географической карте указательным перстом и водит, как будто на ее Мадагаскаре она только и делала, что обучалась географии. Скажите, может ли оперный текст, на этом основном драматическом мотиве построенный, вызвать из души истинного художника вдохновенные звуки? Этот вопрос, очевидно, разрешается отрицательно; но дело в том, что в Мейербере следует отличать две совершенно противоположные стороны его артистической натуры. Он совмещал в себе богато одаренного музыканта с рабским прислужником прихотям грубой, в эстетическом смысле, толпы. Этот культ невежественных инстинктов бульварной французской публики нередко сводил с настоящего пути гениального художника; но нигде он не принес такой огромной жертвы на алтарь невежества, как в «Африканке». Как ни богат был сильным, блестящим вдохновением этот превосходный композитор, но его гения и всей его громадной опытности не хватило на то, чтобы облечь в художественные формы скудный материал, представляемый сюжетом «Африканки». Я не могу указать ни на одно место в целой опере, которое могло бы выдержать хотя бы отдаленное сравнение с красотами «Гугенотов» и «Пророка». Разумеется, замечательная техника Мейербера на каждом шагу дает себя знать и в «Африканке», но это не более, как румяна и белила на лице увядшей красавицы.

Как на единственное место, достойное серьезного внимания, я могу указать только на танцы и некоторые хоры в четвертом действии, где композитору удалось несколькими смелыми взмахами кисти удачно охарактеризовать дикое веселие и грубый фанатизм какого-то, чуждого нам, мира африканских дикарей. Что касается знаменитой прелюдии (унисона) в пятом акте, то это не более, как поразительный оркестровый эффект, облекающий в ослепительно яркие краски самую обыкновенную, нимало не оригинальную мелодию. Но я уже по поводу «Рогнеды» имел случай говорить, что большинство публики в музыке, как и в живописи, предпочитает колорит рисунку, и охотно прощает отсутствие вдохновения, если оно прикрыто бьющим в глаза

эффектом. Парижские рецензенты прославили по всему миру эти несколько тактов, продиктованных, как они писали, какими-то высшими небесными силами,— и вот, где бы ни давали «Африканку», подогретая молвой публика ждет не дождется унисона и, чтобы не отстать от Парижа, изъявляет громкие восторги, кричит бис и уходит из театра под впечатлением мнимых красот прелюдии [2].

Из своего персонала г. Мерелли представил публике в «Африканке» три неизвестных еще в Москве главных сюжета *: г-жу Урбан — драматическую примадонну; г-жу Дюваль — лирическую примадонну и г. Нодена — первого тенора. Первая из поименованных певиц, хотя весьма недурна, но, как мне показалось, мало возвышается над уровнем посредственности. В трудной партии Селики г-жа Урбан выказала еще свежий, довольно сильный голос, не особенно представительную наружность и весьма умеренные актерские способности; техническая сторона вокализации — колоратура, как мне показалось, посредственно развита, и вообще качества г-жи Урбан чисто отрицательного свойства; она не особенно отличилась, но и не произвела невыгодного впечатления. Впрочем, более основательное суждение о достоинствах и недостатках этой певицы я буду в состоянии вывести только по выслушании ее в нескольких ролях; партия Селики и по вокальным условиям, и по характеру роли слишком исключительна, чтобы в ней можно было со всех сторон зарекомендовать себя публике. Более симпатичною показалась мне другая певица, г-жа Дюваль; у ней и голос далеко не лишен прелести, и весьма благовидная наружность. Это последнее обстоятельство будет во всяком случае сильным противовесом недостаткам певицы, если бы таковые оказались, хотя, как я буду иметь случай сказать ниже, г-жа Дюваль, через два дня, в роли Элеоноры в «Трубадуре», только укрепила во мне, как и во всей публике, благоприятное о себе мнение.

Г. Ноден, по случаю внезапной болезни, просил снисхождения публики, а потому и критика должна притупить свои стрелы. Мне показалось, что г. Ноден певец весьма недюжинный, и если действительно он был болен, то я должен отдать справедливость удивительному искусству, с каким г. Ноден, не быв в состоянии издать ни одной грудной ноты, посредством различных ухищрений, сумел провести свою партию настолько сносно, что не удостоился шиканья верхних слоев театра, столь же неосмотрительно расточающих знаки неудовольствия, сколько и заявления своих пламенных восторгов. Теперь предстоит разрешению вопрос: действительно ли был постигнут внезапною болезнью г. Ноден, или же отсутствие голоса следует приписать тому обстоятельству, что он, как мне достоверно известно,

* В театральном обиходе в течение длительного времени в XIX веке сохранялся термин «сюжет» в смысле действующего лица — актера.— *В. Я.*

уже в 1847 г. с успехом пел на одной из первых итальянских сцен, что с тех пор много воды утекло, много певцов появлялось и исчезало в реке забвения и что четверть века в карьере певца — период времени достаточный для причинения, хотя и внезапных, но хронических заболеваний. Но подождем; время разрешит мои сомнения.

О г. Коста, приглашенном на роли добросовестного г. Босси, о котором по этому случаю не могу не сказать доброго слова, я замечу только, что это не более как дюжинная посредственность; да еще замечу то, что г. Коста вовсе не знал своей роли. То же самое относится и к гг. Рагуэр и Марианини, исполнявшим третьестепенные роли, но заявившим себя первостепенными музыкальными невеждами.

О г. Грациани, певшем партию дикаря Нелюско, скажу, что этот ловкий певец исполнил свою партию с свойственною ему манерностью, но не без эффекта, несмотря на сильный упадок голосовых средств. Играл же г. Грациани очень усердно, если только можно назвать игрой какое-то корючение, к которому прибегал артист, чтобы с вящею правдивостью изобразить перед нами влюбленного и самоотверженного дикаря.

Вообще, как и всегда в нашей итальянской опере, общее исполнение было таково, что во всяком другом большом городе оно немыслимо. Но наша почтенная столица весьма равнодушна к подобного рода невнимательности к ней со стороны театрального начальства и, за удовольствие, всего только по одному разу, прослушать г-ж Патти и Нильсон, она готова не только терпеть всякие бесчинства мереллиевской администрации, но даже и платить за это отличные деньги.

Вслед за «Африканкой», на той же сцене шел отменно пошлый, давно уже всем оскомину набивший «Трубадур» [3]. Опера эта прошла с тою мило бесцеремонною неурядицею, какою посетителя нашего Большого театра не удивишь. На этот раз публике поднесены были три, в своем роде замечательные, новинки, в образе певицы Стеллы Бонер, тенора Болис и баритона Маццоли.

Г-жа Стелла Бонер, несмотря на поэтическое значение тех слов, которыми она себя именует, родилась, должно быть, не под особенно счастливой звездой. Или я сильно ошибаюсь, или «звезде счастья» весьма скоро придется закатиться на горизонте Москвы. Если при своем первом дебюте г-жа Бонер не потерпела позорного фиаско, то я объясняю это тем обстоятельством, что публика недоумевала: уж не есть ли дикое завывание этой певицы и ее шальные прыжки по сцене — в высшей степени реальное воспроизведение цыганского типа Азучены, в роли которой г-жа Бонер появилась. Она то зычным голосом взвизгнет какую-нибудь высокую ноту, похожую на крик огромной совы, то прохрипит низкий, чуть не басовой звук, от которого мороз по коже подирает, и все это в разлад с аккомпанементом

оркестра, фальшиво до крайности, дико, странно, нелепо, — ну точь в точь как опьяневшая от винных возлияний цыганская матрона в зале Эльдорадо, когда весь хор, в угоду подкутивших купчиков, лихо отхватывает:

«Эх, Настасья, эх, Настасья,
Отворяй-ка ворота!»

Тенор г. Болис тембром голоса и манерой издавать звук сильно напоминает бывшего московского певца г. Сетова. Те же сдавленные звуки, то же неестественное напряжение грудных и горловых мускулов — только нет в нем качеств, которыми отличался Сетов, т. е. его отличной декламации и сценической выдержанности. Первую свою закулисную песенку, а также Andante арии третьего действия он еще пропел сносно, но в знаменитом Allegro «Di quella pira» [«Пламя ужасное»] как хватил высокое грудное *do*, да совершенно фальшиво,—так, бедный и провалился. Немезида, заседающая в райке, в ответ на его сорвавшуюся ноту, немедленно пустила несколько весьма энергических свистков.

Баритон г. Маццоли одарен голосом, лишенным всякой прелести, да к тому же, как и г-жа Стелла Бонер, интонирует весьма нетвердо; успеха не имел никакого.

Единственным утешительным явлением в персонале итальянской оперы оказывается покамест г-жа Дюваль. В неблагодарной роли Инессы, в «Африканке» эта симпатичная певица еще не могла выказать с выгодной стороны все свои блестящие качества. Зато в более выдающейся партии Элеоноры г-жа Дюваль положила прочное основание своей хорошей репутации в Москве. Прекрасный, молодой еще голос, безукоризненно верная интонация, весьма достаточная выработанность колоратуры, изящная простота игры, теплота и выразительность — вот качества новой примадонны, которой, я уверен, суждено сделаться любимицей нашей публики, чего я ей от души желаю. Боюсь одного только: как бы г. Мерелли не уморил свою прекрасную примадонну. В понедельник г-жа Дюваль пела, в среду пела, в четверг пела и в субботу пела; исполнить в течение одной недели два раза Инессу и по разу Элеонору и Джильду в «Риголетто», — это хоть какую молодую и бодрую артистку может утомить до изнеможения. Но г. Мерелли одинаково прижимает и своих певцов и свою публику, сбирая с тех и других дань, с кого натурою, а с кого государственными кредитными билетами.

Между двумя первыми представлениями итальянской оперы ухитрился затесаться бенефис г. Демидова, давшего нам «Ивана Сусанина» с новым Ваней — г-жей Енгалычевой [4]. Преобразовавшись из Эльвиры Анжели в простую россиянку, г-жа Енгалычева от этой метаморфозы ничего не выиграла. При ней

остался ее феноменально-красивый голос, но при ней же и все то, что препятствует молодой певице быть сколько-нибудь серьезной артисткой. То же нерасчетливое щеголянье грудными нотами, то же отсутствие благоразумной экономии своих вокальных сил, та же детски непродуманная игра. В третьем действии г-жа Енгалычева выпустила разом все свои снаряды, ошеломила публику красотой голоса, а в эпилоге она уже была ниже всякой критики; голос более ей не повиновался, и песнь сироты «Ах, не мне бедному» она исполнила просто карикатурно.

С первых месяцев нынешнего года открыта в Москве при Славянском базаре прелестная зала, в строго выполненном русском стиле, вполне оправдывающая присвоенное ей название русской палаты. Строитель великолепного здания, в котором она помещается, сколько можно судить по тому, для чего эта зала до сих пор служила, предназначает ее для устройства в ней по преимуществу вечеровых собраний, если так выразиться, полезно-приятных, в которых весьма нуждаются люди, более требовательные, нежели те, которые довольствуются составом наших клубных, так называемых семейных вечеров, где плохенькое пение сменяется столь же плохеньким рассказом или скучным-прескучным чтением, за которым следует раздирающая ухо музыка и наконец танцы. Вечера Славянского базара с первого же дня их открытия пожелали стать особняком, и за это желание нельзя не быть признательным их учредителю. Он задался совершенно верной мыслью — удовлетворить потребности, которая действительно существует, и, повидимому, не останавливался перед материальными для этого пожертвованиями. Можно быть какого хотите мнения о причинах недостаточного успеха лекций, которыми открылась зала Базара, но со стороны их учредителя было сделано все, что находилось в его власти, от него лично зависело. Он соединил на этих чтениях все, что только могла дать Москва для исполнения этой задачи. Достаточно было присутствовать хоть на одной из этих бесед, чтоб вынести убеждение, что это не спекуляция и не праздная забава желающего меценатствовать человека; что в основании этих собраний лежит серьезная мысль, для осуществления которой учредитель вечеров должен был принести немало жертв, преодолеть немало трудностей. В истекшем сезоне на вечерах Славянского базара преобладал элемент ученый; в нынешнем предполагается ряд музыкально-литературных забав, в которых, повидимому, преобладающее место займет элемент музыкальный. Вот почему в качестве музыкального хроникера я счел своею обязанностью побывать в прошедшее воскресенье в Славянском базаре, где была объявлена первая музыкально-литературная забава[5]. В этом наименовании того, что в просторечии обыкновенно называется музыкально-литературным вечером, видно желание дать нечто особенное, выходящее из

пределов обыденности, долженствующее отличить вечера базара от клубных и других музыкальных вечеров, нечто, возлагающее на г. учредителя ответственность гораздо большую той, которую принимает на себя клуб или частное лицо, приглашающее публику на простой увеселительный вечер. Я считаю поэтому позволительным отнестись к вечерам Базара с некоторою требовательностью, объясняемою желанием, чтобы они стали на почву того серьезного отношения к музыке, которого мы в праве ожидать от начинания, не носящего на себе спекулятивного характера.

Начнем с того, что ни музыка, ни литература, ни какое бы то ни было искусство, в настоящем смысле этого слова, не существуют для простой забавы; они отвечают, как каждому гимназисту известно, гораздо более глубоким потребностям человеческого общества, нежели обыкновенной жажде развлечения и легких удовольствий. Для последней цели имеются цирки, всякого рода акробатические представления, фокусы, говорящие головы, великаны и великанши, шато-де-флеры с их гривуазными песенками и тому подобные более или менее увеселяющие зрелища. Или уж не полагает ли администрация Славянского базара, что Бетховен и Глинка, Шекспир и Гоголь создавали свои бессмертные произведения для потехи праздного или развлекающегося человека? В таком случае картина с изображением знаменитых славянских музыкантов, украшающая одну из стен залы, точно так же как и портреты лучших русских писателей, развешанные в простенках, безмолвно протестуют против подобного взгляда на искусство. Смею заверить г. учредителя, что не только великие художники, изображения коих имеются в зале Базара, но даже и такие скромные смертные, как протоиерей Турчанинов и тому подобные светила искусства, помещенные на одной картине с Глинкой и таким образом возведенные Славянским базаром в знаменитости,— были весьма далеки от мысли, что творения их будут предметом простой только забавы.

Затем, я нахожу, что з а б а в ы будут служить обильной пищей для каламбурных инстинктов остроумных москвичей. Уже в течение первого вечера Базара я от нескольких лиц слышал, долженствующую скоро сделаться стереотипною, игру слов, что, дескать: «з а б а в а эта вовсе не забавна!» А что если в голове злонамеренного посетителя Базара зародится мысль искать в литературных и музыкальных упражнениях гг. артистов, принимающих участие в вечерах, элемента забавности не в прямом значении этого слова, не в смысле увеселительных качеств исполняемого, а в смысле более или менее грубых промахов играющих, поющих и читающих? Ведь это критическое отношение публики к Базару, вызываемой необычайностью наименования з а б а в а, не будет выгодно для нового предприятия.

А между тем немало з а б а в н о г о было в первом вечере Базара. Забавен был миниатюрный оркестрик, сопровождавший арию из «Гальки», петую г. Додоновым, причем этот оркестрик играл такие курьезные звуковые сочетания, которые бедному Монюшке уж, конечно, и в голову не приходили. Забавен был неизвестный молодой человек, продирижировавший эту арию, кстати и некстати с комическою серьезностью размахивавший при этом руками, облеченными в ослепительно белые перчатки. Забавна была г-жа Енгалычева, стремительно вбежавшая в залу, как будто ища кого-то, и столь же стремительно пропевшая донельзя избитый романс «Прости на вечную разлуку», коверкая притом слова, например, таким образом:

«Быть может быть виновна я!»

Забавна была и хорошенькая г-жа Любвина, пропищавшая два романсика. Но всего забавнее был какой-то господин, усевшийся к маленькому столику, снабженному двумя традиционными свечками, и с таинственным видом, как бы сообщая публике важную государственную тайну, не прочитавший, а буквально прошептавший «Записки сумасшедшего» Гоголя. Особенно странно мне показалось то, что этот, повидимому, почтенный чтец, позволял себе, несмотря на лежавшую перед ним книгу, так сказать своими словами передавать содержание гоголевского творения. Например, были произнесены следующие слова: «Луна делается в Гамбурге и весьма прескверно делается! Это восхитительное в е с ь м а п р е с к в е р н о, навязанное почтенным чтецом такому безукоризненному стилисту, каким, как известно, был чиновник Поприщин, переходит даже за пределы забавности!

Москва так не богата развлечениями, что инициатива такого дела, как хорошо составляемые литературно-музыкальные вечера, достойна всякого поощрения. Но рубль серебром плата не маленькая; она делает посетителя тем более требовательным, что Базар, повидимому, хочет отличиться от других учреждений подобного рода.

В заключение моего фельетона не могу не поделиться с читателями одним для меня крайне лестным, а для них не лишенным курьеза, известием. В Петербурге издается кн. Мещерским журнал «Гражданин». В последнем номере этого журнала появилась подписанная тремя звездочками [6] статейка, озаглавленная так: «Московская музыкальная хроника». Неизвестный хроникер начинает свою статейку заявлением, что он желает знакомить читателей «Гражданина» с главными явлениями музыкальной жизни Москвы, и затем совершает этот процесс ознакомления весьма оригинальным способом, т. е. берет мой фельетон, напечатанный в 192 № «Р. В.» *, и вкратце передает его

* «Р. В.» — «Русские ведомости».

содержание, нимало не указывая на свой источник, да еще кое-где прибавляет свои, по большей части неуместные слова, вроде того, например, что г. Демидов «талантливый актер-самоучка», г. Радонежский «обладает выработкой голоса», а г-жа Александрова «играет с неподдельным чувством». Есть и фразы, целиком из моего фельетона взятые, например: «К сожалению, природа не одарила его (г. Додонова) высоким грудным регистром, что составляет необходимое условие для полного успеха тенора».

Такое бесцеремонное обращение неизвестного рецензента обличает в нем весьма изворотливого по части построчной платы субъекта, а меня не только не обижает, но, напротив, радует. Я совершенно неожиданно сделался благотворителем журнала «Гражданин» и его музыкального хроникера, а благотворить всегда приятно, особенно когда это ничего не стоит.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА. — КВАРТЕТНЫЕ СЕАНСЫ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Я довольно долго ждал таких выходящих из ряда событий в нашем музыкальном мире, которые могли бы послужить материалом для моих музыкальных бесед с читателем. Но прошло более трех недель, и я едва только могу указать на два факта, достойные быть занесенными в мою летопись: появление в итальянской опере г-жи Патти и открытие сезона собраний Русского музыкального общества первой квартетной серией. С тех пор как я говорил в моем последнем фельетоне о первом появлении перед московской публикой труппы г. Мерелли, было дано уже несколько возобновленных опер итальянского репертуара: «Трубадур», «Риголетто», «Эрнани» и две французского: «Фенелла» и «Фра-Дьяволо» [1].

Об операх Верди великое множество раз уже писалось и печаталось, и я не счел нужным сообщить читателям газеты те избитые истины, что произведения этого маэстро, несмотря на прорывающиеся у него по временам блестки вдохновения,— изобилуют всякого рода общими местами, свойственными вообще композиторам итальянской школы.

Освежительное впечатление произвели на меня обе оперы Обера, композитора не первостепенного, но не лишенного многих, весьма крупных достоинств. Как все хорошие композиторы французской школы, Обер отличается элегантною чистотою гармонической техники, обилием милых, эффектно ритмованных мелодий, разумною расчетливостью на внешние эффекты и красивой инструментовкой. Элемента страстности, бурных порывов, сильного непосредственного вдохновения — не ждите от Обера. В своих сочинениях, как и в жизни, он является ловким, веселым, умным, светски-изящным французом, каким он и был в действительности. Достаточно указать на одну замечательную черту из жизни этого композитора, чтобы охарактеризовать художественную личность Обера.

Дожив до глубокой старости в Париже, среди всего, что было блестящего и лучшего в этой «столице мира», как назы-

вают ее французы, — он никогда не ощущал потребности освежиться новыми впечатлениями, манящими даже и всякого парижанина из душных пределов города. Он откровенно признавался, что терпеть не может красот природы и что, вне Парижа и усвоенных им привычек суетной светскости, он не может быть счастлив. От этого старик Обер почти безвыездно прожил свой век в Париже, днем ухаживая за ученицами находившейся под его управлением Консерватории, вечером скитаясь по театральным кулисам и женским уборным, всю ночь напролет, по-ремесленному работая над своими операми, которых, в течение своей долголетней жизни, он написал тьму. В нем было нечто особенное, напоминавшее петиметров и маркизов прошедшего столетия. Какая-то броня аристократической бесстрастности и скептицизма охраняла Обера от романтических бредней и мечтательной чувствительности, бывшей в таком ходу в его молодое время и имевшей такое сильное влияние на художников другого закала, например, на Берлиоза. Вот отчего нигде симпатичные качества французского композитора не проявляются с такою силою, как в его комических операх, особенно если сюжет им заимствован из великосветской жизни. В «Фенелле» много прекрасных нумеров, много знания и ума, но в ней все же нет той теплоты и глубины, которые были потребны для удачного музыкального воспроизведения сильно драматического сюжета этой оперы. Видно, что Обер, перебравшись из Opéra Comique в Grand Opéra, делает над собой усилие; напротив, в таких операх, как «Черное домино» [2], «Бронзовый конь», «Фра-Дьяволо», — он чувствует себя в своей сфере, и милые его качества развертываются здесь во всей своей прелести.

Среди напыщенных произведений, составляющих репертуар итальянской оперы, такое милое произведение, как «Фра-Дьяволо», представляет во всяком случае отрадное явление, на котором отдыхаешь. Опера прошла, в смысле исполнения партий соло, весьма удовлетворительно, а г. Ноден произвел в эффектной роли разбойника-джентельмена решительный фурор. Я должен, между прочим, упомянуть по этому поводу, что сомнения мои насчет этого певца рассеялись совершенно. Г. Ноден при своем первом появлении в партии Васко-де-Гама был действительно болен; он пел через силу и решился, чтобы вывести только г. Мерелли из неловкого положения, бравировать нашу капризную и ужасную в своей злобе публику. Такое самопожертвование делает честь г. Нодену, и я весьма радуюсь, что он, непосредственно за этим дебютом, при втором же представлении «Африканки», пожал обильную дань рукоплесканий, которые теперь уже расточаются при каждом появлении артиста.

Голос у г. Нодена не из особенно сильных; но он так разумно пользуется своими средствами, что за-пояс заткнет многих своих собратов-теноров, славящихся более силою грудных мускулов, чем действительно хорошим пением.

Дело в том, что г. Ноден в полной мере обладает искусством нюансировать, т. е. уместно применять и чередовать свои различные регистры (грудной, головной и медиум), — а в этом-то, собственно говоря, и состоит все искусство пения. Как превосходно, например, исполняет г. Ноден сцену с англичанкой в первом действии, когда появление ревнивого лорда останавливает любовные излияния элегантного разбойника, и он с гитарой в руках принимается за свою песенку. Какая бездна вкуса в его фразировке, сколько изящной простоты и чувства в его осмысленном, ловком исполнении! Безжалостная рука времени не оставила без своего разрушительного влияния голосовые средства г. Нодена,— но зато он приобрел такую опытность, такую закаленность, которая, к сожалению, никогда не встречается в молодых певцах.

Так-то всегда бывает в нашем преходящем мире. Как только человек плодом долголетней работы, испытав много горьких минут убийственного разочарования и бесплодной злобы, преодолев тьму препятствий, попадет, наконец, на свой настоящий путь, как смотришь — уже начинает потухать и ослабевать в нем та самая могучая сила, ради разумного направления которой он трудился, заблуждался, падал духом, снова принимался за труд, словом — ради которой он жил.

Эти мысли пришли мне в голову во время исполнения на сцене Большого театра «Травиаты» Верди [3].

Много нагрешило это дитя далекого Юга пред своим искусством, но и многое простится ему ради той несомненной талантливости, искренности неподдельного чувства, которые присущи каждому произведению Верди.

А между тем на склоне своей авторской карьеры, когда уже ключ вдохновения значительно поиссяк, Верди наконец одумался и круто повернул в своей сочинительской манере на новый путь, увлекший его далеко от общепринятых в итальянском композиторстве приемов, на путь, приведший его: куда бы вы думали? — к Вагнеру. Этот поворот, провозвестником которого был поставленный в 1867 г. в Париже «Дон-Карлос», — вполне выразился в последней опере Верди, «Аиде», написанной для каирской сцены, по заказу египетского хедива [4]. Недавно заглянув с понятным предубеждением в великолепно изданный в Париже клавираусцуг «Аиды», я был приятно изумлен с первых же тактов прелестной интродукцией, написанной под сильным веянием вагнеровской музы,— нимало не свойственной прежним произведениям Верди, прелестью гармонических сочетаний, округленностью оригинальной формы и граничащим с изысканностью интересом мелодического рисунка. С большою внимательностью просмотрел я новую оперу Верди и с грустью подумал о том, какое убийственное влияние оказала на Верди эстетическая нетребовательность массы итальянской публики, для которой он писал свои оперы. Что, если бы в его молодые годы,

когда горячим ключом билась в нем молодая творческая сила, Верди прозрел так, как прозрел теперь? Сколько сладких минут мог бы он доставить тоскующему человечеству! Увы! рядом с громадным успехом в технике и с его вагнеровскими приемами, в «Аиде» беспрестанно чувствуется упадок в мелодической изобретательности.

Но возвращаюсь к «Травиате». Пела Патти. У нас в Москве, да, кажется, и в Петербурге, установилась в некотором роде мода с снисходительною небрежностью относиться к этой певице. Как только кто-нибудь имеет репутацию человека маломальски знающего толк, так он уж непременно считает долгом сказать, что Патти холодна, что она поет без выражения, как птица, или, даже еще строже, как инструмент; а есть и такие чудаки, которые, не долго думая, называют ее просто бревном или чурбаном. Смею уверить читателя, что все это сущий вздор и ехидное притворство. Нельзя себе представить ничего более совершенного, как пение этой поистине изумительной певицы. Разумеется, от такой детски-грациозной, полной кошачьей увертливости и милого кокетства маленькой женщины, какова Патти, трудно ожидать таких поразительных, гениальных порывов могучего таланта, какие встречаются в немногих, редких, исключительных художниках, как Виардо, Бозио, Арто, Тамберлик, Марио; — но из этого никак не следует, чтобы в ней, за исключением никем не оспариваемой прелести голоса, не было никаких других достоинств. Не говоря уже об идеальной чистоте ее колоратуры и интонации, у Патти превосходная постановка голоса, вследствие которой все ее регистры равной силы и качества; затем в пении ее очень много вкуса и совершенно достаточно внутреннего, непритворного одушевления. В дуэте второго акта (с г. Грациани), где нет тех блестящих рулад и трелей, на которых зиждется постоянный успех Патти, она произвела глубокое впечатление тем трогательным, безысходным чувством тоски и отчаяния, которым было проникнуто ее исполнение.

Само собою разумеется, что театр был битком полон и восторг неимоверный, несмотря на мнение гг. знатоков. Г. Грациани в «Травиате» показался мне чрезвычайно устаревшим и близким к совершенному падению его репутации. Он уже теперь не поет, а как-то выстреливает из себя нотки, полагая, вероятно, что приторно-сладкая фразировка, которою он, впрочем, всегда отличался, может заменить прелесть и свежесть голоса. Надо, к сожалению, признаться, что он не совсем ошибается и что публика, видимо, поддается этому невинному обольщению. Но надолго ли?

Итак, прослушав весь персонал г. Мерелли, я прихожу к тому выводу, что он дал нам звезду первой величины, или, лучше, блестящий метеор в лице Патти, симпатичную звездочку низшего разбора г-жу Дюваль и замечательно хорошего, хотя и несколько устарелого певца г. Нодена. За удовольствие слы-

шать этих певцов мы дорого платим, а потому не обязаны никакою благодарностью г. Мерелли. Но и десятки превосходных артистов еще не составляют оперы в том смысле, как она понимается во всяком порядочном городе западной Европы.

И в самом деле, на какой другой лирической сцене публика бы терпела такие прелести, как наши безголосые хоры, наш жиденький оркестр! Но, главное, эта невообразимая сумятица в ансамблях, эта грубая небрежность и невежественность в общем ходе исполнения! Нужно побывать в Москве, чтобы получить о всем этом хоть приблизительное понятие.

На другой день после блестящего дебюта Патти, в малой зале Благородного собрания, скромно и тихо открылся сезон Русского музыкального общества [5]. Публика собралась, хотя и восторженная, но немногочисленная. Как-то плохо прививается к Москве эта великолепная отрасль музыкального искусства, обладающая литературой более богатой, чем все остальные роды музыки. Вспомним, что Гайдн лучшие свои силы посвятил камерной музыке, что Моцарт, писавший вообще с ему одному свойственною легкостью, доходившею иногда до небрежности, с особенною любовью отделывал свои квартеты (6 квартетов, посвященных Гайдну), и, наконец, что величайшие произведения гениальнейшего из всех композиторов Бетховена, самые глубокие по концепции творения его (квартеты, посвященные Разумовскому и Голицыну), опять-таки принадлежат скромному роду музыки, довольствующемуся тесными рамками четырех смычковых инструментов для богатейшего полифонического развития музыкальных идей [6]. Малая доля сочувствия московской публики к квартетным сеансам тем более удивительна, что в Москве имеется такой квартетный исполнитель, на которого с завистью взирают все западноевропейские столицы. Я говорю о г. Лаубе, с которым, по исполнению камерных произведений классического репертуара, может соперничать в целом мире один только прошлогодний гость наш г. Иоахим, превосходящий Лауба в умении извлекать из своего инструмента трогательно-нежные мелодии, но безусловно уступающий ему в силе тона, в страстности и благородной энергии [7]. Остальные исполнители: гг. Гржимали, Гербер и Фитценгаген, меркнут перед изумительными качествами лаубовского исполнения, — но дело в том, что равных себе соисполнителей г. Лауб не нашел бы ни в Москве, ни где бы то ни было. Во всяком случае, все три артиста играют с достаточной чистотой и искусством, по возможности стараясь быть достойными своего предводителя.

Исполнены были квартеты Гайдна и Шуберта и соната Бетховена [8]. Последняя не принадлежит к числу замечательнейших творений Бетховена, хотя и не лишена обычных достоинств этого композитора, т. е. глубоко-обдуманного совершенства формы и неподражаемой оригинальности. Квартет Шуберта (A-moll) — одно из прелестнейших произведений во всей камер-

ной музыке. Что за неисчерпаемое богатство мелодического изобретения было в этом безвременно окончившем свою карьеру композиторе! Какая роскошь фантазии и резко очерченная самобытность! Не будь той, вытекающей из жизненных условий Шуберта, спешности работы, которая слышится во всех его сочинениях и нередко сообщает им характер недостаточной законченности, а иногда и непомерной растянутости, — он бы, конечно, стал наряду с своими великими предшественниками: Моцартом и Бетховеном [9]. По поводу прелестного наивно-веселого квартета Гайдна замечу, что дирекции Русского музыкального общества следовало бы программы своих квартетных сеансов по преимуществу наполнять произведениями этого отца всего современного музыкального искусства. Он более по плечу нашей мало развитой в музыкальном отношении публике, чем колосс Бетховен.

ВТОРОЕ И ТРЕТЬЕ КВАРТЕТНЫЕ УТРА. — ПЕРВОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА. — ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Программа второго квартетного утра Русского музыкального общества состояла из квартета Мендельсона (E-moll *), фортепианной сонаты Бетховена (As-dur) и впервые в Москве исполненного секстета Брамса (B-dur) [1].

Квартет Мендельсона, как и все сочинения его, отличается необыкновенною прелестью формы и превосходной инструментовкой; но это только внешние, технические достоинства, которыми Мендельсон обладал в высшей степени, быть может более, чем кто-либо из композиторов германской школы. В самом деле, изящная округленность формы и текучесть аккордовых последований доведены у Мендельсона до такой идеальной чистоты, что, странное дело! — они доходят до притворности, до прилизанности, если так можно выразиться. Ведь и в жизни встречаются образованные, умные люди с неизменно милым обворожительным обращением, с плавными и вечно сладкими речами, никогда не выходящие из границ тонкого приличия, всегда покойные, чисто одетые, тщательно причесанные, раздушенные; такие люди очаруют вас с первого раза,— но попробуйте ежечасно беседовать с ними, и вам прискучит наконец их невозмутимо изящная элегантность. Такого рода музыкальною личностью является в среде композиторов Мендельсон. Обворожив сначала весь музыкальный мир своими несомненно милыми качествами, и, в особенности, тою изящною округленностью форм, которая далась его талантливой натуре сразу (двадцати ** лет Мендельсон написал свое лучшее произведение «Сон в летнюю ночь»),— Мендельсон скоро сделался главою целой школы подражателей, старавшихся усвоить себе не только его гармонические и оркестро-

---

* В программе собрания: Es-dur, op. 12.— *В. Я.*

** У Чайковского неточность: Мендельсон написал увертюру к «Сну в летнюю ночь» 17-ти лет, остальные номера — через 15 лет.— *В. Я.*

вые приемы, но и его кисло-сладенькую мелодичность и все особенности его творчества. В течение приблизительно двадцати лет Мендельсон был кумиром музыкальной публики обоих полушарий, величайшим авторитетом в сфере своего искусства, так что, например, ему безусловно подчинялся, далеко превосходивший Мендельсона глубиною и силою таланта, современник его Шуман; — но, так как, в сущности, весь этот мендельсонизм был не что иное как мода, а мода скоро преходяща, то так же точно, как быстро возвысился Мендельсон, его слава и авторитет начали меркнуть и, как всякое сильное движение, вызвали сильную реакцию. Теперь в Германии, да и у нас в передовых музыкальных кружках, ударились в другую крайность и уж едва ли не отрицают не подлежащую сомнению высокую, хотя и не глубокую, силу творчества Мендельсона.

Но неподкупный голос эстетической критики воздаст в свое время должную справедливость Мендельсону. Он всегда останется образцом безукоризненной чистоты стиля, и за ним будет признана резко очерченная музыкальная индивидуальность, бледнеющая перед сиянием таких гениев, как Бетховен,— но высоко выдвигающаяся из толпы многочисленных музыкантов-ремесленников немецкой школы [2].

В вышеупомянутом квартете особенно прелестна вторая часть — Allegretto, полная увлечения, прелестно инструментованная и отличающаяся оригинально ритмованной мелодией. Финал чрезвычайно интересен в отношении превосходной полифонической техники. Между прочим, в нем та оригинальная особенность формы, что среди разработки темы, два раза, совершенно неожиданно, появляется прелестная минорная мелодия из первого Allegro. Это в высшей степени удачное уклонение от общепринятой формы производит чарующее впечатление.

Несколько устарелая As-dur'ная соната Бетховена (с вариациями) была превосходно исполнена г. Рубинштейном *, со свойственною ему силою, увлечением и необыкновенною поэтичностью исполнения. Г. Рубинштейн вызвал восторженное одобрение публики.

В том же квартетном утре сыгран был секстет одного из корифеев немецкой инструментальной музыки — Брамса. На этого, еще молодого, композитора с умилением взирала когда-то вся Германия, ожидая обрести в нем человека, долженствовавшего повести свое искусство на новый, неведомый путь, способного, по силе творческого дара, не только сравниться с своими великими предшественниками, но и затмить их. Шум, раздавшийся в немецком музыкальном мире по поводу появления первых сочинений Брамса (в начале пятидесятых годов), был поднят Шуманом. Известно, что наиболее великие художники редко обладают даром непогрешимого критического инстинкта и отличаются наи-

* Николаем Григ. Рубинштейном.— *В. Я.*

большею снисходительностью к своим сотоварищам по искусству. Разительным примером такой критической незлобивости может служить Шуман, в течение всей своей жизни преклонявшийся и перед Мендельсоном, и перед Шопеном и Берлиозом, и даже перед такими нулями в области композиторства,— как Гензельт, Гиллер и т. п., Шуман, приходивший в неподдельный восторг от каждого проявления талантливости в других и лишь одному себе не знавший цену. Под конец жизни Шуман, через посредство своей музыкальной газеты, издававшейся в Лейпциге [3], стал проповедывать близкое пришествие музыкального мессии, который долженствовал озарить лучами своего гения весь музыкальный мир и унаследовать место, оставленное Бетховеном. Когда появились первые сонаты Брамса, Шуман в лаконической фразе: «он появился!» поведал своим читателям о пришествии ожидаемого гения и провозгласил таковым юного Брамса. Время показало, однакоже, что эта неожиданная выходка Шумана была ошибкой легко увлекавшегося, снисходительного и благодушного художника. Брамс не оправдал тех надежд, которые возлагал на него Шуман, а за ним и вся музыкальная Германия. Это один из тех заурядных композиторов, которыми так богата немецкая школа; он пишет гладко, ловко, чисто,— но без малейшего проблеска самобытного дарования, пробавляясь бесконечными переливаниями из пустого в порожнее давно уже всем прискучивших музыкальных идей, заимствованных более всего у Мендельсона, а также стараясь подражать некоторым внешним приемам Шумана. Брамс не лишен талантливости, и поэтому-то он и стал целой головой выше многих своих сверстников; — но, не говоря уже о несбывшихся надеждах на его гениальность, в нем и тени нет сколько-нибудь выделяющейся на фоне современного немецкого композиторства индивидуальности. Секстет, о котором идет речь, не принадлежит к числу лучших сочинений Брамса. Из четырех составляющих его частей особенно мне понравилось Andante своей широкой, энергической темой и прекрасным ее развитием посредством формы вариаций; из них последняя (на квинте *d* — *a*) произвела на меня обаятельное впечатление, благодаря всего более инструментовке. Скерцо не лишено тоже бойкости и блеска, но первое Allegro и финал ничем не отличаются от подобного же рода сочинений новейших немецких композиторов: Баргиеля, Раффа, Рейнбергера, Фолькмана и целой фаланги других артистов, достойных уважения за их прекрасную технику и серьезный стиль, но лишенных той одухотворяющей искры, которая сообщала бы их творениям жизнь и силу [4].

На третьем квартетном сеансе [5], с обычными достоинствами лаубовского исполнения, были исполнены довольно жиденький квартет Раффа [6] — композитора того же разряда, куда относится и Брамс, превосходное D-moll'ное трио Шумана и весьма редко исполняемый квинтет Бетховена [7], не относящийся, впрочем, к числу наиболее замечательных его творений. Этим окончилась пер-

вая серия квартетов Русского музыкального общества в настоящем сезоне.

Много горьких минут приходится переживать в Москве людям, серьезно преданным искусству вообще и нашему национальному в особенности. Наша почтенная столица по части музыкального развития публики поотстала значительно не только от больших музыкальных центров западной Европы, но и от Петербурга, в котором многие мрачные стороны музыкальной жизни выкупаются прочным, твердым, не зависящим от случайностей и произвола отдельных лиц, существованием хорошо обставленной русской оперы. Там публика живо интересуется всем касающимся музыки, и это участие ее к музыкальным явлениям общественной жизни резко выражается в петербургской журналистике, отводящей весьма значительное место музыкальной критике. Тамошние рецензенты, хотя и перебраниваются между собой и делают это с таким усердием, что распри их доходили даже и до судебного разбирательства (дело г. Фаминцына с г. Стасовым) [8]; хоть они в жару своего критического задора и выпускают на всю Россию такие резкие, исключительные суждения о музыке, от которых в тупик становишься,— но и самое это преувеличенно-страстное отношение к своему делу свидетельствует о существовании в Петербурге музыкальных партий, следовательно, борьбы, движения, жизни. Ничего подобного у нас не имеется; как и во многих других областях общественной московской жизни, в музыке — затишье, мертвенный сон, невозмутимо-пассивное отношение к интересам искусства, тоска, застой.

Вот отчего любитель музыки отдыхает душой в концертах Музыкального общества, где прекрасные программы, отличное исполнение и многочисленная публика свидетельствуют о том, что и в Москве могло бы процветать русское искусство, если бы из среды нашей побольше выдвигалось таких энергических, беззаветно преданных своему делу людей, как те, усилиям и искусству которых обязано своим блестящим и, повидимому, прочным существованием Русское музыкальное общество.

В минувший вторник состоялось первое симфоническое собрание этого Общества [9]. Капитальною пьесой программы была «Героическая симфония» Бетховена. В этой симфонии, по счету третьей, раскрылась впервые вся необъятная, изумительная сила творческого гения Бетховена, который в своих первых двух симфониях еще является не более, как хорошим последователем своих предшественников — Гайдна и Моцарта. В первой части Бетховен удивил своих современников новизною грандиозной формы, лаконическою силою основных музыкальных идей, из которых посредством роскошного полифонического развития и недосягаемого совершенства оркестровой техники он строит свое колоссальное произведение. В самом деле, основной темой для первого Allegro послужила коротенькая четырехтактная фанфара, из калейдоскопических видоизменений и вариаций которой и

состоит эта капитальнейшая часть симфонии. За нею следует Andante мрачно погребального характера, в котором так и слышатся всенародные вопли о погибели того героя, о котором Бетховен упоминает в заголовке своей симфонии: Sinfonia [eroïca] composta per festeggiare il sovveniro di un grand'uomo [Симфония, сочиненная для прославления памяти великого человека].

Пылкое, полное фантастических эпизодов скерцо пытались объяснять в Германии и у нас на разные способы и доходили в этом невинном, но вместе и совершенно нерациональном стремлении облекать в реальные образы неуловимые очертания бетховенской фантазии до таких курьезов, как, например, предложенное петербургским рецензентом «Ростиславом» объяснение упомянутого скерцо намерением Бетховена изобразить напор кавалерийской атаки на неприятельскую инфантерию. Но как бы то ни было, а скерцо это, с его неожиданным вступлением (на квартсекстаккорде) струнного квартета, с его ликующего характера фанфарами в середине — производит на слушателя в высшей степени обаятельное впечатление.

Симфония заканчивается блестящим, исполненным победного торжества, огненным финалом. Мне приятно заметить, что публика Музыкального общества, еще так недавно посещавшая концерты для того только, чтобы на других посмотреть и себя показать, прослушала симфонию с большим вниманием и после каждой части изъявляла свое широкое одобрение.

Увертюра к опере «Геновева» Шумана — одно из прелестнейших произведений этого гениального художника. С какою трогательною правдою рисует в ней Шуман женственно-прекрасный образ и страдания несчастной, оклеветанной Геновевы! Весьма было бы желательно, чтобы дирекция Музыкального общества нашла возможным дать нам прослушать хоть несколько отрывков из этой превосходной, почему-то нигде не исполняемой оперы; я могу, например, указать на хор крестоносцев в первом действии, могущий и на концертной эстраде произвести большой эффект.

По части вокальной музыки был исполнен один отрывок из новейшей оратории Листа: «Christus», именно хор на евангельский текст: «Ты Петр и на сем камне созижду церковь мою», и далее на слова: «Симон Ионин, любишь ли меня?»

В последние годы Лист почти исключительно предался сочинению духовной музыки, к которой влечет его глубоко-религиозное настроение его прекрасной, действительно христиански-незлобивой души. И в самом деле, едва ли кому из композиторов удавалось в музыке так удачно выразить глубоко-захватывающую поэзию христианской любви.

В его «Святой Елизавете» есть такие неотразимо-трогательные эпизоды (например, смерть Елизаветы), с которыми ничто подобное не может сравниться. В мессах Бетховена, проникнутых все тем же духом мрачного отчаянья в борьбе с жизнью, выра-

зителем которого в первой половине нашего века был Байрон, слышится вопль изнемогающей души, бесплодно ищущей себе исхода; в них литургический текст есть не более, как предлог для могучих лирических излияний этого чисто субъективного гения. Лист, который в религии нашел себе примирение и покой, напротив, в своих духовно-музыкальных сочинениях старается объективно выразить звуками поэтически-трогательную идею христианского смирения и любви. Он так же далек от классической сухости церковных сочинений Баха, Генделя и даже Керубини [10],—как и от месс Бетховена, которые, как я пояснил выше, суть те же, исполненные поэтического лиризма, симфонии, приложенные только к церковному тексту.

Упомянутый хор Листа начинается с сильного мощного речитатива мужских голосов на слова: «Ты Петр» и т. д. Затем, при вопрошениях Христа, обращаемых к апостолу, и при словах: «Паси овцы моя!», вступает женский хор; начинается прелестная, чисто евангельская эклога, в которой так и рисуется яркая природа Палестины, среди которой впервые раздаются слова братской всепрощающей любви. Другой отрывок из этой же оратории Листа — марш трех царей — не особенно выдается между инструментальными его произведениями, хотя и в нем, как и всегда у Листа, превосходная инструментовка сочетается с изящными, далекими от обыденной немецкой рутины, гармоническими приемами [11].

В качестве солиста явился в этом концерте г. Лауб. Исполненный им концерт молодого норвежского композитора Свендсена не лишен проблесков самобытного таланта, хотя не мало в нем и современной немецкой симфонической рутины. В несметном полчище германских симфонистов это не более как рядовой, с данными выслужиться когда-нибудь в офицеры. Г. Свендсен по происхождению норвежец, и хотя в исполненном г. Лаубом концерте и попадаются кое-какие намеки на его национальность (норвежские и шведские песни имеют много черт сходства с нашими русскими), но покамест он еще находится под сильным давлением немецкой рутины, которою г. Свендсен проникся в Лейпциге, где он учился в консерватории. Нечего распространяться о превосходном исполнении Лауба, которое, впрочем, на этот раз отзывалось некоторою, совершенно не свойственною этому вдохновенному виртуозу, вялостью. Г. Лауб, как мне показалось, был не особенно в ударе. Впрочем, сочинение г. Свендсена, трудное и довольно сложное, не принадлежит к числу пьес эффектных с виртуозной стороны.

Про оркестровое исполнение следует сказать, что оно было превосходное, особенно, если принять в соображение недостаточность времени и невозможность устроить бо́льшее число репетиций при ограниченных все же средствах Общества и трудностях, с которыми сопряжено участие в оркестре театральных музыкантов, не в меру заваленных работою в театре, на службе г-ну Ме-

релли. Но, к счастию, в лице Н. Г. Рубинштейна, Музыкальное общество обладает не только превосходным, но, что̀ всего важнее, к тому же и опытным капельмейстером, умеющим вознаградить недостаток времени и сил своею неутомимою, деятельною распорядительностью.

В итальянской опере весь интерес сосредоточен на восхитительной, неподражаемой г-же Патти. После «Травиаты» эта милая жемчужина между всеми певицами появлялась в «Риголетто», «Дон-Пасквале» и наконец в одной из лучших ролей своего репертуара: в «Линде» [12]. Последнее представление имело особенный интерес в том отношении, что рядом с Патти в роли Пьеротто выступила перед публикой наша молодая русская певица г-жа Эйбоженко, имевшая большой успех при своих дебютах в «Иване Сусанине» и «Руслане». Признаюсь, я несколько побаивался за г-жу Эйбоженко; не особенно выгодно для артистки с неустановившеюся репутациею появиться на одних подмостках с такою крупною особою, как наша эфемерная, к сожалению, гостья. Весьма понятная робость несколько парализировала в начале силы г-жи Эйбоженко, и свою первую песенку за сценой она исполнила не особенно удачно, хотя и не дурно; но артистка сумела совладать с собою и мало-помалу настолько удачно выказала свои весьма хорошие вокальные средства, что в дуэте с г-жой Патти во втором действии заслужила единодушное, громкое одобрение публики. Пусть этот важный шаг в карьере г-жи Эйбоженко послужит ей поощрением. Нужно еще много бороться этой молодой певице со своими недостатками, чтобы сделаться вполне законченной артисткой. Я уже имел случай заметить, что г-жа Эйбоженко не тверда в ритме, страдает склонностью непомерно ускоривать темп, так, что бедный г. Шрамек, от природы весьма медлительный, едва успевал, бывало, угоняться в «Руслане» за стремительною торопливостью певицы. Теперь я заметил, что г-жа Эйбоженко уже обратила бо̀льшее внимание на ритмическую правильность в своем исполнении — и за этот успех нельзя не поблагодарить артистку; пусть и в других отношениях она продолжает совершенствоваться к общему удовольствию и к несомненному своему успеху.

Г. Ноден продолжает совершенно заслуженно пользоваться расположением нашей публики; в «Линде» он проявил, особенно в дуэте с г-жой Патти, свое высокое искусство и полную благородного изящества фразировку.

ВТОРОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ. — БЕНЕФИС г-жи ПАТТИ

Исполненная во втором концерте симфония (№ 3, Es-dur) Шумана относится к третьему периоду композиторской деятельности этого замечательнейшего после Бетховена симфониста германской школы [1].

Немецкая критика признает этот период шумановской деятельности периодом упадка в его творчестве — упадка, объясняемого тревожным состоянием его души, окончившимся, как известно, полным умственным расстройством Шумана, сведшим его сначала в дом умалишенных, а потом и в могилу. И в этом периоде своей творческой деятельности, говорят немецкие критики, Шуман создал несколько превосходных творений, к числу которых относится музыка к байроновскому «Манфреду» —мощное, глубоко задуманное произведение, увертюра которого принадлежит к величайшим музыкальным созданиям послебетховенского времени.

В целом, однакоже, упадок его таланта в этот период — не подлежит сомнению. Величие Шумана заключается, с одной стороны, в богатстве его изобретательной способности, а с другой — в глубине выраженных им душевных настроений, в обнаруженной им, резко выделяющейся, индивидуальности. Что касается до внешнего выражения этих настроений, то оно всегда оставляло многого желать. Быть может, только в лучшие свои моменты Шуману удавалось достигнуть пластической ясности. Шаг назад, сделанный Шуманом в последнем периоде художественной деятельности, обнаруживается в том, что, при неоспоримой и неослабной силе и мощи содержания, внешние недостатки его форм сделались заметнее.

В самом деле, лучшие творения Шумана, наиболее патетические излияния его мощного творческого гения, значительно ослабляются тем непонятным несоответствием превосходного содержания с неуклюжестью его оркестровой и вокальной техники, которое особенно заметно в сочинениях его последнего периода, к числу которых относится и вышепоименованная третья

симфония. Уже пораженный предвестниками своего душевного недуга, великий художник, как будто, не может найти тех моментов спокойно-объективного отношения к своим произведениям, которые дали бы ему возможность обратить должное внимание на формальные условия эстетической красоты, без соблюдения которых никакое произведение искусства не может достигнуть всесторонней цельности, полного совершенства. Мучительная полнота настроений требует исхода, и художник, еще не вполне справившись с неизбежными техническими формальностями одного произведения, уже спешит начать новое, не выждав, не дав созреть и высказаться первому порыву своего вдохновения. В последние годы своей жизни Шуман работал неустанно, как бы опасаясь, что приближающаяся катастрофа прервет на полуслове то, что так хотелось высказать в звуках!..

В особенности не далась Шуману оркестровка. Он не умел извлекать из оркестра те контрастирующие эффекты света и тени, те чередования отдельных групп и массы, в обдуманном смешении которых и заключается искусство инструментовки. Бесколоритность, массивная густота его инструментовки во многих случаях не только ослабляет впечатление первоклассных красот в его симфонических сочинениях, но иногда лишает, в особенности малоразвитых и неприготовленных предварительным изучением слушателей всякой возможности оценить эти красоты. Укажу, например, на первую часть упомянутой симфонии, в которой неотразимый пафос вдохновения, недосягаемая красота мелодической и гармонической стороны сочинения всегда остаются непонятыми публикой, единственно вследствие бесцветной, массивной густоты оркестровки, назойливо раздражающей слуховые нервы самого чуткого к музыкальным красотам слушателя.

Вторая часть симфонии, написанная в менуэтном ритме, с ее простой удобо-понятной мелодией, с ее ясной, несложной формой — более всех остальных частей имеет свойство нравиться публике. Так оно и было при исполнении симфонии в последнем концерте; по крайней мере эта часть шумановской симфонии не сопровождалась тем многозначительным гробовым молчанием, которое следовало за исполнением остальных частей.

Andante симфонии чисто немецкого, несколько сентиментального характера, не особенно выдается между шумановскими сочинениями этого рода и во всяком случае не выдерживает сравнения с превосходным, чарующим Andante второй симфонии того же композитора.

За ним следует выходящая из рамок обыкновенной симфонической формы четвертая, эпизодическая часть, в которой, по преданию, Шуман хотел выразить величественное впечатление, производимое видом Кельнского собора. Ничего более мощного, более глубокого не исходило из художественного творчества человека. Хотя на созидание Кельнского собора проходят целые

века и множество поколений положили частичку своего труда для осуществления этой грандиозной архитектурной концепции, но одна страничка великого музыканта, вдохновленная величавыми красотами собора, составит для грядущих поколений такой же немеркнущий памятник глубины человеческого духа, как и самый собор. Коротенькая, изящно-угловатая тема этой части симфонии, служащая как бы музыкальным воспроизведением готической линии, проникает через всю пьесу, то в виде основного мотива, то как мельчайшая деталь, сообщая сочинению то бесконечное разнообразие в единстве концепции, которое составляет отличительную черту готической архитектуры. Обаяние этой превосходной музыки еще усиливается характеристическою прелестью Es-moll'ной тональности, как нельзя более соответствующей мрачно-величественному настроению, выраженному Шуманом, и массивною инструментовкой, на этот раз весьма кстати примененной. Здесь более, чем где-либо, выказалось поразительное родство, которое замечается между двумя искусствами — музыкой и архитектурой, несмотря на различие эстетического материала и форм, в которых та и другая проявляются. В самом деле: изящное сочетание линий, красота рисунка без всякого отношения к реальному воспроизведению явлений природы, единство основного мотива, проявляющегося в целом и деталях, равновесие в эпизодических частях,— не есть ли все это равномерное достояние обоих искусств, столь противоположных в материальном способе служить воспроизведению красоты и столь единых и родственных в области эстетического творчества! Публика, как и следовало ожидать, приняла эту часть симфонии холодно,— да и нельзя за это сетовать на нее. Такие глубокие продукты музыкального творчества и музыкант-специалист не в состоянии осилить с одного разу.

Финал симфонии — самая неудачная ее часть. Повидимому, Шуман, для контраста, хотел, чтобы за мрачною четвертою частью следовала пьеса торжественно-ликующего характера. Но такого рода музыка не давалась Шуману, этому певцу человеческой скорби по преимуществу. Только в конце финала встречается превосходная педаль (гармонический ход на выдержанной в басу ноте), на которые Шуман был неподражаемый, великий мастер. Вся же остальная музыка финала, с ее натянуто-веселым ритмом и тяжелою игривостью, не представляет особенного интереса.

Симфония была исполнена удовлетворительно, но не блестяще; да и трудно добиться полного ансамбля при разучивании такой пестрой, тяжелой партитуры, написанной без всякого расчета на «благодарность» исполнения. Музыканты нисколько не боятся трудностей, если они «благодарны», т. е. написаны кстати, и притом в характере инструмента. Но этой-то способности и недоставало Шуману; работы у него для всех много, а в результате выходит что-то тяжелое, массивное и тусклое.

Другое симфоническое сочинение в программе второго концерта Общества была увертюра Бетховена к опере «Фиделио», известная под названием «Леонора № 3-й». Бетховен написал всего только одну оперу, на довольно жиденький, отзывающийся мещанской сентиментальностью сюжет.

Несправедливо гонимый, политический преступник Флорестан, заключенный в темницу, должен погибнуть вследствие козней своего врага — губернатора, но добродетельная жена Флорестана — Леонора, переодевшись в мужское платье, под именем Фиделио, проникает в тюрьму, заручившись доверием тюремщика, который хочет выдать за мнимого Фиделио свою дочь Марцелину. Когда последний час уже наступает для Флорестана, тюремщик с помощью Фиделио уже роет яму для несчастного, внезапно раздается глас трубный, возвещающий о появлении министра, который, разумеется, карает злобного губернатора, а добродетельной Леоноре возвращает ее возлюбленного Флорестана.

На этот-то незатейливый сюжет написал Бетховен свою музыку, милую, изящную, но не только не соперничающую с его симфониями, а значительно уступающую им по силе вдохновения и ни в каком случае не идущую в сравнение с музыкою моцартовских опер. Да и нужно правду сказать: негде было разгуляться могучей фантазии Бетховена среди сентиментальных излияний Леоноры, полукомических выходок тюремщика Рокко и несколько картонной злобы мстительного губернатора. За исключением превосходного вступления к третьему действию и следующих за ним арии томящегося Флорестана и дуэта Фиделио с Рокко, роющих могилу для Флорестана,— музыка «Фиделио» нигде не достигает той высоты полета, в которой парила фантазия Бетховена, когда он принимался за симфонию или квартет. Зато в увертюрах к «Фиделио» Бетховен является тем же первенствующим музыкальным гением, каким целый мир признает его за камерные и симфонические сочинения.

Этих увертюр Бетховен написал четыре: одну в E-dur, исполняемую обыкновенно в начале оперы, и три C-dur, из которых самая замечательная есть № 3, исполненная в концерте Музыкального общества. Я полагаю, что, задумав свою увертюру, Бетховен далеко отвлекся от бледных образов Леоноры с ее Флорестаном,— потому что и по грандиозному пошибу основных тем, и по трагическому пафосу настроения, и по размерам и формам это колоссальное произведение симфонической музыки не имеет ничего общего с трогательною, но буднично-мещанскою историею верной Леоноры. И интродукция увертюры с ее мрачною таинственностью, и страстное, бурное Allegro, и эти трагические стенания, которые слышатся в средней части (Durchführung) в духовых инструментах, и блестящее огненное stretto, заключающее увертюру, как-то не вяжутся с бледными драматическими данными в сюжете оперы.

Всего замечательнее в этой увертюре — ее идеальная законченность, ее всестороннее совершенство, так, что и не приготовленный слушатель испытывает какую-то бессознательную полноту художественного наслаждения, да и исполнители, увлеченные несказанной красотой музыки, играют ее с каким-то особенным усердием. Последнее обстоятельство объясняет отличное исполнение увертюры под ловким управлением Н. Г. Рубинштейна. Напрасно только г. Рубинштейн заставляет двукратную фанфару трубы, прерывающую среднюю часть, исполнять где-то в отдалении, в другой зале: дешевый эффект, подкупающий грубые инстинкты публики, весьма падкой ко всякого рода неожиданностям, и на который Бетховен не рассчитывал.

После увертюры в зале раздались дружные рукоплескания, которые свидетельствуют, что наша публика, volens-nolens, начинает быть чуткой к тонким музыкальным красотам, обильно расточаемым германской симфонической музыкой.

Хоровою пьесою программы был отрывок из оратории Генделя «Мессия» — знаменитое «Аллилуия». Гендель был неподражаемый мастер относительно умения распоряжаться голосами. Нисколько не насилуя хоровые вокальные средства, никогда не выходя из естественных пределов голосовых регистров, он извлекал из хора такие превосходные эффекты масс, — каких никогда не достигали другие композиторы. Этим объясняется то обстоятельство, что музыка Генделя, в сущности крайне сухая и бесцветная (я говорю о его ораториях, а не операх, написанных совершенно в другом стиле), до сих пор еще может производить впечатление.

Мне случилось слышать этот самый отрывок из «Мессии» на одном лондонском концерте в Хрустальном дворце, исполненный несколькими тысячами голосов, и я не могу передать словами того подавляющего эффекта силы и мощи, который произвел на слушателя генделевский хор, единственно благодаря целесообразному и тонко рассчитанному употреблению хоровых масс [2].

Хор Русского музыкального общества, отлично управляемый, но слабый по составу, весьма отчетливо и добросовестно, а иногда и изящно исполняет такие хоровые пьесы, которые не требуют особенного блеска и силы (например, хор «Tu es Petrus», исполненный в предыдущем концерте), но для грандиозного «Аллилуия» Генделя его ограниченных средств нехватило. Особенно неудачны, по исполнению, вышли высокие, выдерживаемые ноты в сопрано, в середине хора. Оно и неудивительно; на высокие голоса, дисканты и тенора, у нас урожай вообще плох; напротив, нигде, кроме России, вы не найдете такого множества прекрасных, густых басов. Принимая это обстоятельство в соображение, составителям программы Музыкального общества следует по возможности избегать таких сочинений, где высоким голосам хора нужно блеснуть силою.

Солистом на втором собрании Общества явился Н. Г. Рубинштейн с трудною, но блестящею фантазиею Листа на древнюю амвросианскую мелодию: «Dies irae est venturus» [«День гнева настал»]. Эту превосходную, в высшей степени характерную тему Лист разработал с великим, достойным удивления мастерством посредством формы вариации. Здесь он сумел совокупить все богатство своей оркестровой и гармонической техники, чтобы вызвать в слушателях представление тех фантастических ужасов, какими полна средневековая пляска смерти, как назвал свою фантазию Лист. Не могу только согласиться с программою концерта, которая возвещала публике, что Лист хотел изобразить «различные моменты и состояния, среди которых смерть настигает свои жертвы». Мне кажется, что композитор имел в виду выразить лишь общее впечатление, производимое картиною пляски смерти, нисколько не задаваясь мыслью при каждом появлении темы нарисовать грустные обстоятельства, среди которых коса смерти пожинает то царя, то купца, то хлебопашца. Такие прозаические поползновения низводить музыку из ее заоблачной выси на степень реального воспроизведения жизни были, конечно, весьма далеки от такого глубокого и вместе тонкого художника, как Лист. Форму же вариации он выбрал, вероятно, из чисто технических музыкальных соображений, т. е. мелодия «Dies irae», будучи в смысле основного мотива, по строению своему, весьма пригодна для вариации,— Лист и воспользовался этими свойствами ее и воспользовался весьма удачно.

Пьеса эта, для успешного исполнения, требует огромной техники, большой силы, энергической страстности, опытности и зрелости. Трудно найти пианиста, который бы соединил в себе все эти качества, и настолько трудно, что, говоря без всякого преувеличения, только самому Листу да гг. Рубинштейнам фантазия эта под силу. И нужно отдать справедливость мастерству и виртуозному совершенству игры Н. Г. Рубинштейна. Он произвел на публику глубокое впечатление, еще усугубленное превосходным аккомпанементом оркестра под управлением г. Лауба. Москва вообще должна гордиться, что в лице этих двух исключительно редких музыкантов обладает такими превосходными исполнителями.

Во вторник 14-го числа мы в последний раз наслаждались пением несравненной г-жи Патти. На прощанье она появилась в милой, преисполненной сладостно-нежными мелодиями «Сонамбуле» Беллини[3]. В этой роли г-жа Патти опять явила доказательства несостоятельности того мнения мнимых знатоков музыки, которое гласит, что эта певица удивляет, а не трогает, и что впечатления, производимого ею, не донесешь будто бы и до извозчика, как выразился недавно при мне один любитель. Вся роль Амины была проведена ею с замечательным тактом, с тонким чувством меры, весьма обдуманно и талантливо. Весьма хорош был также г. Ноден, с его превосходною, напоминающею

былое время, классически-итальянскою методой пения. Вот у кого следует учиться нашим начинающим певцам и певицам, как из небогатого голосового материала, посредством благоразумной экономии, вкуса и обдуманности, можно извлекать неотразимо-чарующие вокальные эффекты. Еще из первых персонажей оперы пел в «Сонамбуле» г. Багаджиоло, певец с молодым еще, красивым голосом, но весьма деревянный и бесстрастный. Упомяну также о г-же Ивановой, симпатичной певице, которая, вследствие недостаточного упражнения и отсутствия поощрения со стороны высшего театрального начальства, уже начинает делаться соперницей г-ж Розановой, Анненской и tutti quanti. Это одна из жертв наших мудрых театральных порядков; во всякой другой стране певица с таким прекрасным голосом, какой был у г-жи Ивановой, уже давно пробила бы себе тропинку к успехам и прочному положению; — у нас из нее выработался тот тип забитости и угнетенности, который так часто проявляется в нашем театральном мире благодаря достойному лучшего применения чиновническому усердию особ, стоящих во главе театральной администрации.

В ту минуту, как я пишу эти строки, Патти уже приютилась под серенькими, но приветными небесами Петербурга. На смену ей скоро явится и так же скоро вернется все в тот же Питер г-жа Нильсон; затем уедет и новый любимец Москвы г. Ноден. Чем-то тогда будут пробавляться несчастные абоненты итальянской оперы, обреченные, за удовольствие по два раза прослушать двух превосходных и дорогих артисток, довольствоваться в течение целого сезона дикими ухватками г-жи Стелла Бонер, звереподобным рыканием тенора Болиса и тому подобными прелестями?

Но я уже имел случай замечать, что, в противность всем доводам здорового смысла, в нашей злосчастной столице, не г. Мерелли служит потребности публики в эстетическом наслаждении, а публика как будто для того и существует, чтобы было где набиваться и без того уже туго набитым карманам счастливого иноземца.

ТРЕТЬЕ И ЧЕТВЕРТОЕ СИМФОНИЧЕСКИЕ СОБРАНИЯ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА. — ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

В настоящее время, Вагнер есть, без всякого сомнения, наиболее видная личность на горизонте музыкального мира Европы. Музыка его еще далеко не сделалась общим достоянием, далеко еще не проникла в массы не только чуждых ему народностей, но даже и его собственного отечества,— тем не менее своею страстною полемикой против всех существующих авторитетов, исключительностью своего положения в отношении политическом, громадными размерами задач, которым он посвящает свои силы,— всем этим он сумел сосредоточить на себе внимание всего музыкального мира и возбудить интерес даже и в таких слоях публики, для которых искусство не представляет насущной потребности. Одни считают Вагнера музыкальным светилом, унаследовавшим первое место между композиторами после Бетховена, для других Вагнер какой-то чудак или шарлатан вроде нашего абиссинского маэстро [1], — но как бы то ни было, а цель его, — если мы не без основания предположим, что Вагнер хотел во что бы то ни стало добиться известности и первенствующей роли,— достигнута. У него есть страстные поклонники, есть бешеные противники, за ним следят, об каждом его слове пишут,— словом, на него с любовью, с ненавистью или просто с любопытством взирает публика обоих полушарий.

Между тружениками науки и искусства можно различить два резко противоположных типа.

Одни, повинуясь своему призванию, неуклонно следуют по пути, на который призывает их соразмерная с их способностями и соответствующая их индивидуальным особенностям задача жизни. Они не выбирают своим девизом какую-нибудь модную идею, не расчищают себе дорогу посредством ниспровержения авторитетов, не выдают себя за орудия провидения, долженствующие открыть глаза ослепленному человечеству; — они работают, изучают, наблюдают, совершенствуются, изобретают,—в силу всей совокупности своих природных качеств и обстоя-

тельств времени и места, среди которых развертывается их деятельность; они завершают свою задачу и сходят с арены жизни, оставив последующим поколениям плоды трудов своих для их пользы или наслаждения. К этому типу труженика-артиста подходят: Бах, Гайдн, Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Шуман, Глинка.

Другие, снедаемые непомерным честолюбием, чтобы скорее занять видное место, с шумом пробираются через толпу, с криком разгоняя всех, кто попадется на пути, стараясь чем-либо особенным обратить на себя общее внимание. Такие художники несут с собою знамя какой-нибудь новой, хотя часто и ложной идеи, насилуют ради осуществления ее свое дарование и только удивляют мир своими дон-кихотскими выходками, привлекая к себе внимание не столько своими произведениями, сколько своей резко выдающейся личностью. К числу таких людей относятся Вагнер и отчасти Серов.

Целью своей артистической деятельности Вагнер поставил себе возведение оперы на степень «музыкальной драмы» и изгнание из нее всего условного, рутинного, всего не согласного с требованием драматической правды. В целом ряде музыкально-критических сочинений Вагнер восстал против злоупотреблений рутинными, не согласными с жизненною правдою, приемами итальянских и французских оперных композиторов. Увлекшись своей ненавистью к композиторам послебетховенского периода, Вагнер обозвал их всех «жидами», позорящими искусство, порешил, что время симфонической и камерной музыки прошло безвозвратно, что теперь настала в музыке новая эра музыкальной драмы и что вне ее — искусству нет спасения. Итак, косвенным образом Вагнер как бы говорит публике: «не ходите смотреть никаких опер, кроме моих; в других операх все лживо и нехудожественно, — у меня же все разумно и правдиво; бросьте посещение концертов, ибо Бетховен сказал последнее слово инструментальной музыки и все, что написано после него, — пустая, бесцельная игра звуков, которою «жиды» хотят обольстить вашу грубую неразвитость. Слушайте и поощряйте одного меня, ибо я пришел, чтобы спасти погибающее в бездне «жидовских» интриг искусство от погибели».

Ослепление и самовозвеличение Вагнера дошло до того, что один остроумный музыкальный рецензент весьма справедливо сравнил его с тем сумасшедшим, который, сопровождая посетителя по дому умалишенных, глумится над своими сотоварищами, удивляясь их заблуждениям и безумию и наконец про одного из них говорит: «только этот один попал сюда совершенно напрасно, ибо он справедливо считает себя Христом, и я оттого это так хорошо знаю, что я отец его, Саваоф».

И так, Вагнер является реформатором в области музыкальной драмы, стремящимся водворить правду там, где прежде царствовала ложь и пошлая рутина.

Не говоря уже о том, что претензия добиваться реальной правды в такой условной, но прекрасной лжи, как опера,— есть беспардонное дон-кихотство,— посмотрим, однакоже, каким именно способом Вагнер преследует свою цель.

Характеристику действующих лиц Вагнер поручает оркестру. Обыкновенно каждому из них соответствует коротенький мотив, который, при каждом появлении данного лица, слышится в оркестре. Чтобы избегнуть монотонного повторения мотива, композитор должен прибегнуть к форме вариации, т. е. посредством гармонии и оркестрового колорита изложить мотив так, чтобы эти два главнейшие фактора музыкальной выразительности обрисовали настроение, под влиянием которого действующее лицо произносит вложенные ему либреттистом (самим же Вагнером) слова. Самые же слова приписываются к нотам, которые в свою очередь приделываются к оркестровому аккомпанементу так, чтобы образовалась мелодическая фраза, подходящая к заранее сочиненной музыке. Это не то суровое отречение от красот изящной мелодичности в пользу правдивой декламации, которое руководило Глюка или покойного Даргомыжского при сочинении им «Каменного гостя»; это прием чистейшего симфониста, влюбленного в оркестровые эффекты и жертвующего ради их и красотой человеческого голоса, и свойственною ему выразительностью. Случается так, что за превосходною, но шумной оркестровкой, певца, исполняющего искусственно приделанную к оркестру фразу, вовсе и не слышно. В опере «Тристан и Изольда» есть сцена, где страстные любовники умирают в объятиях друг друга, млея от сладких мук чувственной любви. В чисто музыкальном отношении сцена эта очень удалась Вагнеру; но она вся целиком, под личным его управлением, исполнялась и в Петербурге и в Москве на концертах, без всякого участия действующих лиц; — из чего явствует, как мало гонитель всего неразумного в опере придает значения тому, что поется действующими лицами, и какую жалкую роль он назначает тому элементу в опере, который, по здравому смыслу, должен был бы первенствовать в ней.

В ансамблях каждому действующему лицу поручается опять-таки подделанная с большим искусством к оркестровой пьесе мелодическая фраза. Хор, изображающий народ, делится на мелкие группы, из которых каждая издает какие-то отрывочные вопрошения или изъявления радости и горя, например: «Смотрите! Что такое! Лебедь! Да, это лебедь! Он плывет! Уж близко, уж подплывает! Зачем он явился? Для чего плывет? Чудесно, невиданно! Глядите, глядите!» и т. д. Все это на партитуре смотрится с удивлением к мастерству Вагнера,— но на деле эффект выходит неудачный, по крайней мере не соответствующий намерению композитора по возможности индивидуализировать не только действующие лица оперы, но даже отдельные хоровые группы. На деле вы слышите все тот же оркестр,

исполняющий более или менее удачную, но во всяком случае мастерскую в техническом отношении музыку и массу голосов, что-то весьма неопределенное и бесхарактерное, подпевающее оркестру. Не есть ли все это та самая пустая игра звуков, против которой так злобствует Вагнер, как критик, и не чисто ли инструментально-симфонические суть те приемы Вагнера, которыми он думает произвести переворот в оперной музыке? Не есть ли вся вагнеровская пропаганда достойное сожаления дон-кихотство, убивающее, а не подновляющее вокальную музыку и препятствующее огромному симфоническому таланту Вагнера развернуться в настоящем своем блеске и в подходящем к его артистической натуре роде музыки?

Один, очень близкий когда-то к Вагнеру, человек передавал мне следующие, сказанные им однажды в минуту дружеской откровенности слова: «Как бы хотелось иногда заняться сочинением квартета или симфонии, да нельзя, моя обязанность — не выходить из пределов оперной музыки!»

Этими немногими словами Вагнер высказывает, до какой степени предвзятая теория может сбить с толку упорного, пожалуй и глубокомысленного, но одаренного ограниченным кругозором немецкого человека.

Да простит мне читатель, что, по поводу исполненной в третьем концерте Музыкального общества вагнеровской увертюры к «Фаусту», я так распространился об этом композиторе [2]. Мне хотелось раз навсегда высказать свой взгляд на Вагнера, чтобы впоследствии уже не возвращаться к общей его характеристике. Взгляд этот, в настоящее время разделяемый еще немногими, ибо этот композитор имеет только восторженных поклонников или злостных порицателей, — я формулирую следующим образом: Вагнер по силе своего богатого, самобытного дарования мог бы стать во главе симфонистов нашего времени, если б теоретический склад его ума и ложно направленное честолюбие не свели его с того пути, на который влекло Вагнера призвание.

Увертюра к «Фаусту» единственное самостоятельное симфоническое сочинение Вагнера, написанное, вероятно, в одну из тех минут, когда борьба его ложной теории с непосредственным влечением его творческого дара разрешилась в пользу последнего, есть лучшее сочинение Вагнера и в то же время одно из превосходнейших творений германской симфонической литературы. Я не знаю ни одного лирического произведения искусства, где бы с таким неотразимым пафосом были выражены муки человеческой души, усомнившейся в своих целях, надеждах и верованиях. И превосходные темы (в особенности страстная тема Allegro), и отличное их проведение в средней части, и строго выдержанная сжатая классическая форма, и колоритная, блестящая оркестровка, все эти качества делают из увертюры Вагнера чудесное, глубоко врезывающееся в душу музыкальное

произведение, могущее стать наряду с лучшими симфоническими творениями Бетховена и Шумана.

В этом прекрасно составленном концерте была исполнена прелестная третья симфония A-moll Мендельсона. Я уже говорил однажды, по поводу квартета этого блестящего симфониста, о его превосходных качествах и недостатках. Симфония, о которой идет речь, совмещает в себе и те и другие в самом резком их проявлении. Тот же недостаток глубины, та же склонная к минору подслащенность мелодического изобретения, а вместе с тем, та же пластическая красота формы, та же неиссякаемая прелесть подробностей в гармонии и инструментовке. Вспомним, например, какое обаятельное впечатление производит виолончельная фраза при возвращении первой темы Allegro в первой части симфонии, или бурные хроматические ходы струнных инструментов в конце этой же части! Как все это текуче, ясно, красиво!

И на этого-то изящного, всегда симпатичного для публики композитора направляет свои ядовитые стрелы Вагнер в своих критических сочинениях, с особенным упорством попрекая его — чем бы вы думали! — принадлежностью к еврейскому племени! В самом деле, не стыдно ли было высокодаровитому еврею, с таким коварным ехидством, услаждать человечество своими инструментальными сочинениями, вместо того, чтобы с немецкой честностью усыплять его подобно Вагнеру в длинных, трудных, шумных и подчас невыноси́мо скучных операх!

В четвертом концерте мы слышали первую симфонию Бетховена и увертюру Литольфа к трагедии Гриппенкерля «Жирондисты» [3].

Симфония Бетховена C-dur относится к тому периоду деятельности великого сочинителя, когда самобытная творческая гениальность его еще робко высказывалась только в некоторых подробностях развития тем и отчасти в инструментовке. Что касается самых тем и формы, то Бетховен является еще не более, как отличным подражателем Гайдна и Моцарта. Особенно мил финал этой симфонии с его грациозной, веселой темой и в высшей степени ловким, интересным проведением ее. Симфония очень понравилась нашей публике, вообще начинающей понемножку усваивать понимание бетховенских красот и всегда симпатично относящейся именно к его творениям.

Увертюра к «Жирондистам» Литольфа — эффектное, блестящее, хотя несколько грубоватое по форме и инструментовке, сочинение.

Мне не известно содержание драмы Гриппенкерля, и поэтому я не могу сказать, насколько мотивирован тот эпизод в средней части увертюры, где флейта с сопровождением арфы играет мелодию северного, скандинавского характера, но эпизод этот полон чарующей прелести. Allegro увертюры и в особенности вторая тема полны огня, движения, страсти; заключение,

построенное на воинственной маршеобразной теме *, производит сильный эффект, особенно благодаря отличному употреблению медного хора, но за всеми этими достоинствами, свидетельствующими о неподдельном, ярком таланте Литольфа, увертюра к «Жирондистам» не представляет такого образца органического слияния частей и тематического развития основных мыслей, которое свойственно сочинениям классического репертуара. Интересна и поучительна артистическая судьба этого даровитого художника, который своими фортепьянными концертами и двумя увертюрами «Жирондисты» и «Робеспьер» блеснул на тусклом горизонте современного музыкального сочинительства, потом замолк и теперь снова вынырнул из моря парижской суеты, среди которой он вращается с опереткой в оффенбаховском роде, как говорят, превосходящей, в отношении эксплуатации цинических наклонностей парижской бульварной публики, все, что было написано в этом роде. Заявить себя первым после Листа композитором по части фортепьянной музыки и потом спуститься до подражательства Оффенбаху, Герве и Лекоку — это факт многознаменательный, над которым стоит призадуматься [4].

В двух последних симфонических собраниях мы слышали четырех солистов: виолончелиста г. Фитценгагена, певца Николаева, пианиста Шлецера [5] и молодую певицу Кадмину. Г. Фитценгаген предстал перед публикой с концертом покойного Серве [6]. Какими соображениями руководился артист, выбрав эту смехотворную дребедень для выказания своих виртуозных качеств, — я решительно не понимаю. Если г. Фитценгаген полагал, что публика предпочитает музыку так называемого легкого характера, то, хоть это и справедливо, но ведь легкая музыка, чтобы нравиться, должна быть в то же время и хорошей музыкой. Концерт же Серве принадлежит к числу тех преисполненных пассажей, но лишенных всякого подобия музыки, произведений, которые слушались нашими дедушками и бабушками в то приснопамятное время, когда вне виртуозности у нас не признавали музыки. Но ведь то время прошло безвозвратно, а уж особенно для публики Музыкального общества, которая все же избалована постоянным слушанием лишь одних хороших сочинений. Между тем, г. Фитценгаген виртуоз настолько серьезный и талантливый, что ему можно бравировать упомянутой склонностью публики к легкому жанру. Пусть он не поддается слабости некоторых виртуозов угождать грубой неразвитости массы; не он должен спускаться до ее непонимания,— но публика, в конце концов, должна возвыситься до справедливой оценки его таланта и умелости, которые, впрочем, не подлежат никакому сомнению.

---

* Тема эта — Марсельеза. Вероятно, по соображениям цензурным, избегли назвать ее по имени.— *Примеч. ред. издания 1898 г.*

Г. Николаев известен публике по его театральной службе, по неизвестным мне причинам прерванной уже несколько лет тому назад. Это певец с небольшим, но весьма приятного тембра голосом, с прекрасной фразировкой, с хорошей итальянской постановкой тенора и весьма удовлетворительною музыкальностью. Он прекрасно спел один из лучших романсов Глинки Virtus antiqua; менее удачно было исполнение неэффектной арии Страделлы, для широко мелодического характера которой г. Николаеву недоставало его природных средств. Во всяком случае, г. Николаев представляет весьма приятное явление текущего музыкального сезона.

Г. Шлецер, впервые появляющийся у нас пианист, обладает весьма недюжинной техникой, но никаких других достоинств не имеет. Игра его лишена чистоты, страдает отсутствием ритмического чувства и художественности в понимании целого и передаче подробностей. Он, как говорится, отлично отдернул свои пьесы, но сыграл их преплохо. Наша публика, кое-что смекающая в фортепианной виртуозности, ибо она слышала и Бюлова и Таузига и часто наслаждалась игрой гг. Рубинштейнов, — не может удовлетвориться подобного рода «отдергиванием». Г. Шлецер, после сыгранного им концерта А. Рубинштейна [7], был принят очень холодно, и только весьма ловким, с ремесленной стороны, исполнением этюды Паганини [8], предложенной для фортепиано Листом, — он сумел вознаградить себя за неудачу первого появления.

Большой успех имела во втором концерте г-жа Кадмина, пропевшая длинную, трудную и несколько устаревшую по своим приемам арию Моцарта из оперы «Титово милосердие». Эта юная артистка обладает весьма достаточным в отношении силы голосом и отличается, что редко бывает, равномерностью всех его регистров. Кроме хорошей постановки голоса, отмечу еще то большое достоинство в г-же Кадминой, что она, несмотря на весьма понятное смущение, объясняемое первым появлением перед многочисленной концертной публикой, пела с большою выразительностью и весьма твердо. Впрочем, всестороннюю оценку замечательного таланта г-жи Кадминой могут сделать только те, которые видели ее прошедшею весной в роли Орфея на публичных спектаклях консерватории, особенно на последнем... Кроме своих вокальных преимуществ, г-жа Кадмина обнаружила в исполнении партии Орфея далеко не дюжинный талант, который позволяет надеяться, что ей предстоит блестящая будущность сценических успехов [9].

Об итальянской опере говорить пока решительно нечего; я могу лишь констатировать факт ее сиротствующего, жалкого существования, долженствующего вскоре, по случаю приезда превосходной певицы, г-жи Нильсон, — значительно оживиться, хотя, увы, ненадолго. А покамест, публика, наконец уразумевшая, что у нас нет оперы, и есть только два-три замечательные

члена итальянского персонала, от тоски, навеваемой рычанием г. Болиса и tutti quanti, развлекается легким пошикиванием и робким вызыванием г. Мерелли.

Ну и пусть их пошикивают! Пошумят, разойдутся, а будущей весной, при первом объявлении об абонементе на будущий сезон, опять потекут шумною толпою нести дань владыке столичных карманов, г. Мерелли.

ПЯТОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ. — ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Опера «Эвриантa» Вебера написана в последнее десятилетие его композиторской деятельности, когда этот превосходный музыкант, посредством упорного труда и борьбы со своими природными недостатками, достиг высшей точки зрелого мастерства. В «Эвриантe», единственной опере Вебера, написанной без диалога, замечается особенная тщательность в отделке подробностей, очевидное старание подойти к идеалу классической органичности форм, и тем не менее опера эта, сравнительно с двумя другими лучшими операми Вебера, «Фрейшюцом» и «Обероном», в особенности с первой, пользовалась и пользуется до сих пор лишь относительным успехом в публике. Никакая публика не ищет понять совершенств художественного произведения в его цельности; она увлекается частностями и иногда, ради прелести небольшого отрывка, ради какой-нибудь одной пикантной подробности, предпочитает сочинение посредственное мастерскому произведению искусства. Вот почему «Фрейшюц», полный превосходных эпизодов и представляющий на живую нитку сшитый ряд маленьких отрывочных форм, занимает такое видное место в оперном репертуаре всех стран и народностей. Вдохновение Вебера вылилось в этой опере с большею непосредственностью без строгого критического отношения автора к своим формам, и от этого она в течение стольких лет представляет такой обильный источник наслаждения для публики, такие неувядающие, легко усваиваемые общественным пониманием красоты подробностей. Но, помимо своей недостаточности в отношении органического округления больших форм, вследствие которого немецкая критика отводит Веберу место низшее в сравнении с великими классическими мастерами: Бахом, Гайдном, Моцартом и Бетховеном, он является в среде немецких композиторов ярким и в высшей степени самобытным талантом. В своих лучших сочинениях некоторые стороны музыкальной красоты Вебер довел до высшей степени совершенства и открыл

ими новые пути для искусства. В особенности ярко проявилась могучая творческая сила Вебера в музыкальном воспроизведении фантастического элемента искусства. В этом отношении он имел неоценимо великое значение и оказал громадное влияние на позднейших мастеров, в особенности на Берлиоза, Мендельсона, Глинку и Вагнера.

Как симфонист, Вебер дал нам три превосходных образца в увертюрах к своим трем лучшим операм: «Фрейшюцу», «Оберону» и «Эврианте». В этих произведениях нет той пластической законченности, какою отличаются симфонические произведения Бетховена, но они полны блеска, огня, поэзии и представляют множество чарующей прелести подробностей. Сюда относится необычайно поэтический эпизод в середине увертюры к «Эврианте», прерывающий пылкое, огненное Allegro, с которого увертюра начинается. Контраст между светлыми темами этого Allegro и неясною таинственностью, выраженною в инструментовке эпизода, посредством сурдин в струнных инструментах, производит обаятельное впечатление. Точно так же прелестно по своей оригинальности фугато, следующее непосредственно за эпизодическим Andante. Угловатый ритм его темы после неопределенных ритмических очертаний предыдущего отрывка, отличное развитие темы, постепенно усложняющееся и приводящее к возвращению блестящего Allegro, все это полно неподражаемой новизны, свежести, оригинальности [1].

Я весьма радуюсь, что увертюра Рейнеке, первоначально объявленная в программе пятого концерта, была заменена, по неизвестным мне причинам, увертюрой к «Эврианте» [2]. Рейнеке полнейшая музыкальная ничтожность, и публика Музыкального общества ничего не теряет, не слышав его скучных, водянистых произведений, в которых нет ничего, кроме бесконечного повторения на все лады наводящих уныние мелодий в мендельсоновском жанре и жалких сколков с гармонических и оркестровых приемов того же композитора. Увертюра к «Эврианте» была исполнена с тем воодушевлением, которым отличается наш оркестр, когда ему приходится исполнять лучшие образцы симфонической музыки.

Капитальною пьесою концерта была симфония «Im Walde» [«В лесу»] Раффа. Я уже упоминал однажды (в № 243 Р. В. *) о значении этого композитора по поводу квартета, исполненного в одном из квартетных собраний Общества, теперь, по поводу новой симфонии его, обратившей на себя внимание всего музыкального мира и с успехом исполняемой во всех больших музыкальных центрах, распространяюсь о нем несколько подробнее.

С тех пор, как смерть безвременно сразила Мендельсона и Шумана (первый умер 38-ми лет, второй 46-ти), на поприще симфонической музыки еще не явилось ни одного творческого

* См. стр. 76.— *В. Я.*

таланта, который мог бы начать собою новую эру искусства, подобно тому, как два вышеупомянутые композитора ознаменовали своею деятельностью новую послебетховенскую школу симфонического композиторства. Мы переживаем время относительного безлюдия в области музыкального творчества. За исключением Листа, который не принадлежит собственно к немецкой школе и стоит особняком — между живущими композиторами, нет ни одного, который бы не был, несмотря на проявляющуюся в различных степенях индивидуальность, подражателем того или другого из двух великих симфонистов новейшего времени, а чаще обоих вместе. Случайное ли появление гениальных людей производит перевороты в искусстве, или, наоборот, само время целою совокупностью различных исторических влияний и взаимодействием их вызывает к деятельности призванных к тому людей, это вопрос, разрешение которого не под стать фельетонному хроникеру. Я могу только констатировать факт, что, несмотря на существование целого полчища весьма плодовитых и достигших относительного мастерства композиторов, мы переживаем время, сравнительно бедное талантами и все еще озаряемое лишь светом, исходящим из гениев Мендельсона и Шумана. Я могу указать только на двух симфонических композиторов нашего времени, довольно рельефно выделяющихся на сереньком фоне современного композиторства,—это Антон Рубинштейн и Рафф [3]. Последний значительно ниже первого по силе и самобытности дарования, но зато он превосходит Рубинштейна в чистоте технической стороны, в округленности форм и отделке подробностей. Рафф добился своего высокого положения между новейшими композиторами и успеха своих сочинений упорным трудом, энергическою борьбою со своими природными недостатками и в особенности с бедностью своей изобретательной способности. Но чего нельзя достигнуть путем серьезного труда! Рафф, постепенно совершенствуя свое от природы ограниченное дарование, достиг блестящих результатов, и едва ли я ошибусь, назвав его последнюю симфонию лучшею симфонией из всех, какие были написаны в последнее десятилетие. Она значительно превосходит другую симфонию того же сочинителя, озаглавленную «An das Vaterland» [«На родине»], весьма замечательную по некоторым своим эпизодам, но растянутую, страдающую неравновесием формы.

В первой части своей новой симфонии, посвященной музыкальному живописанию впечатлений, испытываемых в лесу, Рафф старается выразить ощущения, навеваемые тишиною леса среди дня. Обе главные темы этого Allegro в самом деле проникнуты характером тихого, безмятежного наслаждения мирной лесной природой. Тишина изредка прерывается шелестом листьев от пробегающего ветерка; вдали прозвучит неопределенный звук пастушьего рога, слышатся какие-то отдаленные перекликания и снова невозмутимая тишина лесной чащи... Для

специалистов напомню прелестную деталь несколько раз повторяющейся педали в верхнем голосе на доминанте и тонике, причем струнные инструменты, постепенно затихая, модулируют в различные тоны и, наконец, замирают на тоническом трезвучии.

Вторая часть, Andante, лучшая из всей симфонии. Она построена на прелестной кантилене, превосходно гармонизованной и украшенной необыкновенно удачной инструментовкой. Особенно обаятельное впечатление производит последнее появление основной мелодии в альтах и виолончелях с сопровождением фигурации в скрипках с сурдинами. Часть эта вполне выражает те смутные, сладкие ощущения, которые навевают сумерки среди лесной темноты.

В Scherzo рисуется фантастическая пляска дриад. Эта часть особенно понравилась публике благодаря пикантной инструментовке, удачно маскирующей жиденькие темы, нимало не оригинальные и даже лишенные того характера фантастичности, которого требовала задача композитора.

В шумном, эффектном финале изображается мчащаяся через лес дикая охота с блестящими фанфарами, с криками бешеного веселья. Темы не особенно новы, но характерны; разработка весьма интересная, оркестровка колоритная, мастерская. Охота удаляется, снова наступает тишина, и лучи восходящего солнца сменяют мрак ночи. Симфония заканчивается темой светло-ликующего характера, весьма уместно порученной всем четырем волторнам и оставляющей в слушателях впечатление могучей красоты светлого дня, освещающего вечно прекрасную природу.

Псалом Мендельсона для осьмиголосного хора [4], спетый гладко и чисто, но без того блеска, которого требуют хоровые пьесы, рассчитанные на бо́льшую массу исполнителей, не произвел никакого эффекта. Оно и не удивительно: это одно из слабейших произведений Мендельсона. В нем, кроме всегда мастерской техники, присущей и самым неудачным творениям этого композитора, — нет никаких достоинств. Будь оно исполнено огромным, хорошо составленным хором, — вокально-гармонические эффекты его могли бы выкупить бесцветность сочинения,— но я упоминал уже однажды, что наш хор, особенно сопрано и тенора, не отличается сильным, хорошим звуком.

Скрипач г. Гржимали [5], исполнивший прелестный, поэтически задуманный и отлично инструментованный концерт Вьетана, удостоился шумного одобрения публики [6]. Качества этого виртуоза, конечно, бледнеют перед колоссальною талантливостью г. Лауба, которым наша публика избалована. Тем не менее, нельзя отказать г. Гржимали в больших достоинствах, а именно в хорошей технике, замечательной чистоте и осмысленности исполнения. Тон у него довольно сильный, но не из особенно приятных. Во всяком случае это, если и не первостепенный, то все же весьма замечательный виртуоз, и у нас в Москве, после Лауба, разумеется, первый.

Хотя и с большим трудом, и ценою многих мучительных минут, но мне удалось присутствовать в минувший четверг (30 ноября) в итальянской опере на дебюте г-жи Нильсон в роли Маргариты.

Мучения мои исходили из оскорбленного чувства весьма похвальной любви к отечеству вообще и к нашей первопрестольной столице в особенности. Казалось бы, за что музыканту любить Москву, в которой так мало отрадных явлений по части музыкальности, Москву, обладающую Славянским базаром, в котором славянский оркестр чарует уши граждан, пришедших закусить или купить себе сапоги и платье, но в то же время не сумевшую поддержать свою русскую оперу? Москву, в которой такое полезное учреждение, как консерватория, погибало от недостатка общественного сочувствия и только благодаря поддержке высших сфер просвещенной администрации нашло средства прочного существования! Москву, которая ломится в театр, когда поют превосходные артисты: Патти, Нильсон, Ноден, но точно так же наполняет его и для слушания завывания г. Болиса или г-жи Стелла Бонер. Но, будучи музыкантом, я в то же время гражданин города Москвы и поэтому люблю ее, как лапландец свои снега и дымные юрты, как мышь свою нору [...]

Непозволительно ведут себя высшие сферы театра. Говорят, что в итальянской опере в райке сидит только порядочная публика. Если под этим словом подразумевают господ, одетых в пиджаки, и дам с шиньонами, то я и не отрицаю факта их порядочности; но известно всем, что весьма часто простой, сиволапый мужик обладает бóльшим тактом, умеет быть пристойнее какого-нибудь весьма изящного, облеченного во фрак благородного человека. Дело в том, что порядочные люди, заседающие в нашем парадизе *, совершенно лишены уменья сдерживать свои непосредственные порывы, — а в этом-то именно и заключается вся так называемая порядочность. Этим господам лишь бы шуметь и заявлять о своем присутствии неумеренными и неуместными аплодисементами, или столь же неуместным шиканьем. Поет, например, г-жа Эйбоженко незначительную песенку во втором акте, поет ее своим молодым, свежим, прекрасным голосом, — но не особенно удачно; в райке немедленно раздаются несколько свистков, положим, заглушаемых протестом благоразумной части публики, но все же глубоко уязвляющих молодую, начинающую артистку. Подумали ли когда-нибудь эти восторженные знатоки о том, каким тяжелым камнем ложатся на сердце артиста грозные, но по большей части несправедливые, заявления их неудовольствия?

Или г-жа Нильсон с потрясающею правдою исполнит, например, сцену в церкви, когда подавленной горем и ужасом Маргарите является злой дух и ее уводят, как громом поражен-

* Так иногда прежде назывался раек в театре.— *В. Я.*

ную, к порогу дома, где она как сноп валится в дверь без чувств и сознания,—в райке раздаются немедленно вызовы и неистовые аплодисементы, и несчастная г-жа Нильсон, для удовольствия этих господ, еще не успевши справиться с глубоко захватывающим впечатлением столь сильно прочувствованного ею трагического положения Маргариты, должна выходить и через силу расточать улыбки своим пошло-восторженным поклонникам. Неужели эти тонкие ценители полагают, что г-жа Нильсон польщена их грубым поощрением, что она нуждается в их неуместных вызовах? Она подавляет чуткую к истинной художественности часть публики гениальною объективностью своей игры, она уносит их в неземную даль глубокого эстетического наслаждения, а обитатели райка, пришедшие в театр лишь для того, чтоб пошуметь, принимают на себя роль ведра воды и своим пошлым вмешательством торопятся поскорее низвести и гениальную артистку и пораженных ее исполнением слушателей в область обыденной, жизненной прозы!

Теперь скажу несколько слов о г-же Нильсон, этой превосходной артистке, появление которой на подмостках Большого театра составит эпоху в нашей театральной летописи.

Г-жа Нильсон одарена обширного диапазона голосом, не столь металлически-чистым, каким обыкновенно бывают итальянские голоса, но тем не менее необычайно приятным и симпатичным. В среднем регистре этого органа слышится даже некоторая сиплость; но такова обаятельность всей женственно изящной особы г-жи Нильсон, что и самая эта сиплость как бы обладает свойством неотразимо очаровывать слушателя. По крайней мере главнейшие вокальные эффекты ее исполнения построены на выдерживаемых нотах (tenues) именно этого, в сущности худшего, регистра ее голоса. Впрочем, верхними нотами, в сильных местах, г-жа Нильсон может щегольнуть не хуже самых замечательных по качеству голоса итальянских певиц; они сильны, красивы по своему открытому тембру и издаются ею с большою легкостью. Выработка голоса певицы с колоратурной стороны — прекрасна; ее трели, гаммы, фиоритуры легки, естественны, изящны. Итак, в вокальном отношении г-жа Нильсон представляет собою чрезвычайно приятное, хотя и не исключительное явление. Но причина ее громадных успехов заключается не столько в вокальных достоинствах, сколько в сочетании крайне симпатичной, полной грации, внешности — с гениальным сценическим талантом, ставящим ее на безусловно первое место между всеми современными оперными талантами. Я принимаю здесь в соображение то обстоятельство, что Виардо давно прекратила свою сценическую деятельность, Арто уже на склоне своей карьеры, а Лукка, после своего американского путешествия, собирается оставить сцену и в Европе петь больше не будет. Изображение гётевской Маргариты, которую французские либреттисты пощадили и не исказили ни одной почти чертой,—

в исполнении г-жи Нильсон, вследствие поразительной объективности ее игры, является почти воплощением гётевского идеала. В г-же Нильсон, независимо от внешней выработки ее мимики, приобретенной ею в Париже,—следовательно в лучшей школе сценической выдержки,— есть вся та полнота чистой, женственной, ничем искусственным не прикрашенной прелести, которая потребна для олицетворения роли Маргариты. Утомительная, трудная роль Маргариты от начала до конца была проведена ею с поразительною правдою, с ни разу не изменившим ей высоким пафосом концепции и с замечательною выдержанностью. Особенно глубокое впечатление произвела на меня г-жа Нильсон в сцене у окна в третьем действии, после любовного дуэта с Фаустом. Здесь слышалась такая искренняя сила внезапно вспыхнувшей страсти, такая безыскусственная глубина и простота молодого, беззаветного чувства, что, казалось, вместе с артисткой переживаешь одну из тех минут мимолетной молодости, которые неизгладимой чертой врезываются в душу на всю жизнь.

Читатель, быть может, ожидает от меня сравнения, которое теперь у всех на устах: кто из двух лучше, Патти или Нильсон?

Не вдаваясь в подробную сравнительную оценку той и другой певицы, скажу только одно: г-жа Патти, несмотря на свои феноменальные качества, есть в конце концов прелестный, изумительный, полный жизни и наивного кокетства ребенок; — она никогда не дорастет до женщины. Г-жа Нильсон — олицетворение поэтической женственности; она достойная истолкователь-ница того идеального типа женской прелести, который грезился Шекспиру и Гёте, когда они создавали бессмертные типы Офелии, Корделии, Маргариты.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА. — „ГАМЛЕТ", ОПЕРА АМБРУАЗА ТОМА

С тех пор как умер Скриб, великий мастер в умении строить ловкие, живые, характерные оперные сценарии, французские либреттисты, отчаявшись в своей изобретательности, принялись выкраивать свои сюжеты из капитальных произведений иностранной литературы, в особенности из Шекспира и Гёте.

Вслед за имевшим громадный повсеместный успех «Фаустом» Гуно явились: его же опера на сюжет шекспировской трагедии «Ромео и Юлия», затем «Миньона» и, наконец, «Гамлет» Амбруаза Тома. Если нужно много беззастенчивой смелости, чтобы решиться на такого рода заимствования, то нет сомнения, что наибольшею дозою самоуверенности между всеми кроителями оперных сюжетов обладали гг. Карре и Барбье, посягнувшие на великий художественный образ шекспировского Гамлета. Между германскими композиторами не нашлось до сих пор ни одного, который бы решился приступить к музыкальному воспроизведению этого великого типа не только в оперной форме, но даже в симфонической, более других родов музыки способной выразить ту глубокую идею, на которой Шекспир построил бессмертный тип своего датского принца. Со свойственною немцам тонкостью критического анализа, композиторы германской школы понимали, что для музыки, как бы она ни была могущественна в отношении передачи настроений человеческой души, — совершенно недоступна наиболее выдающаяся сторона Гамлета, именно та язвительная ирония, которою проникнуты все его речи, те чисто рассудочные процессы его несколько пошатнувшегося от сосредоточенной злобы ума, которые делают из него мрачного скептика, потерявшего верования в хорошие стороны человеческой души. Но легкомысленный француз, смотрящий на всякое драматическое произведение прежде всего с точки зрения его внешней эффектности, не станет долго задумываться над психологическими тонкостями Гамлета; он видит в нем лишь обыкновенного трагического героя, мстителя за смерть отца, жертвующего ради мщения любовью прекрасной Офелии.

А тут еще весьма соблазнительная для либреттиста тень отца, затем сумасшедшая Офелия среди пляшущих поселян, входы и выходы королевской четы, сопровождаемые звуками труб и тимпанов, — всего этого вполне достаточно для эффектного оперного сценария, и вот гг. Карре и Барбье стряпают либретто для Амбруаза Тома, который, по всей вероятности, до того времени и не подозревал о существовании Шекспира с «Гамлетом». Разумеется, будучи пересажен с драматической сцены на французскую оперную, Гамлет утратил все свои характеристические черты и сделался лишь простым оперным героем; разумеется, пришлось все неподходящее к музыке (Полоний, Фортинбрас, Розенкранц, Гильденштерн) выбросить, а подходящее выставить более рельефно, — но что за дело до святыни шекспировской художественности Амбруазу Тома с его либреттистами? Опера в сценическом отношении вышла весьма эффектною, а этого для француза только и нужно. Впрочем, спешу прибавить, что, как ни отступили французские либреттисты от хода действия подлинной трагедии,— но произведение их не лишено все-таки и движения, и интереса, и смысла и, с точки зрения практических условий сцены, оно нисколько не хуже наиболее известных оперных либретто французской школы. Авторы во многих местах старались даже придерживаться шекспировского текста, вследствие чего некоторые нумера, например дуэт первого действия, вышли весьма удачны в чисто литературном отношении. Вообще, если б в конце оперы гг. Карре и Барбье не выдумали при похоронах Офелии ни с чем несообразного появления тени, распоряжающейся судьбой действующих лиц, воздающей каждому по заслугам, заточающей королеву в монастырь, а Гамлету повелевающей царствовать, то, независимо от большей или меньшей степени искажения, которому неизбежно подверглась при переделке шекспировская трагедия, либретто новой оперы Тома можно бы назвать весьма удачным, представляющим благодарную почву для музыкальной обработки.

Теперь просмотрим по порядку следования сцен музыку знаменитого французского композитора и затем постараемся представить общую оценку его, во всяком случае, весьма интересного произведения. Опера начинается с коротенькой интродукции мрачно-величественного характера, прерываемой со сцены фанфарами труб и поднятием занавеса. Первое действие происходит во дворце короля, празднующего свою свадьбу с матерью Гамлета. После марша и хора, написанного в широком мейерберовском стиле, входит королева, к которой супруг ее обращается с весьма бесцветным ариозо, снова прерываемым хором, после которого королевская чета и двор оставляют сцену. За этим первым нумером следует дуэт Гамлета с Офелией, весьма ловко, красиво построенный на певучей мелодии любовного характера. Мелодия эта нимало не оригинальна, но элегантна, изящна и особенно мила при повороте в тональность медианты, когда

вступает в дуэт партия Офелии. Я причисляю дуэт этот к наиболее удавшимся номерам оперы как по законченности формы его, так и, в особенности, по его весьма благодарной в вокальном отношении певучести. Дальнейшая затем музыка первого акта не представляет ничего выдающегося, а хор придворных и пажей без сопровождения оркестра, хотя и написан с явным намерением произвести своею пикантною, à la Оффенбах, ритмичностью громкий эффект, отличается необычайною пошлостью и с успехом мог бы обретаться в какой-нибудь «Синей Бороде» или «Прекрасной Елене».

Вторая картина первого действия переносит нас на терассу Элсинорского замка в вьюжную, зимнюю ночь. И оркестровая прелюдия, предшествующая сцене Гамлета с тенью отца, и его обращение к тени, и широкая виолончельная фраза после исчезновения тени, рисующая ужас и жалость Гамлета перед любимым образом отца, все это написано рукою опытного мастера, отлично знающего вокально-сценические оперные эффекты и умеющего в должной мере и кстати ими пользоваться.

Во втором акте отмечу прелестную песенку читающей Офелии,— если я не ошибаюсь, заимствованную композитором из народных скандинавских песен, — и вакхическую арию Гамлета в сцене с актерами. Ариозо королевы и вся ее сцена с сыном ведены ловко, все с тем же обладанием оперной техники, — но лишены музыкального интереса, бесцветны, бедны мелодичностью.

Вторая картина этого акта (по нашему распределению третий акт) представляет сцену пантомимы, устроенной Гамлетом в присутствии двора. Она заканчивается большим ансамблем, с технической стороны представляющим много интереса и не лишенным даже некоторой новизны, например, эпизодическое появление вакхической темы из предыдущего акта.

В третьем действии (по-нашему в четвертом) весьма комический эффект производит монолог Гамлета («To be or not to be» [«Быть или не быть»]), — бог весть для чего вставленный либреттистами в партию их оперного героя. Зато ария короля принадлежит к лучшим местам оперы и в особенности по отношению превосходно оркестрованного аккомпанемента. В следующем затем трио между королевой, Офелией и Гамлетом весьма мило стретто, заканчивающее этот нумер, и в особенности фраза Офелии, в которой очень верно переданы упреки безнадежно покинутой женщины и предчувствие трагической развязки.

Вторая картина третьего действия, превратившаяся у нас в пятое и последнее действие, — начинается с длинного, скучного, лишенного всяких музыкальных достоинств балета веселых якобы поселян, а за балетом следует не менее вялая и бесцветная сцена сумасшествия Офелии, в которой все рассчитано на вокальные и сценические свойства г-жи Нильсон, для которой и была сочинена партия Офелии. Среди водянисто-жиденькой му-

зыки, которою Тома тщится изобразить безумие прекрасной Офелии, рельефно выделяется только баллада ее, опять-таки почерпнутая из скандинавского песенного творчества, весьма богатого красивыми, несколько смахивающими на наши великорусские народные песни, мелодиями.

Пятый акт у нас в Москве признается излишним и, на основании неизвестных мне соображений, — вовсе выпускается. Таким образом, все хитросплетения шекспировской интриги, весь сложный ход драматического действия — приводит к тому, что Офелия, улегшись спиной на воду и несомая быстрым течением реки, уплывает по неизвестному направлению... виноват! в правую кулису, прямо к тому месту, где стоит г. Вальц, с любовью следящий за действием своей машины, очень мило изображающей течение реки.

Воображаю изумление, которое должны испытывать зрители, не знающие шекспировской трагедии, видя уплывающую Офелию, которая, направляясь по течению реки в море, навек уносит с собою тайну судьбы Гамлета и всех его окружающих. Так эти зрители и уходят из театра, не поняв, для чего Гамлет так бесновался и зачем наделал таких крупных скандалов, что сталось с королем и его супругой, куда девалась тень отца Гамлета и, наконец, куда уплыла сама Офелия, благополучно ли добралась до какого-нибудь отдаленного брега, или была по дороге съедена огромной акулой? Предоставляю судить читателям, не видавшим оперы, насколько бесцеремонно поступает с публикой театральная администрация, глумясь таким образом над здравым смыслом самых неприхотливых, снисходительных зрителей. Теперь в коротких словах я изложу свое суждение о музыке Гамлета, признаваемой во Франции прекрасной, а у нас, повидимому, не особенно нравящейся публике.

Амбруаз Тома музыкант опытный, до тонкости изощривший свои ограниченные способности, в полной мере овладевший технической стороной своего дела, — но лишенный всякого подобия самобытности. Музыка его сшита из пестрых лоскуточков Мейербера, Гуно, Верди, Обера и сшита настолько ловко, что вы не разбираете, где кончается одно заимствование и начинается другое. В ней нет страстных порывов несомненной талантливости, нет переходов от сильно прочувствованных драматических моментов к менее выдающимся музыкальным идеям и формам, у Амбруаза Тома все гладко, чисто, ровно — но зато и бедно. Музыкант-специалист не может не следить с большим интересом за всеми ухищрениями, к которым прибегает автор, чтобы блестящею техникою скрыть свое художественное бессилие, — но для большинства эта музыка должна казаться в высшей степени скучной, бесцветной, томительно-вялой.

Одно, что несколько выкупает недостаток фантазии в Тома, это его превосходная, колоритная, поистине художественная инструментовка. Но в наше время преобладания внешних музы-

кальных эффектов, т. е. преобладания плоти музыки над ее духом, — кто не стремится к яркому колориту в оркестре, кто не прилагает всех стараний к тому, чтоб внешняя красивость музыки закупала слушателей в пользу самой сущности музыкального произведения! «Гамлет» своим успехом обязан, как я полагаю, исключительно этой стороне своей музыки, да еще тому побочному обстоятельству, что партия Офелии исполняется и исполнялась везде, где «Гамлет» с успехом давался, такою неподражаемой, высокодаровитой артисткой, как г-жа Нильсон[1] Хотя публике Нильсон-Офелия, повидимому, меньше нравится, чем Нильсон-Маргарита, — но это никак не потому, что эта певица не выказывала бы в первой роли точно такое же сочетание симпатичных качеств, как и при исполнении второй. Меньшая степень восторгов, возбужденных г-жою Нильсон в роли «Офелии», сравнительно с ее необычайным успехом в «Фаусте», объясняется музыкальными преимуществами талантливого Гуно над довольно плоским и ограниченным дарованием Тома.

Г. Грациани, добросовестно отнесшийся к своей новой трудной роли, — весьма неудачно олицетворяет поэтический образ датского принца, — но поет с большим увлечением, хотя и не безукоризненно чисто. Г. Багаджиоло со свойственною ему безжизненностью, но весьма твердо и старательно выполнил партию короля. То же самое могу сказать и о пленительной г-же Феруччи (королеве), очень хорошо известной Москве по своему участию в персонале итальянской оперы еще во времена Арто. Эта певица приобрела много апломба,— но ничего не выиграла в своем вокальном искусстве; она попрежнему поет громким, еще свежим, но вечно трясущимся, напоминающим блеяние молодой овцы, голосом. Хоры пели сноснее обыкновенного; вообще опера разучена далеко не с тою небрежностью, с какою обыкновенно у нас ставятся и возобновляются итальянские оперы; видно, что над ее разучиванием немножко постарались; — будем и за то благодарны мереллиевской театральной администрации. Постановка довольно изрядна, хотя кавалеры и дамы являлись на придворных выходах в тех же допотопных отрепьях, которыми они компрометируют блеск своего двора каждый раз, как только в опере являются короли, герцоги и их свиты.

ШЕСТОЕ СОБРАНИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА. — ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА. — КВАРТЕТНЫЙ СЕАНС

Я в долгу перед читателями «Русских ведомостей». Различные обстоятельства, и в том числе довольно долго продолжавшееся отсутствие из Москвы, помешали мне своевременно отдавать отчет в наиболее выдающихся фактах нашей музыкальной жизни. Теперь спешу пополнить значительный пробел в моей музыкальной хронике кратким обзором всего совершившегося. Начну с шестого концерта Музыкального общества [1], о котором я еще не имел случая говорить. Программа этого концерта была составлена из увертюры «Анакреон» Керубини, двух хоров Листа, из его музыки к «Прометею» Гердера, и симфонии А. Рубинштейна «Океан».

Керубини, несмотря на свое итальянское происхождение и на одновременное с Россини действование на музыкально-композиторском поприще, был чистейший представитель строго классической германской школы музыки, проявивший замечательный и во многих отношениях родственный гениям Моцарта и Бетховена творческий талант. В нем замечается та же классическая органичность формы, та же трезвая простота и умеренность, та же законченность в развитии тем и скромность в выборе оркестровых эффектов. Зато, по отсутствию в нем сильной индивидуальности, резкой самобытности в изобретении, — он признается лишь блестящим сателлитом двух поименованных звезд первой величины и пользуется скорее всеобщим уважением и почтительным вниманием музыкантов, чем популярностью. Только в церковном роде музыки, в своих мессах и реквиеме Керубини является образцовым художником, в свое время не имевшим соперников, так как Бетховен, как я уже однажды имел случай заметить, в своих мессах выходил из пределов, ограничивающих этот род искусства, и пользовался литургическим текстом лишь только как предлогом для выражения все того же грандиозного чувства всечеловеческой скорби, — которою характеризуется все, по преимуществу субъективное, творчество этого музыкального светила. В настоящее время имя Керубини, к сожалению, довольно редко появляется в концертных программах

симфонических обществ, хотя к музыке его именно теперь следовало бы прибегать, как к сильному противоядию против болезненной изысканности современного нам композиторства. Увертюра к «Анакреону» принадлежит к одним из лучших произведений Керубини и, хотя уступает в отношении глубины и горячности его лучшей увертюре («Les deux journées» [«Два дня, или Водовоз»], но зато превосходит ее в отношении безукоризненного построения частей и законченности. Оркестровые музыканты любят играть подобные сочинения, производящие эффект, не требуя притом от исполнителей каких бы то ни было усилий,— и этим объясняется особливо прекрасное исполнение «Анакреона» в последнем концерте [2].

Хоры из «Прометея» Листа превосходны. Публике особенно понравился хор жнецов, мелодически красивый, эффектный со стороны вокально-хоровых условий, отлично оркестрованный и полный какого-то радостного настроения — хотя и не особенно глубоко задуманный. Хор океанид (утешающих прикованного, страждущего Прометея)—одна из лучших страниц Листа. К сожалению, публика, по неосмотрительности дирекции, не догадавшейся распорядиться напечатанием в программе текста хора,— не могла оценить всей фантастической прелести этого небольшого, но полного роскошнейшей фантазии отрывка. Весьма желательно, чтобы впредь подобные недосмотры не лишали публику возможности наслаждаться иногда превосходными произведениями, которых понимание немыслимо, если текст или предмет музыкального воспроизведения не нашел себе места в подробной программе.

Симфония «Океан» Рубинштейна, написанная лет пятнадцать тому назад, — есть произведение кипучего, молодого, но вполне сложившегося таланта [3]. Это сочинение едва ли не кульминационный пункт композиторской деятельности нашего знаменитого соотечественника, недостаток которого состоит, как известно, в непомерной плодовитости, с которою естественно сопряжена недостаточность в разработке подробностей и некоторая небрежность в выборе тем, происходящие от неумения критически-объективно относиться к своим композиторским эскизам. Всего дороже в г. Рубинштейне то, что в наше время, страдающее отсутствием самобытных сочинительских дарований, он является почти единственною и чрезвычайно симпатичною музыкальною индивидуальностью, стоящею совершенно в стороне от болезненно бессильных стремлений к оригинальности многих новейших авторов, сумевшею сказать звуками «свое», глубоко прочувствованное слово. «Океан» состоял первоначально из четырех частей, из которых, по вдохновенности, красоте и ширине мастерской кисти, особенно выделялась первая. Впоследствии г. Рубинштейн прибавил к своей симфонии еще две части, правда весьма милые, но зато нарушающие художественное равновесие классической сонатной формы и делающие его превосходное

произведение непомерно растянутым, так что утомленный слушатель едва ли в состоянии выдержать в течение всей пьесы требуемое настроение, столь неотразимо навеянное на него в начале сочинения. Когда человек сыт, — корми его хоть самой амврозией, он утрачивает чуткость вкусовых нервов и с отвращением отвернется от деликатных благовоний предлагаемого ему яства. Нельзя с должным вниманием и восприимчивостью осмотреть в один день пять картинных галерей, и точно так же нет возможности всесторонне оценить прелести симфонии, когда она исполняется после нескольких уже выслушанных больших пьес, да вдобавок состоит из целых шести длинных частей. Итак, заключаю мой отзыв о прекрасной симфонии г. Рубинштейна выражением глубокого сожаления, что недостаточность в чувстве меры причинила прискорбную растянутость формы этого сочинения и тем, быть может, парализировала те элементы публичного успеха, которые, несомненно, заключаются в «Океане» [4].

В качестве солистки в том же концерте появилась весьма симпатичная, пользующаяся уже значительной известностью у нас и за границей, пианистка, г-жа Вера Тиманова. Эта ученица покойного Таузига восприняла от своего учителя многие его прекрасные качества, в особенности его безукоризненную техническую чистоту, изящный тон, элегантную осмысленность исполнения. Желательно было бы только, чтобы г-жа Тиманова, обладающая совершенно не свойственною ее юным летам уверенностью, — вместе с тем, вложила бы в свою виртуозность побольше одушевления, так как, несмотря на все свои несомненные достоинства, игра молодой пианистки страдает несколько холодностью, недостатком того внутреннего огонька, который составляет главнейшую силу виртуоза. Я слышал, что г-жа Тиманова еще раз в течение этого сезона явится перед публикой Музыкального общества, в одном из квартетных собраний, полагаю, что известие это доставит большое удовольствие нашей публике, весьма сочувственно отнесшейся к г-же Тимановой [5].

В итальянской опере, после отъезда г-жи Нильсон, самым замечательным фактом было возобновление «Гугенотов», совершившееся 6 января в бенефис капельмейстера Орсини и весьма интересное для публики, по причине долженствовавшего случиться дебюта г-жи Маллингер, этой певицы, которую в Берлине приравнивали к Лукке, а в Петербурге чуть не освистали. Но, прежде чем сказать слова два о ней и других новых персонажах оперы, я не могу не остановиться раньше всего на общем исполнении превосходнейшей оперы Мейербера. Живя в Москве постоянно и в последние годы наслушавшись всяких музыкальных безобразий на нашей лирической сцене, — я всегда готов, идя в нашу оперу, перенести самые лютые для музыканта муки, особенно, если наша мерелиевская труппа берется исполнять не какую-нибудь жиденькую «Лючию» или «Травиату», а одно из

крупных произведений оперного репертуара. Поэтому, отправляясь, по обязанности хроникера, на бенефис капельмейстера Орсини, я заранее знал, что буду слушать лишь пародию на «Гугеноты», а не самую оперу «Гугеноты», как принято исполнять ее во всякой благоустроенной стране и на всяком сколько-нибудь добросовестно управляемом театре. Но то, что случилось на бенефисе г. Орсини, далеко превзошло все, что мог бы предвидеть самый мрачный пессимист. Напрасно я тщился бы приискать выражения достаточно сильные, краски достаточно яркие, чтобы изобразить читателям наикурьезнейшую какофонию, какую, под ложным наименованием «Гугенотов», преподнес публике г. Мерелли. Достаточно сказать, что не было ни одного правильно взятого темпа, что хор и оркестр ни разу не сошлись вместе, что большинство певцов не знало реплик, вследствие чего нередко происходили длинные, нимало не предвиденные Мейербером паузы, среди которых раздавалось отчаянное тыканье по клавишам фортепьяно пальцев г-на Орсини, и что разладица не переставала раздражать слух от начала до конца. А между тем, «Гугеноты» одна из прекраснейших опер во всем лирическом репертуаре, и не только музыканту по профессии, но и всякому сколько-нибудь развитому дилетанту дорога эта превосходная музыка, с ее удивительнейшей, первенствующей между всеми произведениями подобного рода, любовной сценой четвертого акта, с ее превосходными хорами, с ее полной новизны и оригинальных приемов инструментовкой, с ее порывисто-страстными мелодиями, с ее искусной музыкальной характеристикой Марселя, Валентины, религиозного фанатизма католиков и пассивного мужества гугенотов. Единственное пятно превосходной музыкальной картины Мейербера есть партия Маргариты, до тошноты испещренная наиказеннейшими фиоритурами — жалкая дань требованиям публики тридцатых годов, которая непременно хотела во всякой опере слышать хоть одну колоратурную партию. Но и этот недостаток сглаживается, когда партия Маргариты поручается певице с сильно развитой музыкальной техникой. Как на беду Ильма Мурска, замечательнейшая, быть может, колоратурная певица нашего времени, заболела и вместо нее появилась красивая, отлично выкормленная, но преплохо выученная певица г-жа Феруччи, с ее резко дребезжащим голоском, не могущим ни единой ноты взять по-человечески. Главнейший интерес представления возбуждала в публике дебютантка г-жа Маллингер, которой весьма много повредили досужие немецкие рецензенты, как все немцы, ничего не смыслящие в пении, а между тем, прокричавшие про свою берлинскую примадонну, что она соперница Лукки, Патти, Арто и Нильсон. Понятно, что при таком высоком критериуме хоть какая хорошая певица не оправдает возлагаемых на нее надежд, — а тут еще и независимо от каких бы то ни было сравнений перед нами появилась весьма посредственная певица с разбитым

голосом, весьма дюжинной игрой и не вполне чистой интонацией. Г-же Маллингер нельзя отказать в некотором умении петь и в некоторой сценической опытности,— но она лишена страсти, вдохновения, увлекательности; — словом, это золотая посредственность, нисколько не возвышающаяся над уровнем певицы средней руки, способной поддерживать репертуар на маленькой провинциальной сцене, но весьма много теряющей на тех подмостках, где так долго подвизалась гениальная г-жа Арто, высокодаровитые сестры Маркизио, где еще так недавно очаровывали нас г-жи Патти и Нильсон. Героем вечера, вынесшим всю оперу на плечах и избавившим театральную администрацию от жестокого скандала, был замечательный певец-художник г. Ноден, бог весть откуда, в свои почтенные годы, умеющий извлекать такую силу, страсть, такую неотразимую патетичность исполнения. Г. Видаль (Марсель) певец недурной, но с недостаточно низким басом для партии Марселя. Г. Котоньи, любимец петербургской публики, явился в этот вечер во второстепенной партии Невера, которую он пропел с большим изяществом. Этот певец, которого мне удалось еще слышать в «Лючии», обладает феноменально красивым баритоном, к сожалению несколько подточенным в высшей степени монотонной вибрацией.

В воскресенье 7-го числа началась вторая квартетная серия Русского музыкального общества [6]. Публики на первый сеанс собралось очень немного; зато велик был восторг, возбужденный превосходным исполнением гг. Лауба с его тремя квартетными аколитами и Рубинштейна, со свойственным ему художественным мастерством исполнившего прелестный квартет Шумана. Кроме этого произведения, были исполнены довольно жиденький квартет (D-moll) Моцарта и E-moll'ный квартет Бетховена с превосходными вариациями на русскую народную песню в третьей части.

В заключение считаю не излишним поделиться с читателями приятным известием, что в предстоящем на этой неделе концерте Музыкального общества перед публикой явится русская певица г-жа Неведомская, которую мне удалось слышать на днях на частном музыкальном вечере. Лучшие музыканты Москвы, присутствовавшие на этом вечере, были приятно изумлены, узнав, что в пределах нашего города находится теперь артистка, обладающая и сильным, звучным органом, и весьма прочувствованной, осмысленной фразировкой, и значительною технической выработкой; г-жа Неведомская довольно долго и с успехом пела на некоторых заграничных оперных сценах и не раз появлялась на концертных эстрадах таких городов, как, например, Париж. Я твердо уверен, что на родине она встретит прием еще более сочувственный, нежели тот, которым она всегда была почтена на чужбине. В этом же концерте г. Воробьев, один из лучших учеников знаменитого виолончелиста Давыдова, исполнит концерт Шумана.

ДВА КВАРТЕТНЫХ УТРА И СЕДЬМОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА. — ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА. — МУЗЫКАЛЬНО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ КУРЬЕЗ

В последнее десятилетие музыкальное дело в России совершило такие смелые, решительные шаги вперед, уровень музыкального развития общества повысился настолько, что, какие бы мы ни встречали еще темные стороны в нашей общественной музыкальной жизни, все же время, переживаемое нами, займет одну из блестящих страниц истории русского искусства. В обеих столицах и некоторых губернских городах учреждаются музыкальные общества, преследующие высшие художественные цели и ознакомляющие публику с величайшими произведениями европейского искусства; эти же общества в Петербурге и Москве основывают консерватории, дающие возможность учиться музыкальным дарованиям и в то же время, через своих учеников, распространяющие здравые музыкальные принципы в массах. Композиторы, поощренные возможностью исполнения своих произведений наряду с лучшими творениями западноевропейских симфонистов, получают благодетельный стимул для своей деятельности; появляются стоящие на высоте современных успехов музыки рецензенты; публика, заинтересованная оживлением музыкального дела, начинает живо сочувствовать и поддерживать это движение,— словом, закипает жизнь, и из сонного прозябания музыка переходит в область кипучей общественной деятельности [...]

Много безобразий творится на наших лирических сценах, много есть грустных фактов, свидетельствующих о недоразвитости наших музыкантов и нашей публики, но есть и много утешительных явлений, заслоняющих собою мрачные стороны нашего музыкального дела и заставляющих с благодарностью вспоминать о тех людях, энергии или благосклонному содействию которых музыка обязана своим относительным, но несомненным процветанием[...]

Программа второго и третьего квартетных сеансов Музыкального общества была составлена весьма интересно [1]. Особенный успех на этих прекрасных музыкальных собраниях имели: во втором — квартет А. Рубинштейна, а в третьем, данном в последнее воскресенье, F-dur'ный квартет Бетховена, его последнее творение—лебединая песнь умиравшего гения.

Квартет А. Рубинштейна [2] написан два года тому назад в Петербурге, для составлявшегося в то время под его влиянием и по его инициативе русского квартета из четырех молодых тамошних виртуозов.

Быть может, поэтому в прелестном квартете Рубинштейна так много русского мелодического элемента, с большим успехом проведенного через все сочинение. Особенно удачно в нем Allegretto, написанное в чрезвычайно пикантном, оригинальном пятидольном ритме и прелестно инструментованное. В финале появляется широкая мелодия в русском стиле, блестяще и богато разработанная.

Квартет Бетховена, написанный в самую последнюю пору его композиторской деятельности, когда сразившая его глухота сделала невозможными всякие близкие общения его с людьми и, быть может, от этого наложила печать той несказанной горечи и отчаяния, которые зучат во всех произведениях его последнего периода,—произвел на публику сильное впечатление. Andante, полное безысходно-тоскливого чувства, певучее, красивое, сжатое по форме, неотразимо захватывающее и вдобавок с патетическою страстностью исполненное г. Лаубом, особенно поразило слушателей и было повторено [3].

В этом сеансе г-жа Тиманова, уже знакомая нам по шестому симфоническому собранию, прекрасно сыграла одно из лучших произведений всегда юного, исполненного неподдельного огня и вдохновения Шуберта, — его B-dur'ное трио. На этот раз в игре симпатичной молодой пианистки слышалось даже то увлечение и огонек, в недостатке которых я упрекал ее в моем предыдущем фельетоне. Или я сильно ошибаюсь, или г-же Тимановой предстоит весьма завидная будущность.

За день перед этим последним квартетным утром состоялось отложенное по случаю смерти великой княгини Елены Павловны седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества [4]. Кроме увертюры к «Кориолану» Бетховена и новой симфонии г. Чайковского [5], удостоившейся благосклонного приема от публики, большой интерес представляли в этом концерте дебютанты — г. Воробьев, виолончелист, и г-жа Неведомская-Дюнор, певица.

Г. Воробьев с успехом года два тому назад окончил курс в Петербургской консерватории под руководством знаменитого виртуоза К. Ю. Давыдова и уже несколько раз появлялся на концертных эстрадах Петербурга, где публика сумела оценить прекрасные технические достоинства молодого вио-

лончелиста. Теперь г. Воробьев может похвалиться, что и Москва, весьма разборчивая и строгая в отношении виртуозности, своим более чем радушным приемом подтвердила благоприятный для артиста приговор петербургской публики. Обе вещи, избранные г. Воробьевым, принадлежат к труднейшим из весьма ограниченного, бедного репертуара для виолончели. К тому же, концерт Шумана, несмотря на некоторые превосходные подробности, страдает недостаточностью того виртуозного ш и к а, если так можно выразиться, тех благоприятных условий для исполнителя, вследствие отсутствия или присутствия которых все исполняемое виртуозами делится на сочинения б л а г о д а р н ы е и н е б л а г о д а р н ы е. Этот концерт с успехом может быть исполняем лишь артистами с твердо установившейся репутацией, так как серовато-бледный колорит сочинения, его отрывочные, неудачно слепленные формы и происходящая вследствие того бесцветность и монотонность, по неведению, могут быть отнесены на счет технической слабости исполнителя; поэтому г. Воробьев поступил очень смело, выступив перед незнакомою публикой в таком произведении, которое нимало не может своею внешнею красивостью закупить слушателя в пользу виртуоза. Но эта смелость делает честь любви г. Воробьева к музыке вообще, независимо от ее удобоиграемости, ибо, в чисто музыкальном отношении, концерт Шумана, несмотря на все свои недостатки, есть, без сомнения, лучшее из всех существующих виолончельное сочинение.

Г. Воробьев исполнил его с толком, — но без большого мастерства; нельзя не сказать, что трудности шумановского произведения ему еще не под силу, и, вспоминая, как эта же пьеса неоднократно исполнялась в былое время умным, талантливым г. Коссманом, — от сравнений при оценке качеств виртуоза не отделаешься,— нельзя было не прийти к заключению, что как ни похвальна самоотверженная юношеская смелость, проявляющаяся в неблагоприятном для успеха выборе сочинения виртуозом, но благоразумная скромность и умеренность в сознании своих хороших качеств — еще лучше. Вторая пьеса, избранная г. Воробьевым,— прямой антипод концерту Шумана: это была какая-то, бог весть почему, «характеристическая» фантазия покойного Серве, в которой нет и подобия музыки, а имеются только различного рода виолончельные звуки, эффектно рекомендующие публике того, который безошибочно, легко и быстро сумеет их взять. Уж не оттого ли и «характеристична» эта курьезная музыкальная фантазия, что в ней нет ни музыки, ни фантазии? Как бы то ни было, а молодой артист весьма отчетливо и чисто все предписанное автором исполнил, за что и был удостоен громкого одобрения публики. В конце концов, я полагаю, что нимало не нарушу истины, если признаю в г. Воробьеве весьма хорошего техника, с изрядным тоном и отличным инструментом; но я не нашел в нем еще той зрелости виртуозного

мастерства, той музыкальности, которую он приобретет, вероятно, со временем, если будет трудиться над своими несомненными способностями.

Весьма успешно дебютировала также г-жа Неведомская Дюнор, о которой я уже упоминал в одной из моих хроник. Трудную арию Бетховена «Ah! perfido!» она исполнила к полному удовольствию знатоков дела, отлично поставленным, еще значительно свежим голосом, с большою выразительностью, без усилий произвести эффект громкими нотами, чисто, просто, элегантно. Два превосходных романса: персидскую песнь Рубинштейна и несказанно прелестную колыбельную песнь Глинки, певица исполнила художественно и все с тем же утонченным чувством меры и с изяществом, которые свидетельствуют о ее вполне зрелом таланте.

После шумных восторгов, произведенных сначала восхитительною Аделиной, а за нею томно-пленительною Христиной, в итальянской опере настала пора мертвенной скуки, еще усугубленной отъездом единственного и действительно замечательного художника-певца труппы, г. Нодена. Правда, взамен Патти и Нильсон, явилась уже несколько выдохшаяся, но все еще симпатичная г-жа Вольпини, а вслед за отъездом Нодена на подмостках Большого театра стал безжизненно-автоматично прохаживаться и испускать высокие грудные ноты сильно отъевшийся и зажиревший г. Марини. Но эти два пользующиеся сочувствием публики артиста не могут возвратить те приятные, а иногда и высокохудожественные впечатления, которые доставляли ей вышеупомянутые три вокальные знаменитости. Поэтому далеко не лишен был интереса бенефис режиссера г. Савицкого, в котором участвовали и русские артисты, исполнявшие первое действие из «Ивана Сусанина», и итальянцы с «Вильгельм[ом] Теллем», и даже г. Рубинштейн, которого так странно видеть и слышать там, где поют гг. Болисы и Косты, управляют оркестром гг. Орсини или Кольбранты, где, одним словом, происходит та антимузыкальнейшая и подчас неправдоподобно позорная мусикийская комедия, которая именуется у нас итальянской оперой. Положим, что на этой же сцене поют иногда, по обязанностям службы, и действительно замечательные артисты и что сопоставление с ними на одной афише и на одних подмостках весьма почетно, но вся сумма того, что творится в нашем театре, до того далека от истинно-художественных целей, что странно встретить среди всех этих курьезных пародий на искусство наиболее видного и крупного представителя серьезной музыкальной деятельности нашей столицы.

«Вильгельм Телль» считается лучшею оперой Россини, — но это справедливо только отчасти. В этой опере Пезарский лебедь действительно изменил своей прежней манере писать, как бог на душу положит, и напустил на себя не совсем-то подходящие к его поверхностной, холодной, но гениально одаренной природе,

приемы более обдуманного, серьезного композитора; фактура здесь чище, формы разумнее, речитативы осмысленнее, мелодии шире, гармоническая техника интереснее, но зато в «Телле» слышится уже надломленность художника, усумнившегося в себе, сбившегося с пути и находящегося в положении крыловской птицы, отставшей от ворон и однакоже не приставшей к павам.

Истинный художник Россини, прогремевший по всему миру с такою же силой и стремительностью, с какою он канул в бездну забвения, из которой едва-едва вытаскивают его «Севильский цирюльник», да две-три других комических оперы,— является нам в «Вильгельме Телле» в чуждой ему трагической хламиде, вместо пестрого костюма остроумного весельчака Фигаро. В ряду серьезно-трагических опер «Вильгельм Телль» есть произведение хотя и гениально одаренного композитора, но бедное непосредственно излившимся вдохновением, а местами и скучное (например, вся сцена у Геслера), тогда как «Севильский цирюльник» останется навсегда неподражаемым образцом своего рода, перед которым бледнеют и тяжеловесные немецкие комические оперы, и даже относительно холодные, хотя и пикантные произведения другого мастера на поприще комической оперы, Обера. Той непритворной, беззаветной, неудержимо захватывающей веселости, какою брызжет каждая страница «Цирюльника», того блеска и изящества мелодии и ритма, которыми полна эта опера, — нельзя найти ни у кого. В своих opera seria («Танкред», «Отелло», «Семирамида») Россини делался ходульным, искусственным, даже безжизненным, и если б не симметрически красивая постройка его мелодий, почти всегда плясовых и нимало к делу не подходящих, и свойственная всем итальянским маэстро красивость, невольно пленяющая самого завзятого музыкального педанта, оперы эти были бы давно и невозвратно забыты. Однакоже в этих операх, несмотря на всю их ходульную пустоту и картонность трагического элемента, Россини более привлекателен, более симпатичен, чем в «Телле», где, несмотря на крупные достоинства, настоящий, пленительно красивый Россини скрывается под маской не итальянского, серьезного, глубокого художника.

Увертюра «Телля» полна претензий на так называемую Tonmalerei, но, в сущности, за исключением вступления четырех виолончелей и контрабаса вначале, она есть не что иное, как пустейшая трескотня, ровно ничего не живописующая. Неоцененнейший перл оперы, вдохновеннейшая ее страница — это маленькая интермедия, непосредственно следующая за увертюрой, и первый хор; в этой музыке столько красоты, поэзии, что она могла вылиться из-под пера только гениального художника, каким, по богатству и легкости изобретения, и был действительно Россини. Вообще, первый акт — несомненно лучший в опере; напряжение художника с каждым актом делается сильнее, искусствен-

нее, и опера кончается среди необъятной, непроходимой скуки четвертого действия. К числу лучших нумеров оперы отнесу еще прелестную арию Матильды, трио в третьем акте, небольшой хорик в сцене заговора, в сумме растянутой и скучной, да еще милую танцевальную музыку в сцене у Геслера, которую она несколько оживляет. Инструментовка оперы превосходна, хотя местами, например в финале 1-го действия, аляповато-грубовата, в драматическом же отношении либретто «Телля» — один из скучнейших оперных сценариев, несмотря на то, что он заимствован из шиллеровской трагедии.

Нельзя не отнестись с благодарностью к режиссеру г. Савицкому за то, что на его бенефисе нам пришлось хоть один раз в сезоне прослушать хорошую оперу, хорошо исполненную. Режиссерские обязанности, при тех порядках, какие завелись на нашей лирической сцене, чрезвычайно трудны, и мы не имеем никакого основания сетовать на г. Савицкого за плохую постановку наших опер. Если на нашей сцене чуть не каждую неделю ставятся новые или возобновляются старые оперы, если нет текущего, твердо установившегося репертуара, — то возможно ли требовать от режиссера, чтоб представления шли гладко, ровно, одушевленно? И то удивительно, что г. Савицкий добивается от измученного хора сносной группировки и своевременного входа и выхода. Нимало не удивительно также, что г. Савицкий для своего бенефиса особенно постарался и даже усилил хоровые массы, столь необходимые для «Телля», в котором хор занимает едва ли не первенствующее место; г. Савицкий, вероятно, хотел доказать этим, что если б высшие лица театральной администрации обладали бóльшей энергиею, питали бы больше любви к делу, — то и все оперы могли бы итти если не безукоризненно хорошо, — то, по крайней мере, сносно.

Опера, как я сказал, прошла хорошо, с большим ансамблем, гладко, чисто. Из первенствующих персонажей весьма хороши были г-жа Вольпини, симпатичная, изящная певица, и г. Котоньи, превосходный голос и величавая наружность которого вполне подходили под требования роли Вильгельма. Г. Марини в партии Мельхталя-сына очень слаб. Не понимаю, почему этот бездарный певец пользуется такою горячею любовью публики. Голос у него, хоть и высокий и громкий, но как бы подернутый сурдинкой, как бы заставляющий желать, чтоб певец отправился за кулисы и хорошенько откашлялся. Притом же играет г. Марини, как малый ребенок; голову держит так, как бы постоянно боится, чтоб какой-то невидимый, тяжело нагруженный лоток, вследствие утраты равновесия, не свалился на подмостки; руками разводит однообразно и не кстати, поет бесстрастно, не умеет экономизировать своих хороших природных средств, — словом, являет на каждом шагу недостаточность своих сценических и музыкальных способностей. Есть роли, например, в «Пуританах», где его можно слушать не без удовольствия ради его

действительно красивых высоких нот, но ему бы не следовало браться за трудности партии Арнольда. Из других исполнителей назову г-ж Енгалычеву, очень мило спевшую небольшую партию Жемми, Анненскую, весьма много способствовавшую своею высокою музыкальностью общему ходу пьесы, и г. Видаля, певца, еще мало у нас оцененного, но далеко не дюжинного. Упомянув о г-же Енгалычевой, не могу не удержаться, чтобы не высказать ей искреннего желания, чтоб она серьезно позаботилась о своем музыкальном развитии. Что у ней за дивный орган, что за благородные внешние сценические данные, и как мало еще из всего этого вышло!

Первый акт из «Ивана Сусанина» был дан, как говорится, для съезда, — вот до чего мы дожили в Москве! — и прошел неудачно: все три солиста были не в голосе [6].

Г. Рубинштейн с огромным успехом исполнил листовскую «Пляску смерти», о которой я уже говорил прежде.

Я сказал вначале, что благодаря усилиям и бескорыстной любви к делу некоторых столь же искусных, сколько и предприимчивых людей в последние годы уровень музыкального понимания в наших столицах сильно повысился и теперь уже не натыкаешься на каждом шагу на такие явления, которые в прежнее время могли привести в отчаяние человека эстетически развитого. Однако и теперь всплывают такие факты, которые свидетельствуют о нашей относительной отсталости в деле искусства,— явления, не мыслимые в стране, где культура вообще и эстетическая в особенности стоят на высокой степени развития. Наша недоразвитость, наше музыкальное младенчество проявляются двояким образом. Или, подобно детям, стремящимся быть на ровной ноге с взрослыми, желая казаться серьезными и передовыми, в пылу ребяческого задора мы договариваемся до таких абсурдов, которые могут исходить из уст только недоучившегося гимназиста; или же наше самодовольное невежество берется судить и рядить о таких предметах, которые нам мало или вовсе не известны, причем отрицаются всякие авторитеты, для пущей важности тут же примешиваются узкие патриотические тенденции и все, что стоит выше нашего неведения, клеймится западничеством, обезьянничанием и тому подобными позорными эпитетами.

Мальчишеством первого рода отличается Петербург. Тамошние «С.-Петербургские ведомости» приютили в своем фельетоне рецензента, служащего органом известного кружка русских передовых музыкантов, на основании своей передовитости отрицающих все, кроме самих себя, и с наивной самоуверенностью ниспровергающих с своей недосягаемой высоты и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже Вагнера. На страницах этой газеты печатаются о музыке суждения, по своей резкости и ребячески смелой решительности напоминающие те, к счастью, да-

вно прошедшие времена, когда в блаженной памяти «Русском слове» доказывалось совершенно серьезно, что величие Бетховена, Моцарта, Рафаэля отнюдь не выше величия повара Дюссо, сапожника Пеля и тому подобных знаменитостей [7].

Но Москва, во всем любящая держаться старины, изобилует по преимуществу явлениями другого рода. Когда, два года тому назад, в нашем городе появился дюжинный певец г. Славянский, с своим плохо разученным хором, исполнивший наряду с американским вальсом псевдонародные русские песни, — в газете «Современные известия», что ни день, то появлялись громоносные статьи против враждебных национальному искусству музыкальных учреждений, и в статьях этих ловкий и предприимчивый тенор, сумевший своим русским костюмом пустить пыль в глаза московским патриотам, возводился в великого человека, пришедшего извлечь погибающее русское искусство от давления антипатриотических начал. Все, что писалось тогда в вышеупомянутой газете, было донельзя наивно и смешно, но, по крайней мере, грамотно.

Теперь мне предстоит известить читателей о выходе в свет маленькой книжонки, о которой и говорить бы не стоило, — до того появление и существование ее в печати прошло незамеченным, — но так как по своей пошлости и безграмотности она превосходит все, что мне случалось читать о музыке, то для забавы читателей я считаю не лишним рекомендовать ее публике.

Книжка носит следующее громкое заглавие: «Очерк истории оперы и биографии композиторов, произведения коих исполняются на московской сцене». Автор ее скрылся под скромным псевдонимом Ивана Мелодина [8].

Чтобы дать образчики музыкальной развитости и высоты понимания автора «Очерка истории оперы и биографии» (очерк биографии?), стоит только упомянуть, что, по мнению г. Мелодина, увертюра «Семирамиды» Россини считается до сих пор одною из лучших или что в «Трубадуре» Верди характеры очерчены мастерской рукою. Называя лучших представителей современного вокального искусства, г. Мелодин утверждает, что лучшими певцами настоящего времени считаются гг. Николини и Станьо (!!!). Тот же Иван Мелодин сообщает нам, что Беллини был «сицилианец-блондин с нежной кожей», а Верди, «написавший много беспощадных опер», имеет прекрасный дом и парк, где он может разгуливать с madame Верди; что в «Гугенотах» «средние века (хороши исторические сведения г. Мелодина!) получают исторический колорит», ибо в них «протестантская суровость мастерски поставлена рядом с беспечным юмором молодых сеньоров», и т. п. Я мог бы еще долго

смешить читателей курьезными выписками из очерка г. Мелодина, но пределы статьи принуждают меня прекратить это приятное занятие, да к тому же вполне достаточно «средневековых сеньоров, с беспечным юмором совершающих ужасы Варфоломеевской ночи», чтоб всесторонне охарактеризовать громадную эрудицию г. Мелодина и его глубокие сведения в музыке.

ВОСЬМОЕ СОБРАНИЕ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА. — ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Программа последнего концерта Музыкального общества была составлена не особенно удачно [1]. За исключением превосходной фортепианной пьесы Шумана (Humoresque [«Юмореска»]), отлично исполненной Н. Г. Рубинштейном [2], но, по своей концепции и деликатному характеру, относящейся скорее к камерной или салонной, чем симфонически-концертной музыке,— мы не слышали в этом концерте ничего капитального, ничего такого, что заставляет бедных московских дилетантов, которым так редко приходится наслаждаться хорошей музыкой, как праздника ожидать каждого симфонического собрания. Да и пьесе Шумана, как бы она ни была изящна и полна поэзии, я бы охотно предпочел какой-нибудь хороший фортепианный концерт с сопровождением оркестра, благо последний был налицо и благо произведениями этого рода довольно богата музыкальная литература, а между тем пианист у нас в Москве всего один, и не так-то часто приходится слышать эффектные сочинения Листа, Литольфа, А. Рубинштейна и других.

Увертюра к опере «Моряк-скиталец» Вагнера принадлежит к числу слабейших произведений этого мастера. Кроме хорошей инструментовки, вагнеровская увертюра не представляет никаких особенных достоинств; притом же она слишком отрывиста, незначительна по объему и форме, чтоб итти отдельным концертным нумером. Весьма красивы в ней возгласы медного хора среди бушевания струнных инструментов, которыми начинается увертюра; но вторая тема груба, ординарна и не податлива для симфонической разработки.

Хор религиозного содержания Гауптмана, остроумного лейпцигского музыкального теоретика, умершего лет пять тому назад, в сотый раз подтверждает, что одно дело быть глубоким музыкальным знатоком, изобретателем новых теоретических систем и тонким исследователем законов музыкального творчества, и другое дело — писать хорошую музыку. Произведение

Гауптмана безукоризненно со стороны отделки, ловко построено и оформлено, но совершенно лишено музыкального содержания [3]. Оно может быть прослушано с терпением и даже не без некоторого удовольствия (ибо правильные, плавные звукосочетания всегда красивы), но уже на другой день по выслушании подобного сочинения забываешь не только то, что в нем обреталось, но и самый факт его исполнения. По крайней мере, пишущий эти строки, внимательно прослушавший сочинение Гауптмана, только и помнит, что в нем назойливо повторялись слова: «Ты лучший мне путь открыл, его бы сам найти не мог я!» Полагаю, что «лучший путь», открытый провидением Гауптману, был путь музыкально-теоретических изысканий, и он совершенно напрасно уклонился с этого широкого пути на проселочную дорожку к композиции. Она не привела его ни к чему.

Наконец, концерт этот заключился одною из многочисленных симфоний Гайдна [4]. Я очень уважаю почтенные, великие даже услуги, оказанные этим добродушным старичком симфонической и камерной музыке. Гайдн обессмертил себя, если не изобретением, то усовершенствованием той превосходной, идеально разумной формы сонаты и симфонии, которую впоследствии Моцарт и Бетховен довели до последней степени законченности и красоты. Гайдн — необходимое и крепкое звено в цепи симфонического композиторства; не будь его, — не было бы ни Моцарта, ни Бетховена, или, по крайней мере, эти два колосса музыки получили бы другое развитие, явились бы на почву менее обработанную, встретили бы в росте своих громадных гениев большие препятствия. Но, не касаясь неоцененных исторических заслуг Гайдна, нельзя не признать, что это был талант не высокого полета, что он не пошел дальше «миленького» и «хорошенького» и ни разу не затронул тех тайных струн души человеческой, из которых позднейшие композиторы извлекли столько потрясающих, глубоко-патетических звуков... Скромному музыкальному хроникеру не под стать углубляться в те бытовые и исторические условия, под влиянием которых образовалось творчество Гайдна. Был ли бы Гайдн более трагическим, глубоким, страстным, если б родился в другое время? Не объясняется ли причесанность, изящная холодность его музыки теми нравами и той средой, в которой пришлось ему развиться? Не оттого ли Гайдн не способен глубоко потрясти, извлечь слезы восторга, подавить силою и пафосом настроения, что он еще не дожил до века надломленных, терзаемых сомнением, томимых безотчетною тоскою романтиков следовавшего за ним поколения? Все это глубокие, интересные вопросы, которые я открываю любителям эстетических умствований.

Я сказал выше, что Гайдн всецело принадлежал области хорошенького. В каждой его симфонии вы встретите игривый эпизодик, пестренькую калейдоскопическую игру звуков, невольно чарующую музыкальное ухо. От этого никак нельзя ска-

зать, что Гайдна следует безвозвратно исключить из наших концертных программ. Особенно у нас в России творчество Гайдна представляет ступень, через которую необходимо пройти нашей публике, прежде чем она дорастет до полного понимания Бетховена. Желательно только, чтобы в противовес его легоньким, поверхностным идейкам и формам противополагались крупные произведения позднейших авторов.

И вот по этой-то причине я сетую на составителей программ Музыкального общества, давших нам симфонию Гайдна, хорошенькую, но несколько монотонную, — и не уравновесивших ее каким-нибудь другим большим симфоническим сочинением [5].

Про «Humoreske» Шумана я уже упоминал. Это превосходная фантазия, полная блеска, вдохновения, прелестных контрастов, вдохновенных порывов, но она, мне кажется, не совсем уместна в концерте, где участвует огромный, хорошо составленный оркестр, положим заслушивающийся высокохудожественной, поэтической, увлекательной игрой г. Рубинштейна — но тем не менее, остающийся в течение добрых трех четвертей часа в совершенном бездействии. А между тем есть превосходные концерты Листа, есть его же рапсодии и фантазии; существуют блестящие виртуозные произведения Литольфа, столь удивительно исполняемые нашим превосходным пианистом; имеются, наконец, и другие фортепианно-оркестровые композиции, редко у нас исполняемые. Этим я заключаю краткий отчет о восьмом собрании Музыкального общества и перехожу к нашей итальянской опере, с которой мы распростились до будущего сезона к несказанному горю страстных итальяноманов, для которых жизнь не в жизнь, когда не раздаются грудные, хотя и сиплые ноты г. Марини, трели г-жи Вольпини и все остальные прелести, которыми щедро наделяет нас благодетель обеих столиц г. Мерелли.

На прощанье итальянская опера подарила нас исполнением «Дон-Жуана» [6]. Музыка этой оперы до того хороша, что как ни плохо общее исполнение наших артистов, а все обрадуешься, когда на афише прочтешь возвещение ее, и забыв прежние примеры, спешишь обзавестись билетом. Но, попав в театр, крепко потом раскаешься в своей неосмотрительности, ибо лучше вовсе не слышать «Дон-Жуана», чем слышать так, как у нас его исполняют. Но об исполнении потом. Скажу несколько слов о самой опере.

Я намекнул выше, говоря о Гайдне, что каждое произведение искусства, как бы ни превышало оно художественный уровень той эпохи и того общества, в среде которого жил человек, его создавший, неизбежно должно носить на себе печать своего времени. Как ни глубок и силен творческий дар художника, в приемах своего творчества он не может освободиться от тех характерных, чисто внешних особенностей формы, которые впоследствии обращаются, чрез злоупотребление ими второстепенных талантов, в рутину и получают, наконец, значение археологическое.

Поэтому неудивительно, что самые великие в художественных сферах создания человеческого гения стареют; в произведениях Рафаэля, Шекспира, Моцарта, несмотря на всю глубину их концепции, заключаются такие черты, такие внешние свойства, которые, будучи порождением времени, не соответствуют требованиям новейшего вкуса. Но из этого нимало не следует, чтобы рука времени могла коснуться самой сущности эстетического произведения, и вот почему, несмотря на свои восемьдесят лет, опера «Дон-Жуан», в силу неувядаемой мощи моцартовского вдохновения, устарела только в чисто техническом отношении; она слушается нами с таким же восторгом, с такой же полнотой впечатления, какие вызывала некогда в сердцах наших дедов и прадедов. И Гайдн, и Моцарт принадлежат одной эпохе; от обоих их нас разделяет относительно небольшое пространство времени, но музыка после них сделала такие решительные шаги вперед, внешние приемы композиторов до того изменились, оркестровая техника так усложнилась и развилась, что оба композитора отзываются тем стилем рококо, который так противоположен распространившемуся впоследствии разнузданному, растрепанному романтизму позднейших художников, той размашистости кисти и яркости колорита, которыми щеголяет современное искусство. Но Гайдн — художник поверхностный, холодно изящный, — устарел гораздо больше Моцарта, так как во всех отношениях был превзойден позднейшими композиторами. Моцарт — гений сильный, многосторонний, глубокий, — устарел только своими формами инструментальной музыки; в области оперы он не имеет до сих пор ни одного соперника. Оркестровка его, в сравнении с берлиозовской или мейерберовской, разумеется, жидка; его арии несколько растянуты и подчас грешат угодливостью виртуозным прихотям певцов; стиль его, пожалуй, отзывается чопорностью нравов его времени, но вместе с тем оперы его, и «Дон-Жуан» в особенности, преисполнены высочайших красот, полных драматической правды моментов; мелодии его как-то особенно обаятельно изящны; гармония—роскошно богата, хотя и проста. Но, кроме всего этого, Моцарт был неподражаемым мастером в отношении музыкальной драматической характеристики, и ни один композитор, кроме его, не создавал еще таких до конца выдержанных, глубоко и правдиво задуманных музыкальных типов, как Дон-Жуан, Донна-Анна, Лепорелло, Церлина. Слабая сторона опер Моцарта, как было замечено выше, — это его длинные концертные арии, дающие певцу случай выказать свое искусство, но не всегда заключающие в себе первоклассные красоты, хотя и здесь мелодическое изящество Моцарта никогда его не покидает. Зато в ансамблях, в сценах, где развивается драматическое движение пьесы, он дал недосягаемые образцы музыкального творчества. В особенности полны глубокого трагизма все сцены, где является Донна-Анна, эта гордая, страстная, мстительная испанка.

Раздирающие крики и стоны ее над трупом убитого отца, ее ужас и жажда отмщения в сцене, где она встречается с виновником своего несчастия, — все это передано Моцартом с такою захватывающею силой, что под стать к нему, по глубине производимого впечатления, разве только лучшие сцены Шекспира. В противоположность к мрачному облику Донны-Анны, сколько грации, непосредственности чувства вложил Моцарт в свою Церлину! Как мастерски, как цельно вылился у него Лепорелло, в самых разнообразных ситуациях! Наконец сколько блеска, чувственной красоты, увлекательной веселости в партии самого Дон-Жуана! Но если разбирать по порядку все частности этой бесподобной оперы, то придется только удивляться и расточать восклицания восторга. В числе наиболее выдающихся мест оперы укажу на финал первого действия, на сцену у могилы Командора, секстет в сцене, где переодетого Лепорелло принимают за Дон-Жуана, и, наконец, на знаменитую сцену появления статуи Командора, где так изумительно переданы грозные речи привидения, борьба скептического Дон-Жуана с ужасом, возбуждаемым неожиданным гостем, и оторопелый страх труса Лепорелло. Художественные произведения не подлежат математически точным измерениям их эстетического достоинства в ряду других произведений искусства, но если есть опера, которую можно назвать первой между всеми, то, не обинуясь, я отдал бы это первенство «Дон-Жуану». Независимо от большего или меньшего соблюдения музыкально-драматической правды, не касаясь иных анахронизмов (например, менуэт на испанском народном празднике) и некоторых других промахов, не подлежащих, впрочем, музыкальной критике, в «Дон-Жуане» столько красоты, столько богатейшего музыкального материала, что его хватило бы на дюжину наших современных опер, авторы коих, гоняясь за реализмом, правдивостью, верностью декламации, забывают в своем наивном дон-кихотстве, что первейшее условие всякого художественного произведения — красота. Ее-то именно недостает немцу — Вагнеру и нашим доморощенным подражателям его.

Об исполнении «Дон-Жуана» много распространяться нечего. Можно ли было ожидать, что при преступной небрежности, с которой у нас относятся к постановке вообще всяких хороших опер, «Дон-Жуан» будет исполнен хотя бы только дружно? За исключением г. Котоньи, хорошего певца, обдуманно, твердо и с увлечением певшего роль Дон-Жуана, все остальные исполнители были ниже всякой критики. Особенно невыносима была г-жа Вольпини, которая, кроме того, что не знала роли, придала Церлине совершенно неподобающий ей характер гривуазной кокетливости. Для партии Донны-Анны, требующей неизменно первоклассной талантливости, нехватило бы и пятнадцати г-ж Урбан, и поэтому неудивительно, что исполнение этой патетической роли смахивало на пародию,— до того недостаточны были

средства названной певицы, впрочем недурной и довольно твердой. Г-жа Ферручи со свойственною ей топорностью, п р о б л е я л а роль Донны-Эльвиры. Г. Видаль, отличающийся полнейшим отсутствием комического дарования, придал характеру Лепорелло какую-то пустую хлопотливость и лихорадочную подвижность, нисколько не соответствующие задуманному либреттистом «Дон-Жуана» типу. Хоры, к счастью, не особенно трудные в «Дон-Жуане», звучали, как всегда, бесцветно и вяло, а оркестр, под управлением смехотворного своего дирижента г. Орсини, что ни такт, то ошибался, путал певцов и затягивал или немилосердно ускорял темпы.

Итак, оперный сезон кончился, и если мы подведем итоги в деятельности нашей лирической сцены за эту зиму, то получим результаты плачевные. Положим, что Москве удалось в течение истекшего сезона впервые услышать превосходную артистку Нильсон, отличного певца старой школы г. Нодена и вновь насладиться неподражаемым искусством Патти. Но какое же это имеет отношение к процветанию русского искусства, к приобретению им права гражданства во вкусах нашей публики, столь исключительно преданной итальянской опере?

В то время, как в Петербурге репертуар русской оперы обогатился двумя новыми операми, «Псковитянка» г. Римского-Корсакова и «Борис Годунов» г. Мусоргского [7], и возобновлением двух капитальных иноземных опер, «Дон-Жуан» Моцарта и «Лоэнгрин» Вагнера,— мы пробавлялись все теми же увядшими продуктами итальянской музыкальной кухни. В то время, как там блестящее положение итальянской оперы нисколько не препятствует прочному существованию русской, и обе обладают отличными хорами и оркестром, мы принуждены довольствоваться крохами, падающими со стола счастливых петербуржцев, и за удовольствие по одному или по два раза прослушать Патти и Нильсон обречены целую зиму терпеть гг. Болиса, Коста, г-жу Стеллу Бонер, переносить завывания нашего женского хора, пиликанье нашего микроскопического оркестра. Но кто же в этом виноват? Конечно, больше всего мы сами. Мы умеем только ворчать на г. Мерелли и на нашу театральную администрацию, жаловаться на неделикатное с нами обращение вышеупомянутого воротилы нашего театрального мира, но этим бесплодным ворчанием и ограничивается наш протест. Как только весною появится объявление об открытии абонемента на следующий сезон итальянской оперы, мы будем толпиться и толкаться на Большой Дмитровке, близ Газетного переулка и ценою всякого рода пинков добывать себе желанное местечко на 20 представлений, чтобы опять ворчать и сердиться, потом опять толкаться весной у конторы театров и так далее, до бесконечности. Да, именно бесконечности. По крайней мере в настоящее время ничто не предвещает благодетельной реакции в массе нашей музыкальной публики, и если не совершится на земле какой-нибудь сти-

хийной катастрофы, мы и через сто лет будем так же постыдно равнодушны к уничижению нашего родного искусства, как и теперь.

Считаю долгом помянуть добрым словом г-жу Онорѐ, на-днях простившуюся с публикой навсегда. При больших недо-статках, певица эта обладает и несомненными качествами, в осо-бенности прекрасным голосом и музыкальностью. В последнее время, утратив голос, но оставшись при своих дурных привыч-ках: неестественной дикции и форсировании своих природных средств, г-жа Оноре совершенно лишилась своего прежнего обаяния. Но лет пять-шесть тому назад, до нашествия на Мо-скву г. Мерелли, она была украшением нашей русской оперы и увлекательным исполнением ролей Вани, Ратмира, Рогнеды и княгини в «Русалке» значительно способствовала популяриза-ции у нас в Москве лучших русских опер.

С будущей недели открывается так называемый концертный сезон, и открывается весьма интересными концертами гг. Ноде-на и Безекирского. Первый из них был в течение целой зимы любимцем нашей публики; второй — наш соотечественник, прио-бревший в последние годы весьма почтенную репутацию за гра-ницей как один из лучших скрипичных виртуозов нашего времени. Г. Безекирский коренной москвич, но, как и следовало ожидать от нашей почтенной столицы, она позже всех остальных евро-пейских центров узнает, что произвела и возрастила в г. Безе-кирском замечательного виртуоза.

По крайней мере нужно надеяться, что она теперь поспешит заявить г. Безекирскому то сочувствие, которого он заслужива-ет и которым он пользовался везде за границей. Весьма много обещает также концерт г. Гербера, на котором едва ли не впер-вые явится перед московской публикой известная любимица пе-тербургской публики г-жа Платонова.

НАЧАЛО КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

Минувшая неделя была чревата концертами. Нелегко приходится в великопостный сезон, а особенно в самое горячее время его — начало, бедному музыкальному хроникеру, обязанному, что ни вечер, отправляться на новое музыкальное торжество того или другого приезжего или туземного артиста, из которых далеко не все умеют устроить дело так, чтобы не приходилось с лихорадочным нетерпением выжидать последнего нумера. А между тем, бывать необходимо почти на всяком концерте. Иногда заранее предчувствуешь, что, кроме скуки или еще более томительных ощущений, не испытаешь ничего на предстоящем музыкальном увеселении; но обязанность музыкального рецензента принуждает его указывать не только на светлые стороны дела, но и на явления грустные или смешные, — иначе скромная деятельность его не только не способна принести хотя малейшую пользу развитию эстетического понимания в массе публики, но она лишена будет всякого смысла. Пусть не посетуют на меня те из наших местных артистов, к которым в продолжение текущего концертного сезона, имеющего быть, судя по началу, весьма оживленным, придется отнестись с словом порицания,— но, я постараюсь быть умеренным.

Приступаю к музыкально-концертному бытописанию Москвы с легким сердцем, ибо справедливость требует сказать, что на минувшей неделе преобладали явления приятные, светлые. Первым концертом был концерт гг. Нодена и Безекирского, и с него-то я начну свою беседу с читателем, предположив себе в отчете о всем совершившемся следовать порядку хронологическому [1].

И так, в понедельник, 26 февраля,— концерт гг. Нодена и Безекирского. Первый из этих двух артистов достаточно и совершенно справедливо оценен нашею публикой по участию его в персонале итальянской труппы г. Мерелли. Г. Ноден был принимаем восторженно; каждый спетый им нумер был повторяем при всеобщем ликовании публики; да и было от чего прийти в

восторг. Этот певец — великий, образцовый мастер своего дела; это один из чудесно сохранившихся обломков старой, классической школы итальянского пения; это живой укор современным певцам, помешанным исключительно на эффектах грубой силы, на невозможно высоких нотах, на всех тех выкрикиваниях, которые, пожалуй, и вызывают сначала рукоплескания, особенно верхних слоев театра, но с течением времени приедаются, опошливаются и в конце концов губят природные средства артиста. Московской публике хорошо известен красавец тенор Станио, лет пять тому назад производивший у нас фурор своим сильным, грудным теноровым голосом. Уж он ли не натуживался, чтобы заслужить одобрение публики; уж он ли не был кумиром театральных верхов за его высокие грудные ноты, — и что же? Через каких-нибудь два года, нерасчетливое пользование своими вокальными средствами, метода грубого выкрикиванья вместо пения — привели к тому, что вследствие быстро охватившего публику охлаждения к нему, несчастный, совершенно лишившийся голоса певец должен был оставить нашу столицу, а наконец, и вовсе покинуть сцену. То же самое случится скоро и с любимцем значительной части нашей оперной публики, г-м Марини. Положительно предсказываю, что когда, в непродолжительном, быть может, времени, от г. Марини не останется ничего, кроме его смешных сторон и недостатков, художник-певец Ноден все еще будет пожинать лавры на любой лирической сцене Европы. Что искусство пения находится в периоде глубокого упадка — это несомненно, но несомненно также и то, что оно весьма не скоро вступит в период своего возрождения, в подобие того блестящего времени вокального искусства, когда появились Паста, Малибран, Шредер-Девриент, Рубини, Тамбурини, Лаблаш, русский тенор Иванов, Марио, Гризи, Виардо и прочие светила певческого искусства. Судя по нашим молодым, начинающим певцам и певицам, судя по значительному количеству учителей пения, с шарлатанскою беззастенчивостью, систематически губящих наши голоса, — приходится заключить, что еще долго придется нам вместо пения слушать зычные завывания, оглушительные выкрикивания, бессмысленно изысканную фразировку, трели, похожие на полоскание рта, гаммы и фиоритуры с крупными недочетами нот и все остальные прелести новейшего пения.

Но я отдалился от концерта гг. Нодена и Безекирского. Последний выступил перед публикой Москвы в первый раз после своих весьма успешных заграничных экскурсий, доставивших г-ну Безекирскому весьма почетную известность, особенно в Германии [2]. Он обладает высокоразвитой техникой, чистотой интонации, не сильным, но приятным тоном, и исполнение его проникнуто несомненною музыкальностью. Это звезда не первой величины, но однакоже довольно блестящая на тусклом горизонте современной виртуозности, и если я скажу, что г. Безекирский произвел большой эффект на публику, привыкшую слушать

изумительную скрипичную игру г. Лауба, то этого будет совершенно достаточно, чтобы должным образом почтить нашего талантливого соотечественника. Не могу столь же сочувственно отнестись к сочинительскому дарованию г-на Безекирского, как к его виртуозности. Сыгранный им концерт собственного сочинения до такой степени не выходит из ряда общепринятых приемов посредственности, что мне казалось, как будто уже многое множество раз это сочинение мне приходилось слышать. Все сделано гладко, во всем следы несомненного вкуса и знания, — но нет и тени самобытности. Впрочем, и в наизнаменитейших виртуозах исполнительский талант редко сочетался с дарованием творческим, и едва ли я ошибусь, если скажу, что Вьетан, Эрнст и Венявский представляют между скрипачами чуть ли не единственные исключения из того правила, что за двумя зайцами не угоняешься.

В этом же концерте приняли участие в высшей степени симпатичная, талантливая, одаренная небывало красивым голосом, но, увы, все еще мало совершенствующаяся г-жа Енгалычева и Н. Г. Рубинштейн, блестяще исполнивший «Арагонскую хоту» Глинки в превосходном переложении Балакирева.

Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества было во вторник, т. е. на другой день после предыдущего концерта [3]. Программа его состояла из увертюры Берлиоза к драме «Les Francs juges» [«Тайные судьи»] и из симфонии одного из наиболее выдающихся композиторов новой немецкой школы — Макса Бруха. Солистами явились пианист г. Гартвигсон из Лондона с концертом Листа и г. Лауб с концертом Бетховена.

Увертюра Берлиоза — одно из первых произведений знаменитого французского симфониста. Мне, кажется, еще ни разу не случалось говорить об этом замечательном композиторе, умершем года четыре тому назад, после лавров, пожатых им уже на склоне своей жизни в Петербурге и Москве, после целого ряда триумфов и оваций, которыми обе русские столицы оживили несколько и утешили больного старца, проведшего жизнь в бесплодной борьбе с тупым непониманием своих соотечественников, потерявшего здоровье, энергию и веру в свое дарование, вследствие бесчисленных препятствий и колючих терний, которыми была полна его лихорадочно-деятельная карьера.

Берлиоз представляет в истории искусства явление столь же яркое, сколько и исключительное. Достигши в некоторых сферах своего искусства такой высоты на пути к идеалу, до которой достигают немногие художники, он не создал однакоже ни одного произведения, которое являло бы то равновесие, ту всесторонность технического совершенства, то соответствие глубины содержания с красотою формы, которые свойственны величайшим произведениям искусства. Во многих отношениях он открыл новые пути своему искусству, но, вместе с тем, не стал во главе

новой школы и не породил ни одного подражателя своему стилю. Он возбуждал повсюду живой интерес, но нигде не имел таких жарких приверженцев своей музыки, каких имели и поддержкой коих пользовались Моцарт, Бетховен или, в наше время, Вагнер. Те восторженные приемы, которые он встречал почти всегда в Германии везде, за исключением упорно консервативного Лейпцига, и в России, в особенности в свой последний приезд, объясняются не столько всеобщею симпатией к его музыке, сколько некоторыми посторонними побуждениями, способствовавшими его успеху. В лице Берлиоза немецкая и русская публика чествовала бескорыстное труженичество, пламенную любовь к искусству, энергические благородные усилия в борьбе с мракобесием, тупостью, рутиной, интригой и невежеством той грозной собирательной единицы, которую поэты называют толпой. Как ни замечательны некоторые стороны берлиозовского творчества, как ни резко выдается его симпатичная личность в ряду знаменитейших музыкантов нашего века, но я утверждаю, что его музыка никогда не проникнет в массы, никогда не сделается общим достоянием публики в том смысле, как это уже случилось с Моцартом, Бетховеном, Шубертом, Шуманом, Мендельсоном, Мейербером, как это непременно будет впоследствии с Вагнером. Что Берлиоз был жертвой непонимания французской публики и руководивших ею музыкантов, что он не был ни понят, ни оценен в своей стране, что он достоин был лучшей и более счастливой участи, чем та, которая досталась в удел неутомимо-трудившемуся художнику, — этого никто отрицать не может. Но изолированность его положения среди современных ему музыкантов, его неуспех, холодность к нему и публики, и меломанов объясняется некоторыми особенностями его исключительной музыкальной организации, недостаточностью его сочинительского природного дара во многих отношениях.

В музыкальном творчестве следует различать два различных фактора: чистую изобретательную способность и фантазию. История музыки представляет примеры художников-музыкантов, обладавших изумительною способностью первого рода; душа их была неиссякаемым родником прекрасных мелодических мыслей и изящных гармоний, до которых они доходили не путем усилий и труда, а в силу природного инстинкта и влечения. Но им недоставало яркой и богатой фантазии для того, чтобы свои музыкальные идеи представить в разнообразном освещении, для того, чтобы возрастить и возлелеять их и создать, посредством всестороннего развития темы, произведение, богатое и содержанием и формой. Сюда относятся, например: Шуберт, отчасти Шопен, наш Даргомыжский. У других композиторов преобладала вторая сторона творческого духа, т. е., при относительной бедности изобретения, умение извлекать из эмбриона музыкальной мысли все, что в нем заключается, посредством разнообразия в настроениях, контрастов колорита и всех особенно-

стей внешней красивости изложения. В пример подобных художников-музыкантов я приведу Мендельсона, Листа, нашего Балакирева.

Равномерное сочетание изобретательности мелодической, ритмической и гармонической с роскошью и богатством фантазии встречается лишь у самых великих художников, т. е. у Моцарта и Бетховена. Что касается Берлиоза, то он, несомненно, относится ко второй категории композиторов. Преобладание у него пылкой поэтической фантазии над абсолютно музыкальным творчеством выдается с тем большею резкостью, что искусство гармонизации, столь необходимое для богатого развития основных мыслей, вовсе не давалось Берлиозу. В его гармонии есть что-то уродливое и подчас невыносимое для тонко организованного уха, в ней слышится какая-то болезненная несвязность, отсутствие природного чутья, угловатость, непоследовательность голосоведения, которые препятствуют его сочинениям непосредственно влиять на музыкальное чувство слушателя. Берлиоз действует на воображение; он умеет занять и заинтересовать, но редко может тронуть. Бедный по части мелодического вдохновения, лишенный тонкого чувства гармонии, но одаренный поразительною способностью фантастически настраивать слушателя, Берлиоз всю свою творческую силу устремил на внешние условия музыкальной красоты. Результатом этого стремления были те чудеса оркестровки, та неподражаемая красивость звука, та картинность в музыкальном воспроизведении природы и фантастического мира, в которых он является тонким, вдохновенным поэтом, недосягаемо великим мастером. Вспомним всю поэтическую прелесть, с которой он рисует, например, фантастический мир крошечных эльфов в своем «Фаусте», или в скерцо «Царица Маб» из симфонии «Ромео и Джульетта»; эта музыка до того реально живописует свой фантастический сюжет, что воображение уносится в неведомую даль, в мир прекрасных грез, где царит недоступная земной юдоли вечная, идеальная красота.

Увертюра, по поводу которой я сказал несколько слов о Берлиозе вообще, была написана еще в то время, когда стиль его не вполне выработался; но в ней уже в значительной степени явственна рука того мастера, который создал впоследствии «Фауста», «Ромео и Джульетту» и «Фантастическую симфонию». Инструментовка превосходна от начала до конца, и хотя вторая тема до крайности некрасива и пошла, но на ее ритмическом развитии и видоизменениях построен эффект пылкой финальной стретты в увертюре. Исполнена она была с большим одушевлением и произвела сильный эффект [4].

Пианист г. Гартвигсон, приехавший в Москву накануне концерта прямо из Лондона, имел значительный успех благодаря, в особенности, превосходной технике. Особенной страстности, увлечения и поэтичности в игре его я не заметил,— но играет он толково, изящно и отличается хорошим тоном [5]. О г. Лаубе

приходилось говорить много раз, и я ограничусь на сей раз заявлением, что, как всегда, он был принят восторженно.

Что касается симфонии Макса Бруха, заключившей концерт, то она не лишена талантливости и обнаруживает руку опытного, много трудившегося художника. В особенности мне понравились первые две части, из которых вторая, скерцо, отлично оркестрована и довольно оригинальна по музыке и форме [6].

В среду был второй концерт гг. Безекирского и Нодена [7]. Г. Ноден удостоился на сей раз таких оваций от публики, каких я уж давно не запомню. Г. Безекирский прекрасно исполнил концерт Вьетана и несколько маленьких пьес. В трудной вьетановской пьесе оркестр, под не особенно умелым управлением г. Гербера, не только не поддерживал солиста, но всячески старался сбить его. То же самое следует заметить и об оркестровом сопровождении концерта Мендельсона, исполненного с необычайным эффектом г-жей Тимановой. Эта юная пианистка делает успехи и растет, в смысле своего музыкального развития, не по дням, а по часам; она поразила меня, так же как и всю публику, ловким, пылким, блестящим исполнением превосходного мендельсоновского произведения.

В четверг был концерт инспектора музыки г-на Гербера [8]. Г. Гербер — весьма талантливый композитор балетной музыки, отличный альтист в квартетных собраниях Музыкального общества, весьма усердный начальник наших театральных оркестров; но в своем концерте он явился как дирижент, и в этом отношении справедливость заставляет меня признать его не особенно способным, не находчивым, не умеющим следить за солистами в аккомпанементе, бесстрастным, недостаточно внимательным. Меня особенно удивило то, что, имея в своем распоряжении всю массу наших трех оркестров, как слышно, весьма симпатизирующую своему начальнику, г. Гербер не потрудился настолько твердо разучить такую капитальную вещь, как музыка к трагедии «Князь Холмский» Глинки, чтоб его музыканты сыграли ее, если не с одушевлением, то, по крайней мере, чисто. Это гениальное произведение было исполнено весьма неудачно: то и дело слышались ошибки, неровности, отсутствие ансамбля, неуверенность. В качестве солистов публика, собравшаяся в умеренном количестве, приветствовала с особенным восторгом гг. Лауба, Рубинштейна и г-жу Енгалычеву. Значительный успех имела также петербургская певица г-жа Рааб — артистка с прекрасным голосом, поющая с толком и вкусом.

В пятницу концерт г. Кашперова... виноват, Владимира Никитича Кашперова как было пропечатано в афише [9]. Мне нравится этот патриархальный способ обозначения своего имени и прозвища, напоминающий провинциальную простоту нравов какого-нибудь Царево-Кокшайска, где не существует ни Ивановых, ни Петровых, а только Владимиры Никитичи, Авдотьи Тихоновны, Перепетуи Тимофеевны и т. д.

Концерт Владимира Никитича был чисто семейным торжеством главы многочисленной фамилии учеников и учениц концертанта. Это был целый ряд восторженных оваций, предметом которых были поочередно все участвовавшие в концерте. Особенно громкие рукоплескания достались на долю г-жи Тарховой, не лишенной теплоты и музыкальности, обладающей достаточно симпатичным голосом и наружностью, тем более вызывающею сочувствие, что она поразительно напоминает черты г-жи Лавровской. Вообще всякое зоильство, всякий критический задор немеют перед чисто семейным характером этого концерта. Г. Кашперов, очевидно, сумел заслужить любовь своих учеников и учениц, поднесших ему драгоценный подарок, купленный на собранную по мере сил сумму. Это, во всяком случае, говорит в пользу почтенного профессора, в старательности и благонамеренности которого я никогда не сомневался. Сделаю только два замечания: 1) Ученики и ученицы г. Кашперова придают своим лицам такие странные выражения, так искажают свои черты, что у иных это выходит просто смешно, а у других уж очень некрасиво. Так, например, один певец складывает свои уста в стереотипно вылившуюся улыбку; одна певица, делая трели и рулады, скашивает свой рот, другая непомерно его растягивает и т. п. 2) Мне кажется, что г. Кашперов слишком заботится о блестящей стороне вокального искусства, в ущерб простому, широкому пению. Притом же ученицы его делают мелисматические украшения недостаточно чисто и правильно. В особенности насчет трелей не могу удержаться, чтобы теоретически не разъяснить г-ну Кашперову, в чем состоит это украшение. Открываю «Музыкальный Катехизис» Лобе на стр. — 67. § 206. *В.* «Что такое трель?» *О.* «Быстрое повторение главной ноты и ее соседней сверху в пределах лада». «Музыкальный словарь» Гарраса объясняет трель еще категоричнее и прибавляет: «Trillo caprino, неправильная, подобная блеянию козла трель». Или я сильно ошибаюсь или Trillo caprino преобладает в колоратуре учениц г. Кашперова. Мужской хор г. Кашперова поет весьма согласно; не могу того же сказать о женском.

ВТОРАЯ НЕДЕЛЯ КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

Продолжаю мою концертную хронику. Вторая неделя сезона была обильна концертами не менее предыдущей и даже еще более, если считать всевозможные музыкальные вечера более или менее приватного характера, которыми угощается клубная московская публика. Вообще, если судить по количеству объявляемых ежедневно концертов, музыкальных вечеров и забав Славянского базара, то можно подумать, что Москва наша поистине один из музыкальнейших городов мира, соперница Вены, Мюнхена, Лейпцига, Берлина... Но, боже мой, сколько тупого невежества, сколько грубого непонимания таится под этими мишурными проявлениями утонченной, европейской цивилизации![...]

В понедельник минувшей недели в Большом театре дали концерт гг. Мельников и Васильев [1], из коих первый еще до сих пор служит одним из лучших украшений петербургской русской оперы, а второй подвизался на сцене Мариинского театра во все время процветания нашей единственной хорошей оперной труппы и лишь год тому назад вместе с г-жой Лавровской и г. Никольским покинул сцену. Г. Мельников обладает могучим красивым баритоном, которым пользуется с большим тактом и знанием дела, а выбор пьес, исполненных им на своем концерте, свидетельствует о его прекрасном, серьезном направлении, столь редко встречаемом между хорошими певцами. Г. Васильев когда-то приводил в восхищение публику Мариинского театра своим превосходным басовым органом. Теперь его голосовые средства находятся в полном упадке, а неугомонная вибрация, которой сопровождается его пение, действует самым невыгодным образом на слуховые нервы. Публики на концерт этих певцов собралось очень мало, но зато велик был восторг, произведенный г. Мельниковым, особенно удачно спевшим большую арию Руслана «О поле, поле!» и изящно арию из вагнеровского «Тангейзера». Несмотря на вышеуказанные недостатки в пении г. Васильева, и он однакоже был встречен весьма радушно. Оркестр под управлением г. Рубинштейна играл с большим одушев-

лением и в особенности хорошо исполнил гениальную, блестящую увертюру к «Руслану».

На другой день, в том же Большом театре, дал концерт г. Фитценгаген [2]. Этот артист имеет несомненные достоинства; игра его осмысленна, скрашена сильной, ловкой техникой; притом же в сочинениях своих г. Фитценгаген является хорошим музыкантом, воспитанным на классических образцах германской музыкальной школы, но при всем том нельзя не признать, что он еще не настолько у нас популярен, чтобы быть в состоянии привлечь к своему концерту значительную массу публики, а потому большою неосмотрительностью с его стороны был выбор огромной залы Большого театра, которую никогда еще я не видал столь пустою, как в этот раз. Во всяком случае, г. Фитценгаген стоит большего внимания и сочувствия, чем то, каким он у нас пользуется, судя по ничтожному сбору его концерта, едва ли покрывшему и половину расходов. Новое произведение г. Фитценгагена, его «Concert fantastique» [«Фантастический концерт»], свидетельствует о значительных успехах, сделанных этим виртуозом на поприще композиции; и по мелодическим мыслям, и по форме, и по прекрасной инструментовке фантастический концерт заслуживает сочувственного отзыва. Мне весьма нравится то, что г. Фитценгаген, видимо, старается отклониться от общепринятых рутинных форм сочинений подобного рода; особенно удачно мне кажется сочетание виолончели с арфой в среднем эпизоде этого концерта, а также соединение двух главных тем в конце, обнаруживающее в авторе значительную контрапунктическую технику. В концерте г. Фитценгагена приняли участие г-жи Катрухины, певицы с порядочными голосами, но не совсем твердой интонацией, дающей мне право посоветовать молодым певицам хорошенько поработать, прежде чем они окончательно вступят на музыкальное поприще. Красивые голоса их стоят того, чтобы над ними потрудиться и хорошенько выработать свой слух. Не могу похвалить выбора пьес, исполненных обеими сестрами; особенно дуэт Варламова «Пловцы» всецело принадлежит к тому музыкальному хламу, настоящее место которого — чердаки музыкальных торговцев [3].

Концерт г-жи Тимановой, состоявшийся в среду, был тоже пуст, и это меня весьма удивляет [4]. Пианистка эта и в Музыкальном обществе, и в концерте г. Безекирского имела громадный успех, а между тем не нашлось достаточно усердных дилетантов, чтобы хоть наполовину наполнить малый зал нашего собрания. Высокодаровитая артистка, подобно г. Фитценгагену, потерпела несомненный убыток, а между тем, она имела рекомендательные письма к некоторым нашим туземным меценатствующим особам и стоила вполне того, чтобы ее, по крайней мере, гарантировали от денежной неудачи. Да как же! Задать вечер с итальянцами, с беззастенчивою, дилетантскою самоуверенностью появляться рядом с ними на эстраде, тиранить уши своих гостей

смехотворною неумелостью и целым фейерверком фальшивых нот и бессмысленной пискотней, — на это у наших дилетантов и особенно дилетанток хватает смелости. Но поощрить, поддержать действительно замечательную, молодую, даровитую, делающую честь своей стране артистку, — на это нет у них ни малейшей готовности, это для них излишняя обуза!

Г-жа Тиманова, об изумительных успехах которой я упомянул в моем прошлом обзоре, на своем концерте превзошла себя. Сколько уверенности, мастерства, тонкой осмысленности в этой молодой девушке! Какая чистота, какое отсутствие изысканности и расчета на внешние эффекты в ее в высшей степени артистическом исполнении. Пожелаем г-же Тимановой продолжать свое совершенствование и не огорчаться некоторыми неудачами, часто выпадающими на долю начинающих талантов. Рано или поздно, ее несомненная даровитость и рвение к своему усовершенствованию возьмут свое. Г-жа Тиманова исполнила с г. Лаубом скрипичную сонату А. Рубинштейна и множество мелких пьес, принадлежащих наизнаменитейшим фортепианным авторам всех школ и всех эпох. Во всех этих произведениях она с величайшим пониманием усвоила и передала их характер и настроение и исполнила всю свою программу наизусть, что свидетельствует о замечательной музыкальной памяти юной артистки.

В четверг состоялся концерт г. Славянского [5]. Есть границы всякому усердию, и моего нехватило на то, чтобы присутствовать на этом блестящем торжестве ловкого эксплуататора московского патриотизма. К тому же концерты, подобные тем, которые столь успешно даются г. Славянским, не имеют ничего общего с музыкой, в смысле серьезного искусства. Тем не менее, деятельность г. Славянского не лишена знаменательного смысла и значения. Этот неудавшийся, признанный негодным для сцены и эстрады певец являет в своей особе редкую в русском человеке смелость, предприимчивость и силу инициативы, не только спасшую его от мизерного прозябания, достающегося обыкновенно в удел жалкой бездарности, но давшую ему возможность отлично устроить свою карьеру. Вот что значит уменье бороться с своей бесталанной судьбой! Вот куда ведет похвальная решимость — во что бы то ни стало пробить себе удобную, обсаженную розами без терний тропинку.

Русский человек, и русский артист в особенности, как встретит неудачу, как увидит, что значит судьба и как тяжело с нею бороться, так сейчас упадет духом, а там смотри и к спиртуозным напиткам пристрастится и затем уже кое-как доканчивает свой век среди бесплодных стараний потопить в вине свои несбывшиеся надежды, свою злобу и отчаяние. Всем известно, что не мало талантливых людей загубили таким образом и свой талант, и свою молодость, не сумев отпарировать удары судьбы, которые достаются на долю всякого начинающего. В лице г. Славянского подобным людям можно указать блестящий пример

того что если человек не поддастся малодушию, а смело ринется в бой с жизненными невзгодами, то он всегда останется победителем. Разумеется, не всякий одарен такою счастливою беззастенчивостью, которая не пренебрегает и шарлатанскими выходками, бросающими пыль в глаза непросвещенной массы; но я полагаю, что успеха можно добиться и не прибегая к такого рода приемам. Нужно только задеть за живое слабую струнку этой непросвещенной массы. Это-то и сумел сделать г. Славянский. Попробовал он появиться на концертной эстраде исполнителем серьезной музыки — его ошикали; захотел он испытать свои силы на сцене — его не приняли за безгласием и неспособностью; собрал он себе труппу доморощенных чехов и сербов, облачился в венгерку, принял громкий псевдоним, льстивший модному в то время сочувствию к братьям славянам, затянул «Где домув мий»,—и тут не повезло! Но вздумал он явиться в Москву уже без чехов и сербов, назвал свои концерты «р у с с к и м и», — как будто существуют русские, немецкие, испанские, китайские, — и тут-то слава его загремела. Русская народная песня есть драгоценнейший образец народного творчества; ее самобытный, своеобразный склад, ее изумительно красивые мелодические обороты требуют глубочайшей музыкальной эрудиции, чтобы суметь приладить русскую песню к установившимся гармоническим законам, не искажая ее смысла и духа. Существует огромное множество сделавшихся популярными пошлых, якобы русских, напевов, для распознавания коих от действительно народных мелодий потребно и музыкальное тонкое чувство и истинная любовь к русскому песенному творчеству. Но что за дело до всего этого г. Славянскому! Он уверен в успехе, он знает, что имеет дело с публикой невежественной, далекой от мысли, что этот «русский певец» развращает ее музыкальные инстинкты, заставляя ее слушать или искаженные народные песни, или же балаганные фарсы вроде американского вальса; он даже находит поддержку в неразборчивых органах прессы; его концерты набиты битком, его величают благородным поборником русского искусства и вместо гомерического смеха принимают как нечто совершенно серьезное и имеющее глубокий смысл и значение, — и прекрасно! Как я уже сказал выше, пусть успешная деятельность г. Славянского служит благодетельным примером предприимчивости и упорства в борьбе, чтобы хоть в этом смысле его жалкие «русские» концерты принесли пользу русскому искусству, нуждающемуся для своего блестящего процветания в людях не только даровитых и развитых, но и решительных и деятельных. С этой точки зрения я могу спокойно взирать и на успех, которым вознаграждается этот донельзя плохой певец, и на его баснословные денежные сборы, делаемые в то же самое время, когда настоящие музыканты с настоящей музыкой играют и поют перед пустыми стульями, и на юродивоподобные восхваления его иными газетами, и на фурор, производимый его

«Голубкой Машей», и даже на то, что в афишах г. Славянский, для вящего обморочения наивных москвитян выдает себя за собирателя и перелагателя русских песен, как будто достаточно быть бездарным певуном, чтобы уметь записать и гармонизировать русскую песню.

Ряд концертов, ежедневно следовавших друг за другом на прошлой неделе, закончился концертом Русского музыкального общества в пользу своего диригента Н. Г. Рубинштейна [6]. Об игре и дирижерских достоинствах этого знаменитого московского музыканта, о заслугах его на пользу русской музыки говорилось так много раз, притом же он так хорошо известен читателям, что я не нахожу нужным распространяться о характеристических свойствах и особенностях его исполнения. В этот вечер г. Рубинштейн поразил всех своею достойною удивления неутомимостью. Он исполнил редко играемый у нас концерт своего брата [7], длинный ряд музыкальных сцен, известных под названием «Carnaval» [«Карнавал»] Шумана, трудную фантазию г. Балакирева «Исламей», не менее трудную пьесу Листа «Вальс Мефистофеля», мелкие пьесы Шопена, Листа, А. Рубинштейна [8] и, кроме того, сверх программы, прелестную фантазию Листа «Au bord d'une source» [«На берегу ручья»].

Из новых, еще не игранных в Москве пьес особенного внимания заслуживает превосходная в отношении фактуры пьеса г. Балакирева. Талантливый композитор темами для этой пьесы взял плясовую лезгинскую и другую певучую татарскую песню, а в разработке этих основных мотивов выказал и замечательный вкус, и необыкновенное богатство гармонической техники, и глубокое знание свойств своего инструмента. По форме и способу употребления фортепиано г. Балакирев является в этой пьесе подражателем листовской манере, но, по характеру самой музыки, сочинение его запечатлено несомненною самобытностью. Как жаль, что этот превосходный музыкант и высокоталантливый композитор так мало плодовит. Сколько мне известно, в течение последних пяти-шести лет г. Балакирев не написал ничего, кроме этой виртуозной фантазии: — непостижимое равнодушие к своему замечательному дарованию, к тому же скрашенному колоссальной музыкальной начитанностью и превосходной сочинительской техникой! Симфоническими пьесами программы были увертюры к «Геновеве» Шумана и к «Фрейшюцу» Вебера, отлично исполненные оркестром под управлением г. Лауба. Кроме того, хор спел чудесный отрывок из музыки к «Прометею» Листа.

В своем концерте г. Рубинштейн играл на новом инструменте известной петербургской фирмы Беккера. В последнее время берлинский фабрикант Бехштейн явился опасным конкурентом этой фирмы и получил у нас в обеих столицах такую громкую известность, что г. Беккеру грозила опасность быть в непродолжительном времени совершенно оставленным и забытым. Но

известно, что в усовершенствовании всякого дела ничто не влияет так благодетельно на улучшение производства, как соревнование. Задетый за живое петербургский фабрикант, до появления г. Бехштейна безраздельно царивший на нашем фортепианном рынке, устремил все свои усилия к тому, чтобы не только сравняться, но, если можно, превзойти своего соперника. Эти старания увенчались полнейшим успехом. Инструмент, выбранный г. Рубинштейном для своего концерта, представляет замечательное сочетание блеска, силы, металличности и вместе певучести тона. Нисколько не отрицая действительно превосходных качеств инструментов Бехштейна, я нахожу однакоже, что для большой залы следует предпочесть новые беккеровские рояли, так как, будучи мягки и приятны по своему тону, они в то же время отличаются замечательною силою звука.

В воскресенье состоялось второе квартетное утро Музыкального общества [9], представлявшее, кроме квартетов Бетховена и Шумана [10], тот интерес, что пианистом на этот раз явился молодой артист г. Вильборг.

Он произвел на публику самое приятное впечатление своим мощным механизмом, хорошей фразировкой и зрелостью музыкального понимания.

ПОСЛЕДНИЕ НЕДЕЛИ КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

Судя по оживленному началу истекшего концертного сезона, можно было ожидать, что он представит много интересного, что он принесет обильный материал для моей хроники. Однакоже, ожидания эти вовсе не сбылись. Ни один из знаменитых европейских виртуозов не посетил в течение этих шести недель нашу столицу, и ничего выходящего из уровня обыденности не произошло в музыкальной жизни Москвы. Заключился же концертный сезон самым жалким образом, т. е. концертом композитора г. Леонида Малашкина, о котором речь впереди.

Самым замечательным концертом всего последнего времени следует бесспорно признать концерт, данный Музыкальным обществом в пользу учрежденного при нем фонда для вспомоществования вдовам и сиротам артистов [1]. Трудно себе представить более заманчивую программу, более удачный по разнообразию выбор пьес, а между тем, зала наполовину была пуста и весьма небольшою суммою обогатился столь достойный сочувствия фонд, предназначенный для поддержания семейств по преимуществу оркестровых музыкантов нашего города, получающих, как известно, столь скудное вознаграждение и так редко имеющих возможность обеспечить своих близких.

Капитальною пьесою программы этого концерта был знаменитый «Реквием» Моцарта, эта лебединая песнь величайшего музыкального гения. Я имел уже неоднократно случай говорить об изумительной силе моцартовского гения, о недосягаемой красоте его бессмертных произведений. Говоря о «Дон-Жуане», я упомянул, что, несмотря на всю гибкость творческого дарования Моцарта, способствовавшую ему с одинаковой легкостью достигать высшей точки совершенства во всех родах своего искусства, он только в опере не имеет соперников; только в этой области музыкального искусства он оставил такие образцы, равных которым нельзя найти ни у кого. Знаменитый его «Реквием», написанный им перед самой смертью, нельзя признать лучшим его произведением. И здесь мы слышим ту же неописанную красоту

полифонии, то же мелодическое богатство, то же совершенство формы, — но в «Реквиеме» Моцарту негде было развернуть своего наиболее яркого качества — искусства музыкальной характеристики. С другой стороны, ему недоставало сильного, глубокого религиозного чувства, столь необходимого для сочинения церковной музыки. Этим объясняется некоторая сухость иных частей его «Реквиема». Лучшими нумерами этого, во всяком случае, великого произведения следует признать превосходное поэтическое вступление, с двойной фугой в конце, и трогательное «Lacrimosa», всегда производящее чарующий эффект на публику [2]. Исполнение «Реквиема» было настолько хорошо, насколько можно его требовать от ограниченных хоровых масс Музыкального общества. Что касается солистов, то нельзя не заметить, что они все, за исключением г-жи Байковой, были не в голосе. Г-жа Александрова, тем не менее, и тут проявила свою всегдашнюю музыкальность, твердость и художественность исполнения. Зато г. Демидов пел так топорно, что за него было совестно; артист, очевидно, не дал себе труда поработать над своей партией, а ведь Моцарт того стоит, г. Демидов!

На этом же концерте исполнена была, вторично в этом сезоне, — увертюра «Леонора» Бетховена, о которой я упоминал в одной из моих прежних хроник. Солистами в этот вечер явились оба наши знаменитейшие виртуоза, гг. Рубинштейн и Лауб. Первый сыграл блестящую фантазию Листа на венгерские темы, а второй — концерт Мендельсона.

Весьма удачен был также данный г. Лаубом в Большом театре годичный его концерт, привлекший многочисленную публику [3]. Нечего и говорить, что каждая пьеса, исполненная г. Лаубом, вызывала, как и всегда, взрывы общего восторга. С наибольшим совершенством он исполнил две маленькие пьески Баха для одной скрипки и каприз Паганини. На этом интересном концерте московская публика познакомилась с тенористом киевской оперы г. фон-Дервизом. Небольшой голос этого симпатичного артиста отличается весьма приятным тембром и хорошей постановкой. Он имел значительный успех.

Концерт известной учительницы пения, примадонны нашей русской оперы г-жи Александровой оставил по себе у всех присутствовавших на нем весьма приятное воспоминание. Мы слышали на этом концерте многочисленных учениц и одного ученика г-жи Александровой, которых можно поздравить с тем, что их таланты попали в хорошие, опытные руки. Г-жа Александрова не тщится, подобно некоторым учителям пения, пускать пыль в глаза публике плохими трелями и грубыми фиоритурами своих учениц. Она, очевидно, прежде всего старается споспешествовать только естественному развитию и укреплению голосовых органов, а также простому, нормальному издаванию звука (émission) — а не в этом ли и состоит все искусство пения? Ничто так не губит голосов, как насильственное прививание к ним

колоратурных украшений, для которых требуется уже вполне окрепший, твердо постановленный голос. Г-жа Александрова не пренебрегает и этими утонченностями школы, но она не ставит их на первый план, отдавая все свое внимание широкому, открытому пению.

Не буду поименовывать подробно имен всех участвовавших в концерте г-жи Александровой, так как пришлось бы расточать похвалы всем без исключения. Скажу только, что мы не слышали в этот вечер ни одной фальшивой ноты, ни одной неудачной фиоритуры, ни одной антихудожественно исполненной фразы. Что касается самого качества голосов учениц г-жи Александровой, то одна из них обладает феноменальным контральтовым органом, поразительным в молодой девушке, повидимому, весьма нежной комплекции. Не рано ли заставляет почтенная учительница публично петь эту свою ученицу? Не лучше ли дать ей сначала окрепнуть, созреть до высшей точки своего физического развития? Впрочем, концерт этот отличался вполне интимным характером семейного кружка учениц и их родственников, припоминая же певших уже публично во многих концертах и на сцене других учениц г-жи Александровой, г-ж Кадмину, Байкову, Беляеву, Катрухиных, обладающих замечательною зрелостью понимания, изящной простотой, отличающихся притом полнейшим отсутствием изысканности в фразировке, я могу быть уверен, что и вышеупомянутая ученица г-жи Александровой, г-жа Пускова, получит от своей учительницы все те вспомогательные средства, которые с такой разумной умеренностью умеет применять к делу почтенная учительница. Ученик г-жи Александровой, г. Евграфов, одарен красивым баритоном, уже получившим хорошую оправу серьезной и разумной вокальной методы.

Засим мне остается только упомянуть о концертах г. Малашкина, заключивших серию концерта великопостного сезона [4]. Собственно говоря, не стоило бы распространяться о младенческих опытах г. Малашкина, которые он велегласно именует симфониями, но я льщу себя надеждой, что беспристрастной оценкой творений г. Малашкина я, быть может, могу остановить его на скользком пути, который, если г. Малашкин не будет энергически на нем удержан, неминуемо повлечет его вместе с его композиторством в руки психиатров. Пока еще композиторство г. Малашкина не более, как невинная мания, но если в своем развитии мания эта не встретит никаких препятствий, то еще бог знает, к каким плачевным результатам может она привести заблуждающегося любителя музыкального сочинения. Дело в том, что, при всей изумительной бездарности г. Малашкина, он, видимо, упорно трудится над своими мнимыми авторскими способностями, ибо в его тоскливых и бесцельных музыкальных переливаниях все же видна школа, заметны теоретические сведения, слышен кропотливый труд усидчивого подбирания музы-

кальных звуков, достойный лучших целей. Ни в «русской», ни в «триумфальной» симфонии я не встретил ни одной искры таланта, ни одной естественно, просто изложенной музыкальной фразы, ничего похожего на симфоническую разработку. Высидев какую-нибудь отрывочную идейку, г. Малашкин принимается повторять ее на всевозможные лады, полагая, вероятно, что это-то механическое перестановление фразы из тона в тон и есть полифонно-симфоническая разработка. Инструментует он свою музыку массивно, тяжело, безэффектно, без умения чередовать группы различных оркестровых инструментов, словом, бездарно до последней степени. И эти-то свои ученически-бесцветные, томительно-монотонные произведения г. Малашкин совершенно серьезно называет симфониями! И смешно, и жалко, но в особенности жалко, так как, повторяю, г. Малашкин положил, по всей вероятности, тяжелый, упорный труд на изощрение своего воображаемого таланта и, гоняясь таким образом за журавлем в небе, он упускает, быть может, из рук более подходящие к его обстоятельствам и способностям предметы деятельности.

Чтобы привлечь к слушанию своих симфоний многочисленную публику, г. Малашкин прибегнул к громкому имени певца Никольского и к начинающей приобретать значительную известность петербургской певице г-же Крутиковой. Однакоже расчет этот не удался, и зала Дворянского собрания была совершенно пуста на петербургских концертах г. Малашкина. В Москве публики набиралось несколько больше, однакож не настолько, вероятно, чтоб окупить весьма, должно быть, значительные расходы. Г. Никольский все попрежнему сладостно, но монотонно заливается, хотя прекрасный голос его значительно пострадал и полинял от действия времени.

Г-жа Крутикова обладает симпатичным меццо-сопрано, но обаяние, производимое ее красивым голосом, парализуется донельзя нетвердой интонацией. Впрочем, оба артиста имели большой успех.

Абонемент на итальянский сезон будущей зимы уже объявлен. То-то бьются, я думаю, сердца наших меломанов, читающих на этом объявлении волшебное имя Патти! А артисты, имена коих еще не объявлены! то-то широкий простор предположениям, гаданиям, надеждам! Торопитесь, господа, если не хотите лишиться наслаждения один раз прослушать Патти и двадцать один раз г-жу Урбан и ей подобную примадонну!

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЗАМЕТКА

В понедельник 30 апреля, в Большом театре, при многочисленном стечении публики совершился весьма успешный дебют молодой певицы г-жи Кадминой, исполнившей сцену у ворот монастыря из оперы «Иван Сусанин» Глинки. Если из различных исполнительниц этой роли г-жа Кадмина не всех превзошла качеством и силою своего голоса, то в отношении глубоко художественного проникновения в мельчайшие подробности сценических и музыкальных свойств партии Вани она далеко оставила за собой всех своих предшественниц. Смотря на мастерскую игру молодой певицы, слушая ее глубоко прочувствованное пение, никак не верилось, чтоб это была артистка, еще впервые появляющаяся на подмостках публичного театра; и разве только в недостаточной сдержанности и горячей порывистости ее исполнения можно было усмотреть некоторую неопытность, непривычку обуздывать свое вдохновение. К счастию, недостатки эти только усугубляют уверенность в замечательный талант г-жи Кадминой; время и опыт, несомненно, сгладят их и внесут в ее исполнение ту спокойную, художественную объективность, которая отличает замечательнейших сценических деятелей.

Голос г-жи Кадминой — чистейший меццо-сопрано весьма симпатичного, теплого тембра, весьма хорошо поставленный и свидетельствующий об отличной методе ее преподавательницы г-жи Александровой. Если прибавить к этому, что дебютантка обладает чрезвычайно благоприятною для всякой сценической деятельности красивою внешностью, то понятно, что публика не могла не отнестись с восторженным сочувствием к ее первому появлению на театральной эстраде. Г-жа Кадмина удостоилась единодушных и громких рукоплесканий.

В скором времени она появится для второго дебюта в роли Азучены из «Трубадура» Верди и затем, как слышно, исполнит роль пастуха в новой пьесе А. Н. Островского, «Снегурочка», которую в настоящее время деятельно репетируют в Большом театре [1].

„РУСАЛКА“ ДАРГОМЫЖСКОГО.—ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Прошло уже около пяти месяцев с тех пор, как я в последний раз беседовал с читателями «Русских ведомостей» о музыкальных делах нашего города. В этот значительный промежуток времени на поприще моих музыкальных наблюдений царствовал мертвый ш т и л ь; правда, в ближайших окрестностях столицы непрестанно раздавались каскадные звуки оффенбаховского репертуара и других пикантных изделий парижского музыкального производства; правда, афиши ежедневно возвещали о музыкальных торжествах того или другого клуба, — но все это нимало не входит в программу моих хроник, так как музыка во всех увеселительных учреждениях подобного рода есть дело второстепенное и принята лишь как традиционная аксессуарная принадлежность для наслаждений совсем неэстетического свойства. Я очень хорошо знаю, что и во время оперно-концертного сезона московская музыкальность есть в большинстве случаев не более, как весьма комическая, по своим размерам и продолжительности, и л л ю з и я, что, за исключением концертов Русского музыкального общества, все явления нашей музыкальной жизни или возмутительны или смешны,— но о них я говорить обязан, игнорировать их я не могу, так как, во всяком случае, они привлекают к себе общественное внимание в весьма значительной степени и представляют обильный материал для моих скромных наблюдений.

В самом деле, не есть ли итальянская опера в Москве предмет, который в течение зимнего сезона поглощает почти исключительное внимание большинства публики? Уж о ней ли не заботятся, о ней ли не говорят, для нее ли не существует обширной и многосложной администрации, с целым полчищем театральных чиновников высшего и низшего разряда, а между тем, всмотритесь или, лучше, вслушайтесь в результат всей этой суетливой деятельности столь большого числа, быть может, весьма способных, добросовестных людей, — и вы убедитесь, что наша итальянская опера есть чистейшая иллюзия. Имеется превосходный театр с обширной сценой, приспособленной ко

всякого рода эффектам, с оглушительным громом на случай изображения непогоды, с провалами для лиц демонического свойства, с электрическими и иными освещениями, с огромными и часто красивыми декорациями, с машинами, костюмами, бутафорскими аксессуарами. Имеется у нас и оркестр, и хоры, и балет,— а между тем, оперы, в том смысле, как понимают это слово в западноевропейских столицах, у нас нет. Сценического действия, по незнанию языка или по дороговизне, впрочем, весьма плохо переведенного либретто, мы не понимаем; декорации, костюмы и аксессуары почти всегда представляют поразительные анахронизмы, иногда весьма комического свойства; оркестр до того слаб и играет столь фальшиво и вяло, что надлежащего музыкального эффекта не получается; хоров уж окончательно не слышно, а если издаваемые ими хриплые звуки и достигают уха, то лишь для растерзания имеющихся в нем слуховых нервов; красивые, иногда феноменально красивые голоса итальянских солистов, правда, пленяют слух, но лишь на мгновение, ибо как только они начинают петь вместе, то непременно врут и врут нисколько не хуже какой-нибудь г-жи Турчанинов ой, достигшей, мимоходом сказать, высшей степени музыкального мастерства в деле музыкального перевирания. Скажите, не есть ли все это громадная иллюзия, тем более удивительная, что огромная масса публики относится к ней, как к явлению совершенно серьезному? Но довольно пока об итальянской опере: еще не раз придется мне говорить о ней вообще и о ее изумительных московских представлениях в особенности.

Перехожу теперь к отчету о недавнем возобновлении на нашей русско-оперной сцене прелестной оперы Даргомыжского «Русалка» [1]. Наша русская опера влачит в Москве существование еще более жалкое, чем итальянская. В последней интерес значительно поддерживается появлением большого числа уже знакомых публике или совершенно новых солистов, очень часто весьма замечательных и по красоте голоса и по своему искусству. В русской же опере, с давних пор исполняемой все теми же более или менее почтенными, добросовестными, хотя уже устарелыми певцами, интерес составляет исключительно превосходная музыка наших немногих, но зато первоклассных опер. Столь обаятельна музыка этих нескольких опер наших лучших оперных композиторов, что ради ее забываешь иногда все безобразие их ужасного исполнения! По всей мелодической прелести, по теплоте и безыскусственности вдохновения, по изяществу кантилены и речитатива «Русалка» в ряду русских опер занимает бесспорно первое место после недосягаемо гениальных опер Глинки. К сожалению, превосходные качества этого чрезвычайно симпатичного произведения затмеваются его значительными недостатками, проистекающими из того грустного обстоятельства, что покойный Даргомыжский не получил прочного технического образования и вследствие того, несмотря на бью-

щую горячим ключом талантливость, грешил дилетантскою недоделанностью, отсутствием критического самосознания, отражающегося, к сожалению, на каждой странице даровитого композитора. В прошлом году, говоря о Глинке, по поводу возобновления его «Руслана», я указал читателям на те несчастные обстоятельства, вытекающие из общественного положения композитора, а в еще большей мере, из хода жизни и порядков былого времени, которые помешали Глинке выдвинуться на самый первый план между европейскими корифеями музыкального искусства.

В совершенно равной мере, те же неблагоприятные обстоятельства, т. е. неразвитая художественно среда, повлияла и на все артистическое развитие высокодаровитого Даргомыжского. Только изумительно тонким чутьем своей богатоодаренной, весьма характерной индивидуальности Даргомыжский достиг в некоторых сторонах оперного дела такой высоты художественного совершенства, до которой доходили только весьма немногие избранники.

Известно, что сила Даргомыжского заключается в его удивительно реальном и, вместе с тем, изящно певучем речитативе, придающем его великолепной опере прелесть неподражаемой оригинальности. Покойный композитор сознавал, повидимому, господствующую силу своего дарования, и это-то сознание, к сожалению, не поддержанное твердою критическою опорою, подвигнуло его на странную мысль написать целое оперное произведение, состоящее исключительно из одного речитатива. Для этой цели Даргомыжский избрал текст «Каменного гостя» Пушкина и, не изменив в нем ни единой буквы, не применив его к требованиям оперного дела, как это обыкновенно бывает, когда словесное поэтическое произведение берется как канва для широких музыкально-драматических форм, — нанизал речитативы к каждой строчке подлинного текста. Известно, что речитатив, будучи лишен определенного ритма и ясно очерченной мелодичности, еще не есть музыкальная форма, — это только связующий цемент между отдельными частями музыкального здания, необходимый, с одной стороны, вследствие простых условий сценического движения, с другой же стороны, как контраст к лирическим моментам оперы. Жалкое заблуждение смелого таланта, не руководимого трезвым пониманием эстетически развитого художника! Написать оперу без музыки — не есть ли это то же, что сочинить драму без слов и действия?

Обращаюсь снова к «Русалке». Повторяю, что преобладающее достоинство этой оперы заключается в необыкновенной правдивости и изяществе речитативов, а также в красивости мелодических рисунков. Что касается гармонической и оркестровой техники, то в этих отношениях Даргомыжский стоит гораздо ниже не только Глинки, но и большинства других русских композиторов. Быть может, вследствие этого обстоятель-

ства фантастический элемент оперы удался ему гораздо менее сцен бытовых. Здесь, для удачного воспроизведения подводного мира русалок, потребно тонкое чутье музыкальных красок, выражающееся в колоритной блестящей инструментовке, — а этого-то умения и недоставало Даргомыжскому.

Оркестр его вял, сух и безэффектен; гармония, хотя подчас и интересная, — но лишена того мастерства в полифонном голосоведении, которое присуще Моцарту, Глинке и другим великим творцам в области фантастической оперы [2].

По поводу исполнения «Русалки» на нашей сцене, скажу, что оно было такое, какого, кроме Москвы, нигде и не услышишь. В ансамблях царствовала полнейшая безурядица, оркестр играл вяло и слабо, хоры, как всегда, фальшивили нещадно, постановка крайне небрежная и жалкая.

Из исполнителей солистов я остановлюсь лишь на двух новых: г-же Кадминой, появившейся в партии княгини, и г-же Турчаниновой, — по случаю болезни г-жи Ивановой, спевшей небольшую партию княгининой подруги. По своему весьма низкому диапазону, партия княгини не вполне подходит под средства талантливой г-жи Кадминой. Но замечательное дарование молодой певицы, тонкая обдуманность ее прочувствованной игры, свежий, приятный голос и, наконец, благоприятная сценическая наружность,— и здесь, как в предыдущих ее ролях,— выдвинули ее на первый план между всеми исполнителями. Свою арию в четвертом действии г-жа Кадмина исполнила с таким художественным самообладанием, с такой изящной простотою и задушевностью, что казалось, как будто она уже с давних пор подвизается на своем поприще и до малейшей тонкости усвоила себе все условия эстетического, музыкального исполнения. А между тем, г-жа Кадмина дебютировала всего несколько месяцев тому назад! В особенности достойно похвалы то редкое в наших певцах качество, что г-жа Кадмина очень тверда в своей партии; это драгоценное свойство она переняла у своей учительницы, и нельзя не радоваться, что г-жа Александрова сумела, независимо от вокальной выработки своей ученицы, передать ей долю своей замечательной музыкальности. Этого-то драгоценного качества совершенно лишена г-жа Турчанинова, которая ни единого такта не может спеть, чтобы не спутаться и не спутать других, — а жаль, потому что голосом г-жа Турчанинова обладает прекрасным.

Московские итальяноманы ликуют. Сезон, обещающий им длинный ряд восторгов, уже открылся в понедельник давно надоевшим всем «Трубадуром» [3]. Из старых знакомцев перед нами появились гг. Рота и Марини. Первый ничего не утратил из своей превосходной вокальной техники, зато орган его пострадал значительно в течение того времени, как мы лишились удовольствия слушать г. Рота. Что касается г. Марини, то, как мне кажется, он быстро идет по стопам своего предшественни-

ка, г. Станью, как известно, искричавшего свой прекрасный голос ради потехи посетителей райка, да, впрочем, и большинства остальной публики. Кроме звучных грудных *si*, *do*, в г. Марини не осталось ничего достойного внимания истинных ценителей вокального искусства. Вместо пения — какой-то хриплый скрип; вместо игры — автоматическое воздымание рук; вместо выразительности — приторно-сладкие растягивания нот фальцетного регистра. Но москвичи, падкие до грубых эффектов силы, не замечают всех этих маленьких недостатков и, как только г. Марини хватит свою грудную ноту, приходят в какое-то восторженное беснование, как будто в этом крайне антихудожественном выкрикивании и заключается вожделенная цель их усердного посещения итальянских спектаклей.

Из новых персонажей труппы г. Мерелли нельзя не отозваться с похвалой о г-же Д'Анжери, обладающей звучным сильным сопрано, чистой интонацией и весьма изрядной техникой. Зато г-жа Бернарди, весьма добросовестно ломавшаяся в партии Азучены, оказалась очень плохой певицей, с голосом надломленным и с полным отсутствием правильной методы. За исключением громкого успеха грудных нот г. Марини, спектакль прошел весьма вяло, и публика удивила меня своей холодностью, совершенно непонятною при трогательном торжестве открытия итальянского сезона.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Первое представление оперы Вебера «Фрейшюц», написанной в течение 1819—1820 гг. в Дрездене, состоялось на королевском берлинском театре 18-го июня 1821 г. Появление на музыкальном горизонте Европы этого великого художественного произведения составило достопамятную эпоху в истории музыкально-драматического искусства. «Фрейшюц» сразу завоевал себе успех самый блестящий, самый решительный, какого только когда-либо достигали произведения искусства. Причина этого успеха заключается прежде всего в превосходном выборе сюжета и в прекрасной обработке его талантливым либреттистом Вебера, Киндом. Фантастический элемент, поставленный в «Фрейшюце» в непосредственное соприкосновение с народною жизнью, придал этой опере обаяние тем более неотразимое, что она появилась как раз в то время, когда все европейское общество находилось под гнетом реакции, следовавшей за великими переворотами конца прошедшего и начала настоящего века; когда на смену революционного рационализма и скептических веяний французской философии, охвативших цивилизованный мир, в общество и литературу стала проникать неудержимая потребность в настроениях мистических; когда романтические звуки поэзии Байрона уже раздались в ответ на отчаянный призыв века, утратившего традиционные верования, блуждавшего во тьме целой вереницы новых, неразгаданных вопросов. Но само собою разумеется, главнейшая причина неслыханного, повсеместного успеха «Фрейшюца» заключалась в неподражаемой новизне и прелести его музыки, которая теперь, уже после более полувекового существования, еще нисколько не утратила свою чарующую обаятельность.

Вебер не обладал таким неиссякаемым источником вдохновения, как великий его современник Бетховен. Его изобретательная способность ограниченнее; он часто повторяется; гармония его подчас бедна и неуклюжа; но зато нет почти ни одного художника, музыкальная индивидуальность которого была бы столь оригинальна, самобытна и в то же время симпатична.

Эта симпатичность веберовской музыки заключается всего больше в теплоте, в непосредственности вдохновения, в полнейшем отсутствии искусственности и технического напряжения. Особенно удались Веберу элементы фантастическо-демонический и народный. В отношении музыкальной характеристики это такой мастер, вровень с которым идет разве только Моцарт. Мечтательно-сентиментальная Агата, ветреная ее подруга Анхен, бесхарактерный Макс, энергический Каспар, даже такая эпизодическая личность, как пустынник, являющийся в последней сцене оперы, — все эти лица обрисованы им с такою правдивою осязательностью, с такой любовью и строгой выдержанностью, чуждою всякой поблажки требованиям публики, с одной стороны, и вокальной виртуозности, с другой стороны, что музыка почти достигает реальности искусств пластических. Будучи весьма проста и обильна красивыми, легко запоминаемыми мелодиями и в то же время неизмеримо далекая от тривиальности, музыка «Фрейшюца» всегда была и до сих пор осталась любимицей и присяжных ценителей и всей огромной массы публики. Если и теперь еще превосходная эта музыка, несмотря на свои шестьдесят лет, сохранила свойства глубоко потрясать современного слушателя, уже развращенного площадною эффектностью балаганно-тривиальной фантазии гг. Верди и Оффенбаха, то можно себе представить силу впечатления, произведенного ею на девственные уши наших отцов и прадедов. Бетховен, недолюбливавший Вебера, просмотрев партитуру «Фрейшюца», сказал, что он никак не ожидал найти такую силу в таком «слабеньком человечке». Вот что писал о ней Берлиоз после первого представления «Фрейшюца» в Париже[1]: — «Поэзия этой оперы полна движения, страсти и контрастов. Элемент сверхъестественного вносит в нее эффекты странные, поразительные; мелодия, гармония, ритм, действуя друг на друга, гремят, горят и сияют. Трудно, перебирая оперы старой и новой школы, найти партитуру, в которой мелодия заключала бы в себе больше свежести в различных формах, которыми она облекается, в которой ритм был бы столь поразительно оригинален, гармония богата и разнообразна, употребление масс вокальных и инструментальных столь энергично без усилий, изящно без аффектации. Начиная с первых звуков увертюры до последнего финального хора, мне невозможно найти во всей опере ни одного такта, исключение или сокращение которого было бы желательно. Ум, воображение, гений сияют со всех сторон с такою ослепительною силою, что только орлиные глаза могли бы выдержать этот блеск, — если бы неиссякаемая чувствительность не умягчала его силы и не распростирала над слушателями своего нежного покрывала. Увертюра — царица всех увертюр. Перл этой увертюры — та чудная трогательная кларнетная фраза, которая прорезывается через тремоло оркестра, как отдаленный жалобный вопль, уносимый ветром в глубину лесов и долин.

Она вонзается прямо в сердце, и для меня этот девственный напев, как бы возносящий к небу робкий укор, в то время как мрачный аккорд трепещет и грозит где-то внизу, — есть один из лучших, из поэтичнейших страниц новейшего искусства. Нужно было бы написать целый том, чтобы анализировать все подробности великого произведения. Впрочем, кто не удивляется язвительной веселости куплетов Килиана, сопровождаемых смехом хора! Кто не прочувствовал отчаяние и безнадежность Макса, трогательное участие утешающего его хора, радость поселян, отправляющихся на охоту, комическую грубость марша в шествии торжествующего Килиана и эту демоническую песнь Каспара и дикий взрыв его радости в большой арии, так хорошо подготовляющей громы финала! И любители и артисты с одинаковым восторгом слушают во втором действии очаровательный дуэт, где сразу обрисовываются во всем противоположные характеры обеих девушек. Раз прочувствовав эту идею автора, уже нетрудно проследить до конца ее развитие. Агата всегда нежна и мечтательна; Анхен всегда ребячески и кокетливо шаловлива; ее веселая болтовня всегда вносит блестки беспечной радости в грустные беседы любовной пары. От слушателя не ускользают жалобные вздохи оркестра во время молитвы юной девы, ожидающей жениха, и тихие неясные переливы звуков, в которых слышится глухой шелест елей, качаемых ночным ветром. И вот кажется, как будто мрак сделался непроглядней, ночь холоднее — и потом, какой радостный трепет охватывает душу, когда Агата узнает в темноте ночи Макса и восклицает: «это он! это он!»... Нет! никогда ни один великий мастер не умел выразить звуками в одной сжатой сцене молитву, тоску, беспокойство, мечтания, сон природы, молчаливое красноречие ночи, таинственное мерцание звездного неба, мучительность ожидания, надежду, полууверенность, радость, восторг, упоение любви! Нет ничего подобного! это божественное искусство! Это сама любовь! В тот день, когда Вебер услышал в первый раз эту сцену, исполненную как он мечтал об ее исполнении, — если это удалось ему, то в этот блаженный день ему бы нужно было умереть. Что делать с жизнью после таких радостей» [2]...

К этому восторженному отзыву великого художника о произведении другого великого художника не прибавлю ничего и перейду к отчету об исполнении на нашей сцене «Фрейшюца», к чести г. Мерелли вошедшего в репертуар текущего сезона [3].

Г-жа д'Анжери, о которой я имел случай сочувственно отозваться по поводу исполнения ею роли Леоноры в «Трубадуре», произвела большой эффект в сцене ожидания Макса. Голос ее обладает силою, блеском и крайнею симпатичностью тембра. Великолепную свою арию, о которой говорит Берлиоз в приведенном мною отзыве, она спела с замечательной теплотой и с достаточной долею страстности. К сожалению, хорошее впечат-

ление, производимое г-жою д'Анжери, ослабляется ее крайнею сценическою неумелостью и донельзя неловкими движениями, производившими несколько комический эффект, когда рядом с ее огромной фигурой неуклюже копошился маленький, толстенький Макс — Марини. Последний пел, как и всегда, вяло, неуверенно и без надлежащих нюансов. Да и для чего взял на себя г. Марини партию Макса, в которой нет высоких грудных нот, единственного конька, на котором выезжает этот донельзя слабый артист? Г. Фоли, появившийся в партии Каспара, оставил меня недоумевающим насчет того, всегда ли он так ужасно искажает свое лицо и прибегает вообще к неимоверным усилиям, чтоб издавать звуки довольно, впрочем, сомнительного качества, или это оказалось нужным для воспроизведения личности негодяя Каспара, как известно, водящего компанию с злым духом. А что касается до г-жи Джулиани, то ни ее весьма почтенный возраст, ни совершенно плохая игра, ни вполне разбитый орган не дают ей ни малейшего повода являться перед нашими взорами и терзать наши уши. Опера срепетована несколько лучше, чем этого можно было ожидать, а оркестр играл даже не без воодушевления, быть может оттого, что чудная музыка Вебера затрагивает не только артистическую, но и патриотическую струнку немецких артистов, из которых почти исключительно составлен наш оркестр.

Включение в третий акт «Фрейшюца» фортепианной фантазии Вебера «Приглашение к танцам», превосходно оркестрованной Берлиозом, ни с чем несообразно. Фантазия эта с удивительною реальностью живописует бальную сцену, в которой так и слышится праздничный шум ярко освещенной залы, с ее блеском, с наряженными дамами, с изящными кавалерами, а в интродукции Вебер, несомненно, изображает переговоры влюбленной пары, робкие намеки, тайные пожатия, страстные мимолетные взгляды... Потом пара уносится в вихре вальса...

И к этой-то музыке велемудрая наша дирекция выдумала приделать наиказеннейшие «па» пейзан и пейзанок, как будто достаточно только того обстоятельства, что и «Фрейшюц» и эта фантазия сочинены Вебером, чтобы они имели между собою глубокую внутреннюю связь. И безвкусно, и крайне неостроумно!

После «Фрейшюца» как-то неприлично распространяться об оперном изделии маэстро Верди «Ломбарды», данном на прошедшей неделе [4]. Поэтому ограничусь только констатированием факта, что означенная опера, преизобилующая разными веселыми трепаками, непрерывно следующими друг за другом, даже в самых трагических местах своих, была дана и доставила случай превосходному художнику г. Нодену очаровать истинных ценителей и всю публику своим неподражаемым искусством, а г-же Джулиани — быть дружно, торжественно и совершенно поделом ошиканной.

По случаю болезни г-жи Джулиани, на последовавших представлениях «Фрейшюца» роль Анхен исполнила г-жа Кадмина, выручившая таким образом дирекцию из весьма затруднительного положения. Следует удивляться смелости и таланту молодой певицы, успевшей в такой баснословно короткий срок изучить довольно трудную партию и предстать в ней перед публикой не в качестве робкой ученицы, только испытывающей себя на подмостках лирического театра, но во всеоружии совершенно законченного артистического развития. Г-жа Кадмина была вознаграждена восторженным приемом со стороны публики, предубеждение которой против р у с с к и х артистов всем известно.

ОБЪЯСНЕНИЕ С ЧИТАТЕЛЕМ.— РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.— ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Прошло уже месяца два с тех пор, как я подписал в фельетоне «Русских ведомостей» свою последнюю музыкальную хронику. В этот, довольно продолжительный период времени наша газета не переставала отзываться на каждое сколько-нибудь выдающееся явление в музыкальном мире первопрестольной столицы, и провинциальные читатели, интересующиеся развитием музыки в наших больших центрах, могли попрежнему почерпать из «Русских ведомостей» известия о московской музыкальной жизни; — но запас достойных отметки фактов во все это время был настолько скуден, что мне ни разу не пришлось воспользоваться отведенным мне в фельетоне местечком. Да и независимо от скудости фактов и от убийственного однообразия, имеется причина, по которой я предпочитал молчать и предаваться грустному созерцанию всего совершающегося в подлежащей моему наблюдению сфере общественной жизни. Так и быть, откроюсь читателю.

Все последнее время я находился под гнетом глубочайшего, безнадежнейшего разочарования в пользе и значении моего подвизательства на поприще музыкальной критики. Принявшись года полтора тому назад за музыкальные беседы с читателем, я приступил к этому делу не без некоторого жара. В своей младенческой невинности, в своем тупом, закоренелом доверии к силе печатного слова, я мнил приносить пользу моим согражданам, содействуя их музыкально-эстетическому развитию, направляя их вкус, руководя их мнением, разъясняя им достоинства и недостатки того или другого музыкального явления, подлежащего публичной оценке. Собственно говоря, в этом нет ничего особенно смелого, и надежды, которые я возлагал на полезные последствия моей рецензентской деятельности, нимало не доказывают, чтобы я страдал чрезмерным недостатком скромности. Будучи уже достаточно понаторевшим в своем деле специалистом, по-

чему бы мне не быть руководителем общественного мнения в деле музыки, особенно, если посредством значительно распространенного органа печати я получаю возможность вести беседу с десятками тысяч читателей? Но жизненный опыт скоро стал подливать воду в сжигавший меня огонь критического задора, мало-помалу отрезвляя и вместе с тем охлаждая мое рвение к делу рецензента. Я стал замечать, что сограждане не только не вразумляются моими уверениями и доводами, не только не подчиняются моим взглядам и мнениям, но даже не внимают мне. Так как все, что я говорил, приходилось вразрез с их заветными симпатиями, с их закоренелым влечением ко всему грубому и пошлому в искусстве, то они не давали себе труда выслушивать мои увещания, и я быстро заметил, что мой глас был гласом вопиющего в пустыне.

Когда я с неподдельным увлечением толковал о гениальных красотах, щедрою рукою рассыпанных в произведениях Моцарта, Бетховена, Шумана и Глинки, мои сограждане со смехом проходили мимо меня, спеша в сотый раз упиваться вдохновениями маэстро Верди в итальянской опере или заслушиваться гривуазными мотивами Оффенбаха.

Когда я принимался разъяснять им неисчерпаемые богатства музыкальной красоты, скрытые в русской народной песне, и бичевал тех, кто шарлатански искажал эти красоты, эксплуатируя притом патриотическую струнку русского человека,—мои сограждане целым морем публики наводняли концерты именующего себя р у с с к и м певцом г. Славянского.

Но всего разительнее весь комизм моего фельетонного донкихотства проявлялся при оценке достоинств артистов, появляющихся на подмостках нашей лирической сцены. Если наша публика не удостаивает своим лестным знакомством Моцарта, Бетховена, Шумана и других великих мастеров классического искусства, если она игнорирует даже своего великого соотечественника Глинку, то никто не может сомневаться в ее страстной привязанности к итальянской опере.

В течение длинного зимнего сезона итальянская опера, среди скудости и вялости московской общественной жизни, имеет у нас первенствующее значение. Появление или исчезновение той или другой певицы, качества и преимущества того или другого певца, их высокие и низкие ноты, их трели и грудные звуки, их походка, шиньоны, усы, платья, жесты, — все это нераздельно привлекает общественное внимание. Мало-помалу организуются партии п а т т и с т о в или а л ь б а н и с т о в, м а р и н и с т о в или н о д е н и с т о в. Вражда этих партий, колебание большинства то в пользу одной, то к невыгоде другой партии, бенефисы любимцев, подносимые им подарки, споры о том, что целесообразнее для поднесения: самовар или чаша, перстень или диадема, серебряный калач или соболья шуба,— все это такие факты, которые интересуют всю массу публики и вносят некоторое по-

добие оживления в сонное прозябание общества. Казалось бы, что отзывы печати об этих кумирах публики должны бы страстно интересовать последнюю и тут-то можно было надеяться уловить влияние печатного слова на публику, замечая в сравнительной горячности изъявлений одобрения следы только что прочтенного газетного отзыва. Но и тут мне пришлось убедиться во всей ничтожности моей рецензентской роли, в совершенной ненадобности моих разъяснений и указаний, в тщетности и несостоятельности моих домогательств.

Если я доказывал, что г-жа Патти неподражаемая и великая артистка,—то немедленно натыкался на десятки людей, с тоном полнейшего убеждения, горделиво отрицающих в ней всякие серьезные достоинства. Если утром выходил из печати мой фельетон, в котором доставалось от меня г. Марини за его немузыкальность, неизящность и жалкую бесталанность, то в тот же вечер мне же приходилось присутствовать на самых восторженных овациях, расточавшихся этому певцу, после какой-нибудь грубо отхваченной им ноты.

Подобно всем моим собратиям по фельетону, в моих рецензиях я изливал свое негодование, видя то позорное уничижение, в которое поставлена в Москве, в так называемом сердце России, русская опера; я бичевал театральную администрацию за ее потворство и угодливость в отношении к синьору Мерелли, в то время, как русские артисты тщетно домогаются быть принятыми на казенную службу, или же, быв ею приняты и пользуясь даже расположением публики, получают ничтожное вознаграждение, или, ради экономии, вовсе выключаются из труппы. Ту же театральную администрацию я энергически порицал за плохую, не подобающую столичной сцене оперную обстановку, за недостаточность оркестра и хриплую безголосность хора. Но разве мои филиппики, приправленные самыми ядовитыми стрелами иронии, злобы и негодования, были кем-нибудь услышаны? И разве не попрежнему наша публика, слушая все те же неувядаемые красоты «Трубадура» и «Травиаты», лишена возможности видеть, хотя бы только сносно поставленными, наши лучшие русские оперы: «Руслана», «Русалку», «Юдифь», «Рогнеду», «Вражью силу»? Разве не попрежнему антрепренер итальянской оперы бесконтрольно распоряжается всеми средствами казенного театра, приманивая к себе при этом и все деньги и все время московской публики, так что ни балету, ни русской опере, ни даже Русскому музыкальному обществу не найдется вечера, который они могли бы занять с уверенностью, что г-ну Мерелли или заменившему его место не вздумается назначить мнимый бенефис одного из своих артистов или какое-нибудь экстренное представление сверх абонемента? В этой возмутительной эксплуатации итальянским антрепренером музыкальной неразвитости жителей Москвы, эксплуатации, клонящейся к достойному сожаления, ничем не вознаградимому унижению русского искусства и

русских артистов, не знаешь кого больше винить: итальянского ли антрепренера и его сообщницу, дирекцию театров, или же публику, столь охотно несущую свое ярмо, с такою готовностью бегущую весною на Дмитровку запасаться абонементными билетами; в пылу усердия с одинаковым жаром нападаешь на обе стороны,— и что же? вся эта борьба оказывается сражением Дон-Кихота с ветряными мельницами. И добро бы, уразумев тщету своего рьяного усердия, найти поддержку в тех гг. артистах, из-за которых приходится преломлять копья с неуязвимыми противниками, в их сочувствии почерпать новые силы. Но от них не наживешь ничего, кроме неприятностей. По этому поводу я бы мог рассказать читателю много интересных эпизодов. Мне случалось, например, в прошедшем сезоне нередко упоминать об одной высокоуважаемой артистке с тем сочувствием, которого она, по справедливости, заслуживает. Некоторые из сослужителей и сослужительниц ее по храму Талии и Мельпомены находили отзывы мои до крайности преувеличенными, несправедливыми и лицеприятными; мне даже писались письма, в которых с бо́льшим или меньшим остроумием глумились нещадно и надо мной, и над предметом моих искренних восхвалений. Сильный своей правотой и презрев насмешки и оскорбления, я мечтал, что по крайней мере завоевал себе дружелюбное к себе отношение артистки. Но каково же было мое изумление, когда я узнал, что столь усердно поощряемая мною особа умудрилась найти мои отзывы враждебными, недостаточно восторженными и несправедливыми?

Другая, гораздо меньше достойная уважения артистка, о которой я осмелился заметить, что она нетвердо разучивает свои партии и относится с небрежностью к своим обязанностям, во всеуслышание рассказывает, что за благоприятные отзывы я беру взятки, причем называет меня не иначе, как к о п е е ч н и к о м. Один петербургский музыкант, которого мимоходом я обвинил в дилетантизме, нисколько не отрицая в нем дарования, измыслил целую историю с подметными письмами и сполна напечатал ее в одном из больших ежедневных печатных органов [1].

Но кончаю эту иеремиаду, извиняюсь перед читателями, что так распространился о терниях, которые на пути своем встречает музыкальный рецензент столичного города Москвы. В заключение скажу, что период разочарования в степени пользы, приносимой моей фельетонной деятельностью, кончился, и душа моя вступила в тот фазис искусившегося в жизни человека, когда, потеряв веру в близкое осуществление своих идеалов, он все-таки не складывает оружия и намерен неуклонно продолжать борьбу в надежде, что самая назойливость его обратит на себя, наконец, внимание, голос его будет хоть сколько-нибудь услышан и вещаемая, по мере сил, истина принята к сведению. Этот благоприятный для меня переворот произвели три следующие, слу-

чайно вспомнившиеся мне стиха, которые я некогда старательно переписывал с школьной прописи:

С умом ли, капля, ты меня пробить взялась...
Меня гранитную,— ты право стоишь смеха.
Но капля, молча все, кап, кап,— и пробралась.

Итак, читатель, отныне вы будете свидетелем грандиозного единоборства, в котором роль громадной скалы исполнит публика,— я же буду назойливо капать, а проберусь ли, покажет время.

На прошедшей неделе Русское музыкальное общество, единственное музыкальное учреждение, могущее составить гордость нашего города, устроило два чрезвычайно интересных собрания: одно квартетное и одно симфоническое. В первом квартетном сеансе этой вновь начинающейся серии [2] были исполнены: квартет Керубини (Es-dur), соната Бетховена (F-moll, так называемая Appassionata) и секстет Мендельсона (D-dur). Не помню, случалось ли мне когда-нибудь говорить о Керубини. Композитор этот представляет в истории искусства явление в высшей степени интересное. Родившись в Италии и воспитавшись на композиторах итальянской школы, быстро клонившейся в то время (конец XVIII века) к своему упадку, проведши бо́льшую часть жизни в Париже в музыкальной среде, чрезвычайно враждебной к блестящей немецкой симфонической школе, имевшей уже во главе своей Бетховена,— Керубини в своих сочинениях является, тем не менее, чистейшим представителем классического искусства, уступающим Бетховену по силе мощного творческого дара, но равным ему по удивительно изящной технике и замечательному мастерству формы. В произведениях этого выродившегося итальянца достойна изучения та особенность, что стиль его чрезвычайно напоминает стиль Бетховена, которому он однакоже вовсе не подражал, к которому, по свидетельству Берлиоза (Mémoires de Berlioz, стр. 74), он питал чувство враждебное, видя на каждом шагу в сочинениях последнего смелые отступления от тех рутинных правил, которых, в качестве директора ретроградной Парижской консерватории, он придерживался. В квартете, о котором я говорю, однородность стиля Керубини и Бетховена особенно резко дает себя чувствовать. Лучшие части этого квартета — Andante, построенное на вариационной форме, и минорное скерцо с прелестным средним эпизодом, в котором так много огня, юмора и блеска.

Секстет Мендельсона, отлично инструментованный, но не представляющий ничего выдающегося во внутренней концепции, заключил вечер, в котором, кроме того, Н. Г. Рубинштейн исполнил с обычным мастерством вышеупомянутую сонату Бетховена.

Симфоническое собрание, данное на прошедшей же неделе [3], познакомило посетителей Музыкального общества с новым, небезинтересным произведением знаменитого виолончелиста

К. Ю. Давыдова — симфонической фантазией: «Дары Терека».

Пьеса эта, если не ошибаюсь, есть первое оркестровое сочинение почтенного виртуоза, до сих пор писавшего исключительно для своего инструмента. Г. Давыдов, в своих виолончельных концертах державшийся давно установившихся традиций и, в качестве бывшего профессора Лейпцигской, самой консервативной из всех консерваторий, считавшийся одним из представителей старой классической немецкой школы, явился в своей фантазии отчаянным новатором, презревшим те прочные школьные начала, которыми он был вскормлен в Лейпциге. Фантазия эта отличается весьма блестящей, хотя и страдающей преобладанием деревянных инструментов оркестровкой, и на каждом шагу свидетельствует о высоком музыкальном развитии ее автора; но едва ли он может пленить кого бы то ни было новизною мыслей, их широким органическим развитием и красотою формы. Вместо развития г. Давыдов прибегает лишь к беспрестанному повторению одних и тех же тем; отдельные части сочинения сшиты, как мне показалось, на живую нитку, и только в конце, начиная с очень красивого, хотя и сильно напоминающего Вагнера, tremolando скрипок в высшем регистре, музыка г. Давыдова согрета неподдельным вдохновением. Это чрезвычайно красивое, заключительное нарастание оркестровой массы вознаграждает слушателя за некоторую монотонность середины, страдающей отрывочностью формы и крайним преобладанием тембра деревянных инструментов. Во всяком случае, фантазия «Дары Терека» слушается с большим интересом и заставляет ожидать от высокодаровитого артиста других его сочинений, в которых несомненный талант его развернется во всей своей силе [4].

Г. Гартвигсон, уже знакомый нашей публике по прошлогоднему его участию в концертах Музыкального общества, исполнил фантазию Шуберта, аранжированную для концертного исполнения Листом, ноктюрн Шопена и одну из венгерских рапсодий Листа [5]. Этот пианист должен быть отнесен к разряду весьма хороших, каких во всей Европе найдется немного. Техника его безупречна; притом же он обладает замечательного силой тона и самой изящной экспрессией.

Затем была исполнена превосходная музыка к «Сну в летнюю ночь» Мендельсона. Странная судьба этого чудного произведения искусства! Оно было написано осьмнадцатилетним школьником *, приобревшим впоследствии всесветную знаменитость, но никогда уже не создавшим ничего, могущего итти в уровень с своим лучшим и первым трудом. Полагаю, что во время своего первого появления музыка «Сна в летнюю ночь» должна была произвести ошеломляющее впечатление,— до такой степени она оригинальна, вдохновенна и поэтична. К сожа-

* См. вторую сноску на стр. 74.

лению, музыка эта теряет значительную долю своего обаяния, будучи исполнена на концертной эстраде, без текста. Множество прелестных мелодраматических отрывков, по своей незаконченности, немыслимы в концерте и потому вовсе пропускаются. Но и помимо этих деталей, другие, вполне закругленные нумера, не могут быть вполне оценены, если слушатель не может быть в то же время и зрителем сценического действия в этом чудном фантастическом произведении Шекспира. Исполнено оно было отлично, а симпатичный голос г-жи Беляевой, певшей партию соло, произвел весьма приятное впечатление.

В итальянской опере с огромным и не вполне понятным для меня успехом подвизается довольно посредственная певица — г-жа Альбани, о которой в «Русских ведомостях» упоминалось неоднократно. Гораздо меньшим успехом пользуется г-жа Пенко, артистка первоклассная и по удивительному мастерству, с которым она владеет своим все еще прекрасным голосом, и по замечательному драматическому таланту. Репертуар нисколько не выходит из ограниченного круга уже давно оскомину всем набивших опер, а между тем, обновить и оживить его было бы весьма легко. Укажу, например, на «Аиду», новую оперу Верди, в которой этот маэстро является с совершенно новых и, прибавлю, весьма привлекательных сторон.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ХРОНИКА. — „ДОН-ЖУАН“ И „ЗОРА“ НА ИТАЛЬЯНСКОЙ СЦЕНЕ. — ПЯТЫЙ КОНЦЕРТ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Репертуар итальянской оперы оживился в последнее время двумя произведениями, из которых одно занимает первое место между музыкально-лирическими творениями всех времен и народов, а другое представляет удачное слияние в одном сочинении всех лучших качеств композитора, пользующегося до сих пор и громадной популярностью, и в то же время почтительным вниманием критики. Оперы эти: — «Дон-Жуан» Моцарта и «Моисей» Россини, даваемый у нас под наименованием «Зора».

О «Дон-Жуане» мне случалось подробно говорить по поводу весьма неудачного возобновления его в прошедшем сезоне, и я не стану теперь распространяться об изумительной красоте этого гениального оперного произведения. Уже близится теперь столетний юбилей «Дон-Жуана» [1], а между тем, в этот огромный период времени не появилось ни одной оперы, которая бы в такой же мере сосредоточивала в себе сочетание изящной, вдохновенной мелодичности с богатством гармонического сопровождения, глубоко правдивую музыкальную характеристику с округленною законченностью форм. Пусть адепты вагнеризма или наши доморощенные оперные реалисты отрицают в «Дон-Жуане» его великое историческое значение только потому, что как гениальный художник, никогда не сдерживавший своего музыкального вдохновения ради условных понятий о драматической правде, Моцарт давал полный простор органическому развитию своих мыслей в широкие формы, независимо от сценического движения,— а почти столетняя опера эта все с тем же еще возрастающим успехом держится на всех лирических сценах цивилизованного мира и слушается с тем полным эстетическим наслаждением, которого никогда не вызовут в такой степени эффекты и громы современных образцов оперного дела. Может быть, именно оттого музыка Моцарта и полна неотразимого очарования, что он был чистейший тип не заеденного рефлексией, непосредственно творящего художника.

Рефлексия губительна для вдохновения. Посмотрите, к чему повели новейшие попытки современных композиторов поставить оперу на почву реального воспроизведения жизни, отрешившись от традиционных форм, в погоне за призраком рациональности и правды? Вагнер, предпринявший борьбу с злоупотреблениями вокальной виртуозности, подчиняет певца целому оркестровому полчищу, которое не только отнимает у действующих на сцене лиц их первенство, но и заглушает их. Даргомыжский идет еще дальше: решившись принести музыкальную красоту в жертву ложно понятых условий правдивости драматического движения,— он не только отнимает у певца все, что в пении есть пленительного, но у самого себя отнимает богатые средства музыкальной выразительности. Его «Каменный гость», по сюжету близкий к «Дон-Жуану» Моцарта, есть жалкий плод сухого, чисто рассудочного процесса изобретения, могущий только навести смертельную тоску на слушателя, ищущего в искусстве не той узко понимаемой правды, по которой яблоко настоящее вкуснее яблока нарисованного, а той высшей художественной правды, которая проистекает из таинственных недр творческой силы человека и изливается в ясные, удобопонимаемые условные формы. Только самодовольная дилетантская тупость каких-то непризванных новаторов, нашедших себе приют в фельетоне «С.-Петербургских ведомостей», может с комическою серьезностью провозглашать последнее произведение высокодаровитого Даргомыжского образцом новейшего оперного дела и ставить его наряду с величайшими творениями мастеров лирико-драматического искусства.

Музыка «Дон-Жуана» представляет непрерываемый ряд таких перлов музыкального вдохновения, перед которыми бледнеет все написанное до и после этой оперы. С какой бы стороны ни анализировать эту единственную, неподражаемо прекрасную оперу, приходится только изумляться и преклоняться перед величием человеческого гения. Любитель изящной кантилены остановится на чудном дуэте первого акта между Дон-Оттавио и Донной-Анной, оплакивающей смерть отца и уже взывающей к мщению, на дуэте Дон-Жуана с Церлиной, на ариях Донны-Эльвиры, Церлины и Донны-Анны, на знаменитой серенаде Дон-Жуана. Поклонник музыкальной декламации, доведенной до столь замечательного совершенства Глюком, найдет в речитативах Донны-Анны такой потрясающий пафос, соединенный с чарующей красотой гармонии и модуляций, такую силу и мощь трагической выразительности, перед которыми меркнут красоты глюковского речитатива; обратить ли преимущественное внимание на ансамбли, на широкое нарастание масс в финалах, на инструментовку, на искусство писать вокальную музыку, соображаясь с свойствами и условиями удобоисполнимости, изучать ли мастерство музыкальной характеристики,— на все эти спросы «Дон-Жуан» отвечает с избытком и будет служить лучшим образцом до тех пор, пока будет существовать искусство [2].

Про исполнение «Дон-Жуана» [3] прежде всего скажу, что в общем оно было настолько хорошо, насколько мало можно было на это надеяться, приняв в соображение исполнение прошлогоднее и порядки нашей итальянской сцены, допускающие для каждой оперы только одну репетицию. Нужно отдать справедливость добросовестности и усердию капельмейстера г. Бевиньяни, сумевшего в столь короткое время срепетовать огромную оперу настолько хорошо, что не было ни одной хотя бы кратковременной разладицы. Оркестр играл чисто, с одушевлением и огнем. Хоры пели с такою твердостью, которой никак нельзя было от них ожидать. Что́ касается гг. солистов, то наиболее удачными были гг. Котоньи и Гаярре. Г. Котоньи очень изящно, обдуманно и тонко провел свою первенствующую роль, а как певец он произвел наибольшее впечатление в серенаде третьего акта. Г. Гаярре, о котором мне ни разу не случилось говорить с тем полным сочувствием, которого он заслуживает, и своим умным исполнением и юношески симпатичным тембром голоса выдвинул бесцветную роль Дон-Оттавио на первый план. Слушая такого отличного певца, я не мог без смеху вспомнить карикатурное исполнение роли Дон-Оттавио бездарным г. Марини в прошлом сезоне; что это было за безобразное искажение музыки Моцарта! Лепорелло—г. Катани играет с утрировкой, свойственной, впрочем, всем итальянским basso buffo, но поет весьма изрядно. Из женского персонала большой похвалы заслуживает г-жа д'Анжери, в бенефис которой шел «Дон-Жуан», певшая наитруднейшую партию Донны-Анны, и г-жа д'Альберти, очень мило и добросовестно передавшая роль Эльвиры. Первая из этих певиц обладает голосом превосходным, хотя уже настолько утомленным, что ни одной ноты она не может взять без неумеренной вибрации; играет она со старанием, но без выдающегося таланта, и вообще для такой крупной роли, как Донна-Анна, сил у г-жи д'Анжери нехватает, но нельзя не признать за этой певицей музыкальности, осмысленности и понимания. Что касается г-жи д'Альберти, то едва ли Дон-Жуан настолько несправедливо суров в отношении к своей супруге, олицетворявшейся названной артисткой, насколько бесчеловечно-сурова к г-же д'Альберти наша публика. Поет она чисто, изящно, выразительно, старательно,— а между тем, находятся какие-то строгие ценители, которые усердно шикают после каждой спетой ею арии. Ах, если б эти шикальщики знали, сколько слез, горечи и унижения достаются от них на долю беспричинно невзлюбленных артисток! Не знаю, дойдут ли эти строки до преследуемой ненавистью публики певицы, но я бы желал, чтоб это так было; быть может, г-жа д'Альберти утешится хоть несколько тем, что небольшое меньшинство сумело оценить ее хорошие качества.

В бенефис г. Фоли шла опера Россини «Моисей» [4] и, несмотря на не вполне удачное исполнение, произвела самое благоприятное впечатление. Из солистов и здесь г. Гаярре заявил се-

бя с самой лучшей стороны, и в знаменитом дуэте второго акта удивил всех страстностью, силой и неподдельною теплотой исполнения.

Перехожу к пятому концерту Музыкального общества, состоявшемуся в минувшую пятницу [5]. Программа его состояла из увертюры Фолькмана «Ричард III», хоров г. Кюи, виолончельного концерта г. Фитценгагена и второй симфонии Шумана. Вторая симфония Шумана вместе с третьей составляет венец симфонического творчества Шумана и принадлежит к самой блестящей средней эпохе его композиторской деятельности. Глубина мыслей, красота формы, широта и пластичность концепции изумительны в этой симфонии. Первая часть начинается с обаятельно-поэтической интродукции, построенной на коротенькой фанфарной теме, сопровождаемой каким-то таинственным колыханием струнной массы и прерываемой прелестным мелодическим эпизодом, в котором слышится что-то жалобно-молящее. Потом интродукция приводит мало-помалу к бурному страстному Allegro с оригинальным, резко акцентованным ритмом. Скерцо, с обеими своими средними частями противоположного характера, исполнено грации и оживления. В Andante, певучая, трогательная, необыкновенно красивого рисунка мелодия, инструментованная, что редко случается с Шуманом, поразительно эффектно (трели скрипок в высоком регистре с пением кларнета), производит неизгладимое впечатление. Наименее удачен финал, хотя средняя его часть, состоящая из развития предыдущих тем, представляет чудеса полифонической разработки довольно скудного в сущности материала.

Другое симфоническое произведение этого концерта — увертюра Фолькмана к трагедии Шекспира «Ричард III»—обличает в авторе умного и опытного композитора, хотя и не обладающего оригинальностью изобретательной способности. Увертюра эта отличается необыкновенно мастерской инструментовкой.

Г. Кюи пользуется обширной известностью, особенно в Петербурге, но не столько как композитор, сколько как рецензент, в течение уже многих лет удивляющий читающую публику как резкостью своих суждений и отзывов и отсутствием в них каких бы то ни было принципов, так и самодовольною невежественностью, с которой он одним взмахом пера повергает в прах вековые авторитеты, ставя на их место несколько приятелей своего кружка, занимающихся сочинительством. Как композитор, г. Кюи выступил в Петербурге с оперой своей «Вильям Ратклиф», не имевшей успеха и быстро сошедшей с репертуара [6]. Кроме того, г. Кюи написал несколько романсов, влачащих темное существование на полках музыкальных магазинов, откуда вряд ли они когда-нибудь вылезут на свет божий. При полнейшем музыкальном ничтожестве, ничего не представляющем, кроме бесцельного переливания из пустого в порожнее, они написаны с весьма комической претензией на патетичность и страстность, вследствие

чего не могут нравиться ни специалисту, ни дилетанту. Что̀ касается оперы г. Кюи, то, несмотря на отсутствие вдохновенного порыва, на пестроту стиля, напоминающего то Обера, то Глинку, то Шумана, то Берлиоза, то Мендельсона, то Даргомыжского,— она обнаруживает в авторе несомненный вкус и талант, хотя и не поразительно самобытный и изящный. Из двух отрывков, исполненных на концерте Музыкального общества, мне особенно понравился женский хорик, весьма грациозный по мелодическому складу и гармонизации и прелестно инструментованный. Весьма жаль, что московской публике не придется познакомиться с неудобными для концертного исполнения лучшими нумерами «Ратклифа», к числу которых я отношу первый хор, рассказ Дугласа, прелестную песенку Марии в первом акте, некоторые подробности в сцене у Черного камня и, в особенности, дуэт Марии с Ратклифом в последнем действии. Кроме помянутых двух отрывков, из которых второй отличается чрезвычайной близостью к стилю Обера,— была исполнена татарская песня того же г. Кюи, очень характерная по ритмическому складу и гармонизации [7].

Г. Фитценгаген, явившийся композитором и исполнителем, имел большой успех [8]. Его «Баллада» свидетельствует о больших успехах, сделанных им на поприще композиторства с тех пор, как, года три тому назад, г. Фитценгаген играл свой первый концерт, очень нескладный по форме и бедный по содержанию. В «Балладе» много весьма интересных подробностей и красивых мелодических мыслей, из которых больше всего мне понравилась энергическая, страстная тема Allegro, разработанная автором с большим тщанием. Технические трудности своего произведения г. Фитценгаген победил с полным успехом и играл с таким воодушевлением и увлекательностью, что заслужил единодушное одобрение.

ШЕСТОЙ КОНЦЕРТ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА. — „РОГНЕДА" НА СЦЕНЕ РУССКОЙ ОПЕРЫ

В январе 1834 года живший в то время в Париже знаменитый скрипач Паганини посетил едва начинавшего приобретать известность Берлиоза. «У меня есть отличный альт, сказал Паганини Берлиозу, и мне хотелось бы на этом превосходном страдивариусе поиграть публично, да только нет подходящей музыки: не напишете ли вы мне альтовое соло; вы одни внушаете мне доверие». — «Это мне очень лестно, отвечал Берлиоз, но чтоб угодить вам, чтобы в подобном сочинении дать простор вашей виртуозности, нужно самому быть виртуозом, а я на альте не играю вовсе».

Паганини настаивал, и Берлиоз решился подчиниться желанию гениального виртуоза. Скоро обширный план составился в воображении композитора, и он с жаром принялся за его осуществление. Как только первая часть была готова, Паганини непременно захотел ее видеть. Заметив множество пауз в Allegro, Паганини выразил неудовольствие, говоря, что ему подолгу придется молчать и что он хочет играть не останавливаясь. Убедившись тогда, что план сочинения не подходил под требования виртуоза, Берлиоз перестал заботиться о преобладании солиста над оркестром и предпринял написать в форме симфонии ряд сцен, в которых альт-соло изображал бы самостоятельную, характерную личность, резко отделяющуюся от остальной массы оркестра. Он задумал выразить звуками ощущения, испытанные им в его странствованиях по Абруццам, причем на альтовое соло была возложена роль меланхолического мечтателя вроде байроновского Чайльд-Гарольда. Отсюда название симфонии «Гарольд в Италии». Скоро симфония была готова и исполнена в Париже под управлением приятеля Берлиоза, Жирара [1]. В публике успеха она не имела, но зато послужила через три года поводом к следующему происшествию, имевшему на всю карьеру Берлиоза сильное и весьма благодетельное влияние.

В декабре 1838 года успевший уже обзавестись семейством и сильно бедствовавший Берлиоз сделал отчаянное усилие попра-

вить свои гнетущие обстоятельства посредством концерта, в котором под личным его управлением исполнялся, между прочим, «Гарольд в Италии». Паганини, только что возвратившийся перед тем из Италии, где он провел три года, и не слышавший еще симфонии, написанной по его инициативе, присутствовал на этом исполнении. Едва концерт кончился и изнеможенный Берлиоз еще сидел в своей уборной, как в дверях комнаты показалась высокая исхудалая фигура Паганини, сопровождаемого своим маленьким сыном. Вследствие болезни горла, сведшей его впоследствии в могилу, знаменитый виртуоз совершенно лишился голоса, и только сын его по движению губ узнавал или, скорее, угадывал смысл его речи. Паганини сделал знак мальчику, и тот, встав на стул и внимательно вслушавшись в то, что с трудом выговаривал отец, обратился к Берлиозу. «Батюшка велит передать вам, сказал мальчик, что во всю свою жизнь он не испытал в концерте впечатления столь сильного и что, если б он не удерживался, он встал бы на колена, чтобы благодарить вас». При этих словах Берлиоз сделал жест удивления и недоверчивости, но Паганини повлек его в театр, где еще оставалось много музыкантов, встал на колени и поцеловал ему руку. Этим странным, но искренним изъявлением восторга Паганини не ограничился, и на другой день Берлиоз получил от него записку, в которой гениальный виртуоз, в знак своего энтузиазма к таланту молодого композитора, просил последнего принять от него вексель на дом Ротшильда в двадцать тысяч франков. Эта сумма дала возможность Берлиозу выпутаться из сковывавших его деятельность долгов, она принесла ему средства вылечиться от изнурительной болезни и поддержала ослабевшую энергию великого художника.

С тех пор прошло сорок лет, в течение которых имя Берлиоза приобрело громкую известность и его артистическая деятельность заслужила общее сочувствие всех ценителей искусства, но сочинения его не проникли в массу публики, подобно тому как мало-помалу популяризировались творения Шуберта, Мендельсона и Шумана. Наименьшим сочувствием композиции Берлиоза пользуются в его отечестве, где огромное большинство до сих пор относится к ним враждебно; наибольший успех имел он в Германии, которую называл своим истинным отечеством, и в России, где в оба свои приезда ему был оказан самый теплый, сочувственный прием [2].

Тем не менее, лучшие сочинения Берлиоза исполняются редко и имеют значение драгоценного музыкального лакомства, а не насущной художественной потребности. Причины упорства массы воспринять красоты берлиозовского творчества заключаются отчасти в трудности их исполнения, а больше всего в исключительности организации его музыкальной личности. В таланте Берлиоза есть что-то болезненно-странное, парализующее действие его музыки на слушателя. Концепция его всегда глубока и поэтична, — но выполнение страдает бессилием музыкаль-

ного изобретения. Его мелодии по большей части угловаты, шероховаты, некрасивы; гармония жестка и неуклюжа; модуляции непоследовательны и неумеренно часты. Счастливые мелодические мысли, изящные гармонические комбинации встречаются в его произведениях как редкие исключения; но зато эти капитальные недостатки он умеет скрыть удивительным богатством и роскошью колорита, а главное — глубоко прочувствованною поэтичностью общего замысла и совершенным отсутствием того элемента, присущего и самым великим художникам, который называется банальностью.

Странное дело! Подробный анализ сочинений Берлиоза приводит в отчаяние и самым благоприятным образом предрасположенного музыканта; но при исполнении их нельзя не быть увлеченным удивительною художественностью и глубиною его настроения. Зато, в тех немногих случаях, когда Берлиоз нападал на счастливые темы и ему удавалось облечь их в красивые музыкальные формы, он достигал высоты, равной самым великим излияниям творческого гения таких гигантов, как Моцарт, Бетховен, Шуман.

Симфония «Гарольд в Италии», исполненная в последнем концерте Музыкального общества [3], не принадлежит к числу избранных страниц его творчества, хотя и в ней имеются превосходные подробности и вся она от начала до конца слушается с тем интересом, который Берлиоз всегда умел возбудить несравненно блестящим колоритом своей превосходной инструментовки. Главная тема (альтовое соло, изображающее меланхолическую личность Гарольда) некрасива, но в некоторых своих проведениях, например, в эпизоде первой части, где альт играет с сопровождением арфы, производит чарующее впечатление, благодаря внешней красивости изложения. Наилучшая часть симфонии вторая, где рисуется шествие поющих вечернюю песнь пилигриммов при отдаленном звоне монастырского колокола. Третья часть — серенада горца перед изваянием Мадонны — очень характерна по теме, записанной Берлиозом во время странствий по Абруццам, и по оригинальной оркестровке. Финал, рисующий оргию разбойников, построенный на темах некрасивых и бесцветных, и неуклюжий по форме, есть самая слабая часть этого произведения. Исполнение трудной симфонии было чрезвычайно твердо, увлекательно и тонко благодаря замечательному искусству г. Рубинштейна, продирижировавшего ее после исполнения большого фортепианного концерта Бетховена (№ 4, G-dur).

Это последнее произведение было передано Н. Г. Рубинштейном с такою классическою трезвостью и вместе поэтичностью, с такою силою объективного проникновения в дух исполняемого, которые присущи лишь самому ограниченному числу редких избранников между виртуозами. Особенно поразительный эффект в исполнении г. Рубинштейна произвело на меня Andan-

te концерта, этот чудный перл бетховенского творчества, заключающий в себе одну из самых сильных по патетичности идей, когда-либо выраженных в музыке. Бессильные и тщетные порывы человеческой души, сраженной в борьбе с неотразимыми ударами фатума, вот мысль, к которой часто возвращался Бетховен и которая выражена в этом Andante, сжатом по форме, простом по изложению, но по изумительной силе вложенного в него вдохновения представляющем одно из капитальнейших созданий музыкального творчества.

В начале концерта была сыграна знаменитая прелюдия Вагнера к «Лоэнгрину», служащая разительным подтверждением того взгляда на творчество этого художника, который мне не раз случалось излагать подробно на страницах этой газеты. Вагнер, по складу своего таланта, прямой наследник Бетховена и Шумана, т. е. симфонист по преимуществу. К сожалению, ложные эстетические теории свернули его с широко открывавшегося поприща великого симфониста на путь оперного реформатора. В этой последней отрасли искусства Вагнер вращается исключительно, но не производит в сущности ничего, кроме объемистых и почти неисполнимых по трудности произведений, в которых все-таки он остается симфонистом, так как положения и настроения действующих лиц выражаются огромным оркестровым полчищем, рев которого совершенно заглушает бесцветный, неизящный речитатив, искусственным образом приделанный к исполняемому в симфонической форме оркестром.

Перейду теперь к нашей лирической сцене, подарившей на днях публику возобновлением «Рогнеды» Серова. Вечер этот, несомненно, оставит неизгладимое воспоминание о себе во всех, имевших несчастие присутствовать в театре на бенефисе г-жи Кадминой, для которой и была поставлена «Рогнеда» [4]. Ничего позорнее нельзя себе представить, как это низведение императорского театра в столичном городе обширной и могущественной империи на степень ярмарочного балагана. Я не в состоянии описать длинной четырехчасовой, ни на минуту не прерывающейся какофонии, которая была преподнесена публике под видом оперы. Скажу только, что не было ни одного верно взятого аккорда, что ни один такт не был исполнен без раздирающей ухо фальши, что, за исключением г-жи Кадминой и молоденькой дебютантки г-жи Аристовой, ни один из исполнителей солистов не знал своей партии, что хоры издавали лишь жалкое мяуканье, что оркестр играл как бы скованный непробудным сном. Жалко было смотреть на старание талантливой г-жи Кадминой, принужденной изображать трагически задуманную личность мстительной и гордой Рогнеды, среди этой балаганной потехи. Как ни художественно, ни талантливо было ее исполнение,— оно не могло вознаградить слушателя за те страдания, которые он испытывал и как любитель музыки, и как гражданин города Москвы, взирая на трагикомическое воспроизведение «Рогнеды»,

претендовавшее быть оперным исполнением. Отказываюсь подробно описывать читателю странную фантасмагорию, в которой подвизались артисты русской оперы, участвовавшие в представлении «Рогнеды»; мои слова немеют перед громадностью комизма всего совершавшегося на сцене. Про дебютантку, г-жу Аристову, исполнявшую партию Изяслава, скажу, что при небезупречной интонации и робкой сценической неумелости, она обладает весьма приятного тембра голосом и может сделаться впоследствии полезным приобретением для русской оперной сцены. Но разве, при существующих на нашей сцене порядках, есть хоть какая-нибудь возможность молодому таланту выработаться и развиться! Что касается г-жи Кадминой, то и как певица, и как актриса она выказала в роли «Рогнеды» блестящую талантливость, которая могла бы блистать и среди лучшей оправы, чем та, в которой ей суждено теперь представляться перед публикой.

ПЕРВАЯ НЕДЕЛЯ КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

Великопостный музыкальный сезон нынешнего года открылся целым рядом концертов, достойных быть занесенными в мою хронику.

Начну, по порядку хронологическому, с концерта в пользу голодающих жителей Самарской губернии, состоявшегося в понедельник 18 февраля[1]. Прежде всего замечу, что он привлек публику, хотя, быть может, и избранную, но далеко не многочисленную. Устроители этого концерта напрасно полагали, что благотворительная цель его может заинтересовать и привлечь сборище, достаточное для того, чтобы окупились значительные расходы и чтобы затем еще оказалась возможность прийти на помощь к страждущему человечеству. На удочку благотворительности публика, составляющая контингент концертных слушателей, никогда не ловится, если к делу благотворительности не примешивается уверенность в получении удовольствия. Удовольствие же она надеется получить только в том концерте, где участвует громкая знаменитость или же где происходит нечто необычное, нечто любопытное не по степени художественного интереса, а именно по своей необычности. Объявите программу концерта, лишенную всякой заманчивости для искателя чисто музыкальных наслаждений, но прибавьте, что в конце концерта капельмейстер протанцует качучу, и будьте уверены, что и яблоку негде будет упасть в зале. Назначьте концерт, составленный из отрывков самых высоких художественных произведений, долженствующих быть исполненными отличными, хотя и не особенно знаменитыми артистами, и вся эта превосходная музыка будет превосходно же исполнена, — но перед рядами пустых стульев. Вот к числу подобных концертов и относится тот, о котором я вел речь.

Программа его состояла из трех превосходных симфонических произведений; увертюр из «Ивана Сусанина» и «Сна в летнюю ночь» Мендельсона и «Камаринской» Глинки. В нем было спето несколько прекрасных нумеров певицами, г-жою Неведомской,

обладающей большим, красивым голосом при несомненно хорошей методе, и талантливой г-жою Кадминой, которая в столь короткое время успела сделаться любимицей публики. В нем играли гг. Гржимали и Фитценгаген, артисты, пользующиеся у нас весьма солидной репутацией. В нем была вся совокупность качеств, по которым его нельзя не называть весьма хорошим концертом, — не было только публики, которая констатировала бы эти качества хотя своим присутствием. Я не без намерения опустил в перечне х о р о ш и х артистов, принимавших участие в этом концерте, имя пианиста г. Декрешенца, дебютировавшаго в этот вечер на концертной эстраде. Прежде чем причислить этого молодого человека к тому или другому разряду артистов, нужно, чтобы он таковым сначала сделался. В настоящую же минуту г. Декрешенц производит впечатление неопытного, неумелого ученика какой-нибудь итальянской консерватории, в которых, как известно, искусство фортепианной игры не процветает. Нельзя, тем не менее, отрицать в этом дебютанте хороших данных, развития которых я от души ему желаю, так же, как и выработки артистического вкуса, который, я надеюсь, отдалит его от такой безобразной, смехотворной котлетной стукотни, какую он преподнес слушателям под видом этюда Готшалька.

Перехожу теперь к концерту гг. Нодена и Безекирского, который в материальном отношении удался гораздо лучше предыдущего [2].

Кроме помянутых двух концертантов, мы слышали в этот вечер Н. Г. Рубинштейна и г-жу Кадмину, а также гг. Гржимали, Бродского и Суаля, исполнивших вместе с г. Безекирским очень эффектную пьесу Л. Маурера для четырех скрипок. Игра г. Безекирского в этот вечер понравилась мне менее обыкновенного; артист был, как говорится, не в ударе; несомненные виртуозные достоинства его исполнения обнаружились на сей раз весьма недостаточно, вследствие какого-то суетливого беспокойства, весьма невыгодно отразившегося в особенности на интонации артиста.

По поводу участия г-жи Кадминой в этом концерте сделаю одно замечание. Многие приписывают сценические успехи этой артистки ее драматическому таланту; в ней видят только задатки будущей замечательной актрисы, относясь при этом недоверчиво к ее вокальной карьере. С этим мнением я никоим образом не могу согласиться и смею думать, что все присутствовавшие на трех концертах минувшей недели, в которых она принимала успешное участие, охотно станут на мою сторону. Голос г-жи Кадминой не феноменален, но мы слышали многих вокальных знаменитостей, со стороны объема и красивости о́ргана ничуть не превосходивших нашу молодую артистку; голос ее, во всяком случае, и достаточно велик, и достаточно красив для того, чтобы, при ее замечательной музыкальной талантливости, из нее могла выработаться превосходная певица. Г-жа

Кадмина обладает редкою в современных певцах и певицах способностью модулировать голосом, придавать ему, смотря по внутреннему значению исполняемого, тот или другой тон, то или другое выражение, и этою способностью она пользуется с тем артистическим чутьем, которое составляет самый драгоценный атрибут ее симпатичного таланта. Тем не менее, читатель ошибется, если припишет мне намерение сразу возвести г-жу Кадмину в великую артистку. От этого она еще очень далека, и нужно, чтоб она обратила серьезное внимание на свои недостатки и упорно поработала над их искоренением, чтоб из нее вышла первоклассная артистка, каковою она может сделаться лишь при условии строго критического отношения к самой себе. А недостатки есть, и довольно крупные. Обращу особенное внимание артистки на некоторую сдавленность ее голосового тембра, происходящую совсем не из самой природы ее голосовых средств, а вследствие неправильного вокального приема, от которого она, несомненно, отучится, если обратится за советом к своей почтенной высокоуважаемой учительнице. Вообще, пожиная, с одной стороны, лавры, г-же Кадминой следует, с другой,—пожинать умные советы и дельные указания специалистов. Из исполненных ею на трех концертах нумеров остановлюсь на дуэте Россини «Mira la biancha luna» [«За тучей месяц ясный скрылся»], который г-жа Кадмина спела прелестно с г. Ноденом,—настолько прелестно, что выдержала победоносно подавляющий напор ноденовской опытности и ноденовского искусства. Не менее удачно пропела г-жа Кадмина баркаролу из «Ромео» Гуно и романс «Comme á vingt ans» [«Как в двадцать лет»], который был исполнен ею с огромным успехом в концерте в пользу Общества гувернанток; перехожу теперь к сказанному концерту [3].

Это был собственно не концерт, а литературно-музыкальный вечер, в котором, наряду с чтением гг. Островского, Самарина, Басистова и г-жи Федотовой, было исполнено несколько интересных музыкальных нумеров, спетых и сыгранных г-жами Кадминой, Неведомской, Зограф и г. Бродским. Минуя двух певиц, о которых я уж говорил по поводу участия их в концерте в пользу самарцев, скажу два слова о представителях инструментальной виртуозности, с большим и вполне заслуженным успехом появившихся в этот вечер перед публикой. Г-жа Зограф — старая знакомая Москвы; года три тому назад, еще ученицей консерватории, она выступила публично с концертом Литольфа в одном из собраний Музыкального общества и сразу завоевала себе репутацию очень хорошей пианистки [4]. Г-жа Зограф отличается сильной, мужественною техникой, красивым тоном и изящной выразительностью, чуждою всякой аффектации. С тех пор молодая пианистка успела совершить несколько больших, весьма успешных концертных экскурсий как в России, так и за границей, упрочив за собой таким образом известность одной

из самых блестящих представительниц современной виртуозности. Появившись снова перед московской публикой, г-жа Зограф была встречена очень сочувственно, но справедливость требует сказать, что с тех пор, как она начала свою артистическую деятельность, талантливая пианистка не сделала ни шагу вперед. При всех хороших качествах ее исполнения, нельзя не заметить, что в игре ее все еще слышится какая-то ученическая незрелость, отсутствие сколько-нибудь выдающейся музыкальной индивидуальности, преобладание блестящей техники над художественным пониманием. Г-жа Зограф исполнила вместе с г. Бродским водянисто-жиденькую, скучную, бессодержательную сюиту венского композитора Гольдмарка, баркаролу Генсельта и превосходную фантазию Листа на темы из мендельсоновского «Сна в летнюю ночь». Г. Бродский, если я не ошибаюсь, очень еще молодой человек, приехавший к нам в начале текущего зимнего сезона из Вены, где он учился скрипичной игре у известного скрипача-квартетиста Гельмесбергера. Этому начинающему виртуозу не обинуясь можно предсказать славную будущность. При сильном тоне и до высокой степени развитом механизме, он обладает таким огнем и увлекательною выразительностью, что исполнение им эффектного полонеза Лауба было весьма близко к тому неподражаемому совершенству, с которым играет эту пьесу сам высокодаровитый автор. Г. Бродский вызвал целую бурю долго неумолкавших рукоплесканий.

В разбираемом концерте следует еще упомянуть о превосходной балладе Гейбеля, которая была прочтена г-жою Федотовой с музыкальным аккомпанементом шумановской музыки. Нельзя передать словами силу впечатления, производимого этой превосходной музыкальной иллюстрацией к трогательному рассказу романтического поэта. К тому же, фортепианное сопровождение текста баллады было необыкновенно изящно, художественно передано талантливым молодым пианистом г. Коневым, на котором в этот вечер лежала трудная обуза аккомпанемента.

Четвертым концертом недели было собрание Русского музыкального общества в пользу Н. Г. Рубинштейна [5]. О превосходной первоклассной виртуозности г. Рубинштейна мне случалось говорить так часто, что пришлось бы повторять всем известные истины о необыкновенных свойствах его таланта, ставящего его, вместе с А. Г. Рубинштейном, во главе современных фортепианных виртуозов. Капитальными нумерами его программы были четвертый концерт Бетховена, о котором я говорил в моей последней хронике по поводу превосходного исполнения его г. Рубинштейном в одном из концертов Музыкального общества, и септет Гуммеля, тоже игранный уже им в текущем сезоне. Из новых менее крупных вещей г. Рубинштейн исполнил небольшую пьесу г. Чайковского, вальс и баркаролу А. Рубинштейна и труднейший полонез г. Клиндворта. О по-

следнем произведении нельзя не отозваться с большим сочувствием.

Г. Клиндворт пользуется обширной известностью в музыкальном мире, как один из лучших пианистов школы Листа, у которого он учился вместе с Бюловым и Таузигом, и, в то же время, как музыкант с огромной эрудицией и всесторонним знанием техники своего искусства. Между прочим, г. Клиндворт знаменит, как лучший современный перелагатель оркестровых произведений на фортепиано. Чтобы дать понять читателю, до какой степени простирается уважение к г. Клиндворту с этой стороны, достаточно сказать, что знаменитейший композитор наших дней, Вагнер, никому иному не доверяет переложение своих опер, в том числе и трилогии «Нибелунгов», для фортепиано (клавираусцуги) — как г. Клиндворту. Таким образом, по особому стечению обстоятельств, все партитуры Вагнера с письменного стола композитора прямо пересылаются в Москву, и в руках г. Клиндворта постоянно имеются драгоценные рукописи современного германского музыкального гения. Как композитор, г. Клиндворт выступал очень редко, и это тем более удивительно, что, судя по полонезу, исполненному г. Рубинштейном, этот почтенный артист, независимо от совершенства фактуры, обладает несомненным композиторским талантом. Полонез его чрезвычайно элегантен, если так можно выразиться, полон горделивой торжественности и мелодической красивости; по технической же отделке, по гармоническим подробностям и богатству модуляций, он может служит отличнейшим образцом фортепианно-концертной музыки [6].

Изумила меня в этом концерте как неутомимость г. Рубинштейна, так и его музыкальная память. Замечательнее всего то, что чем больше артист играл, чем более близился концерт к заключительной пьесе, чем естественнее казалась утомленность, которая должна была бы отразиться в его игре, тем увлекательнее становилось его исполнение, и казалось, что если бы не установившийся порядок, по которому концерт оканчивается, как только раздадутся заключительные аккорды последней пьесы,— то г. Рубинштейн готов был бы, не вставая, повторить все сыгранное в этот вечер от начала до конца [7]. Зала была переполнена слушателями. Концертанту был поднесен лавровый венок и драгоценный подарок.

Последним концертом минувшей недели был концерт петербургского виолончелиста К. Ю. Давыдова [8]. Знаменитый виртуоз по рождению и воспитанию — москвич, но так как всем известно, что нет пророка в своем отечестве, то г. Давыдов доселе не пользовался в своем родном городе обширною и прочною популярностью. Теперь, надеюсь, первый камень будущего здания его московской славы заложен на самом крепком основании. Концерт г. Давыдова привлек многочисленных слушателей, восторженно приветствовавших его ма-

стерскую, исполненную высокой художественности и поэзии игру. Капитальною пьесою программы был концерт Шумана, не принадлежащий к числу его лучших произведений, рапсодически бессвязный и в смысле эффектности очень неблагодарный, — и однакож г. Давыдов сумел вложить в него столько теплоты, изящной выразительности и вкуса, что слушатели были очарованы. Из мелких вещей наибольший успех имела очень хорошенькая пьеска самого концертанта под названием: «Am Springbrunnen» [«У фонтана»]. В этом концерте принимали участие Н. Г. Рубинштейн и г-жа Беляева, весьма мило спевшая каватину из «Руслана» и несколько романсов.

ВТОРАЯ И ТРЕТЬЯ НЕДЕЛИ КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

Из концертов, данных на второй неделе текущего концертного сезона, которых было много, хотя не так много, как на первой, я остановлюсь только на седьмом собрании Музыкального общества, отличавшемся программой столько же разнообразной, сколько и интересной [1].

Во-первых, мы слышали в этом концерте одну из двух испанских увертюр Глинки, именно вторую, носящую название «Ночь в Мадриде». Сколько теплого вдохновения, роскошной поэтической фантазии в этом очаровательном произведении нашего великого художника! И необычайно оригинальная интродукция, рисующая прозрачные сумерки наступающей южной ночи, и страстно увлекательные звуки плясовой, сначала как бы издали раздающейся, мелодии, и все эти быстро сменяющиеся эпизоды средней части, в которых так и слышатся таинственный лепет, и поцелуй, и объятия, и опять тишина и мрак благовонной звездной южной ночи. И вместе с тем, какое мастерство во внешней отделке, какое богатство красок при изумительно пластической красоте, свободно, органически-связно сложившейся формы! Полагаю, что я не ошибусь, если стану утверждать, что из всей многочисленной публики, посещающей концерты Музыкального общества, не нашлось ни одного слушателя, который не был бы увлечен до последней степени восторга ослепительными вспышками могучего творческого гения Глинки, столь ярко блистающими в его испанской увертюре. Таково уж было свойство его громадного дарования, что при ясно очерченном, всегда красивом мелодическом рисунке, закупающем мало развитого, нечуткого к более тонким гармоническим красотам слушателя, — он является в своих сочинениях в полном всеоружии роскошной гармонической, контрапунктной и оркестральной техники, удовлетворяющей самым изысканным требованиям поклонника красивой фактуры.

Рядом с этим мастерским произведением на программе стояла вторая симфония Бетховена. Как известно, сочинение это относится к первому периоду композиторской деятельности великого

симфониста, — когда еще он находился под подавляющим влиянием другого гиганта в области инструментальной музыки, предшественника своего Моцарта. Мотивы безнадежного разочарования, отчаянного порыва к утраченному идеалу еще не слышатся в этой симфонии, полной беззаботного веселья и ликованья. Однакож, в некоторых поворотах гармонии и приемах инструментовки, в относительной сложности тематической работы уже можно проследить черты начинающей проявляться индивидуальности, развившейся впоследствии до столь колоссальных размеров, что и до сих пор еще многие, не без некоторого основания, считают всю послебетховенскую музыкальную литературу не более, как разрабатыванием материала, созданного Бетховеном. Оба эти симфонические произведения были исполнены с обычным в концертах Музыкального общества ансамблем и дружным увлечением.

Хоровой пьесой программы была кантата Шуберта: «Победная песнь Мариамы». Это одно из многочисленных произведений гениального композитора, найденных после смерти в его бумагах недоконченными или, по крайней мере, не получившими еще той оправы, в которой были задуманы.

«Песнь Мариамы» задумана, очевидно, для соло и хора, с сопровождением оркестра; однакож, самим Шубертом не была инструментована. Этот-то труд принял на себя известный немецкий композитор Лахнер, выполнивший свою задачу с тем мастерством, которое уж давно заслужило ему громкую известность музыканта, стоящего на высоте современного развития композиторской техники. Кантата эта полна вдохновения, мелодического богатства и поэтической фантазии. Основной мотив ее, появляющийся сначала у солиста, потом в хоре и, после длинного ряда прерывающих его прелестных эпизодов противоположного характера, переходящий, наконец, в тему прекрасно разработанной хоровой фуги, — отличается торжественной простотой и красивыми очертаниями кисти шубертовского пошиба. Художественное воспроизведение взбушевавшегося моря удалось Шуберту вполне, а ужас народа-избранника, при виде приближающихся полчищ Фараона, выражен с потрясающею силой.

В качестве солиста в концерте этом появился скрипач г. Бродский, о котором я имел уже случай говорить по поводу участия его в литературно-музыкальном вечере в пользу гувернанток. Г. Бродский отлично исполнил концерт Вьетана и вызвал целую бурю восторженных рукоплесканий своим пылким, отчетливым и вполне артистическим исполнением [2].

Перехожу теперь к обзору концертов третьей недели сезона и прежде всего к концерту самого знаменитого из современных пианистов, А. Г. Рубинштейна [3]. Этот гениальный виртуоз приехал к нам после своих триумфов в Петербурге, где в двух концертах он сделал неслыханный сбор в четырнадцать тысяч

рублей сер., из которых половина была отдана им частию в распоряжение главной дирекции Русского музыкального общества, частию на вспомоществование бедным.

Как и следовало ожидать, в Москве г. Рубинштейн привлек в свой концерт публику столь же многочисленную, как и в Петербурге. Играл он один, без оркестра и без всякого участия других артистов, играл много, долго и так хорошо, как только может играть виртуоз, обладающий и гениальным талантом, и давно созревшим, неподражаемым мастерством. Самою крупною пьесой программы были «Вариации на оригинальную тему», которыми и начался концерт. Тема этих вариаций чрезвычайно красива, хотя настолько длинна, что потребно упорное внимание и значительная музыкальная развитость, чтобы проследить за длинным рядом ее богатых, приправленных всей роскошью фантазии и мастерской техники, видоизменений. Индивидуумов, способных относиться к серьезному художественному произведению внимательно, в нашей публике весьма мало; людей с значительным музыкальным развитием еще того меньше, а следовательно, нечего и говорить, что нашлась целая масса злостных порицателей, решивших, что вариации — никуда негодное сочинение.

Кроме этого прекрасного сочинения, А. Г. Рубинштейн исполнил знаменитую Cis-moll'ную сонату Бетховена (quasi una fantasia), несколько прелюдий Шопена, этюдов для фортепиано с педальным механизмом Шумана и целый ряд мелких пьес своего сочинения. Этюды Шумана представляют ту особенность, что они написаны для фортепиано, устроенного наподобие церковного органа, с педальной клавиатурой, исполняющей низший основной голос, бас. Г. Рубинштейн находит возможным без всякого изменения играть эти прелестные, но трудные пьесы на фортепиано с обыкновенной ручной клавиатурой. Это один из тех виртуозных подвигов, на которые способен только первоклассный артист, зато и эффект, получаемый вследствие такого технического ухищрения, поразителен.

Между мелкими пьесами самого г. Рубинштейна особенно выдаются по своей оригинальной прелести: баркаролла (№ 5, A-moll) и серенада (D-moll). Я не вдаюсь в подробную оценку целым светом признанных свойств неподражаемого исполнения А. Г. Рубинштейна. Его сильный, сочный тон, его изумительное искусство нюансировать, порывистая, вдохновенная страстность его игры, поэтичность, глубина его концепции — все это бесчисленное множество раз вызывало дифирамбы прессы, восторги публики и поклонение музыкантов. Само собою разумеется, что успех г. Рубинштейна был громаден, а по окончании концерта многочисленными поклонниками его несравненного таланта ему была сделана шумная, полная единодушного энтузиазма овация. Пожав лавры, подобающие царю пианистов, как нередко называют г. Рубинштейна, он через

несколько дней вызвал не менее громкие овации в качестве отличного симфонического композитора и вместе весьма искусного капельмейстера [4].

В восьмом собрании Русского музыкального общества, состоявшемся в минувшую пятницу, под личным управлением автора, была исполнена большая симфония г. Рубинштейна «Океан». Я очень рад, что публика на этот раз сумела почувствовать и оценить замечательные достоинства этого юношеского, но едва ли не лучшего произведения знаменитого артиста. Симфония «Океан» написана в широком классическом стиле и первоначально состояла из четырех превосходных, отличающихся замечательным единством замысла, частей. Впоследствии г. Рубинштейн, не знаю по какой причине и для какой цели, прибавил к ним еще две части, из которых первая, Andante, нежного, любовного настроения, не имеет никаких точек соприкосновения с представлением об океане и о жизни на океане, а вторая хоть и прелестна по своему оригинальному, резко акцентованному ритму, гармоническим деталям и огненно-пылкому изложению основной мысли, но гораздо менее характерна, чем первоначальное скерцо, необыкновенно пластично воспроизводящее грубое веселье и пляски матросов. К тому же, как бы ни была хороша музыка каждой из шести частей этой колоссальной симфонии, а все же не найдется такого музыкального аппетита, который бы не пресытился, наконец, ее громадною продолжительностью. Что касается прежних четырех частей симфонии, то в них много широкого размаха и юношеской свежести. Замечательно, что Рубинштейн представляет собою пример художника, необыкновенно рано созревшего. В самых ранних его произведениях уже видна такая сплоченность органически сложившейся формы, которая дается обыкновенно ценою долголетнего упорного труда. Зато справедливость требует сказать, что в композиторской деятельности этого художника нет поступательного движения, нет совершенствования и развития. Лучшие сочинения г. Рубинштейна относятся, несомненно, к первому периоду его деятельности.

Кроме «Океана», в этом концерте исполнялась оркестровая пьеса в трех частях Шумана, не названная симфонией только потому, что она не состоит из условных четырех частей [5]. По чарующей красоте своей эта музыка стоит однакоже множества настоящих симфоний.

Г-жа Муромцева с большой артистичностью исполнила блестящий, хотя довольно пустой по содержанию, концерт Листа [6]. Это одна из лучших, когда-либо слышанных в Москве виртуозок. Кроме безупречной техники, у г-жи Муромцевой бездна вкуса и выразительности. Говорят, что А. Г. Рубинштейн, услышав ее игру на первой репетиции, был приведен в восторг; думаю, что похвала эта для г-жи Муромцевой дороже всякого хвалебного газетного отзыва, и потому умолкаю.

В заключение не могу не упомянуть с сочувствием о частном концерте, устроенном г-жою Александровой и состоявшем почти исключительно из пения учениц и учеников ее, уже готовых для появления перед публикой. Концерт этот еще раз подтвердил справедливость уже давно сложившейся репутации г-жи Александровой, как очень хорошей преподавательницы вокального искусства. В особенно сильный энтузиазм публика была приведена необычайно красивым и сильным контральтовым голосом г-жи Пусковой. Если эта юная певица не увлечется своими первыми успехами и будет трудиться над своим драгоценным органом, то ей, не обинуясь, можно предсказать завидную будущность.

ЧЕТВЕРТАЯ НЕДЕЛЯ КОНЦЕРТОВ

Десять лет тому назад Петербург и Москва имели случай оценить блестящую виртуозность пианиста, слава которого только что начинала греметь по Европе. В 1864 году концертировал в двух названных столицах Ганс фон-Бюлов, доктор философии и музыки, как печаталось тогда в афишах, супруг единственной дочери Листа, один из корифеев передовой музыкальной школы Германии, поклонник и энергический пропагандист вагнеровской музыки. Этот приезд замечательного виртуоза не составил тогда эпохи в летописях нашей концертной музыки. Превосходная игра г. Бюлова была по достоинству оценена музыкантами и небольшою долей публики, живо интересующейся каждым сколько-нибудь выдающимся явлением в мире искусства. Масса публики отнеслась к этому артисту с равнодушием, весьма близким к холодному пренебрежению. Залы, в которых появлялся г. Бюлов, были наполовину пусты, и если артист не потерпел чувствительного убытка, то это было только потому, что он явился в Россию по приглашению Петербургского филармонического общества, гарантировавшего ему и путевые издержки и известную прибыль. С тех пор репутация Ганса фон-Бюлова, как превосходного пианиста с колоссальною техникой, изумительною музыкальною памятью и изящною выразительностью исполнения, утвердилась на самых прочных основаниях. Имя г. Бюлова сделалось настолько популярным, что он имел полное основание рассчитывать на сочувствие гораздо более деятельное и теплое, чем то, которое он встретил десять лет тому назад. Ожидания эти оправдались самым блестящим образом. Петербургские концерты его привлекали огромные массы публики и сопровождались громкими овациями в честь превосходного артиста. В Москве г. Бюлов дал покамест один только концерт, в Большом театре, при совершенно полной зале и с величайшим успехом. Подобно А. Г. Рубинштейну, г. Бюлов играл один, без участия других артистов и без оркестра. На программе его красовались имена Баха, Гайдна, Бетховена, Шопена, Листа и др. Все исполненное г. Бюловым

было сыграно с равномерным мастерством, вкусом и поразительным умением объективно передавать дух и настроение пьесы. Не вдаваясь в подробную параллель между игрою г. Бюлова и игрой гг. Рубинштейнов, постараюсь в кратких чертах охарактеризовать его виртуозную индивидуальность. Прежде всего слушатель поражается неслыханным развитием техники г. Бюлова. Чистота его игры безусловна, безупречна, абсолютна. Нечаянно задетая клавиша, гамма с недочетом кое-каких ступеней, аккорд, взятый скачком фальшиво,— всего этого, при самом злонамеренном придирательстве, вы не отыщете в игре г. Бюлова. У него — руки, обладающие эластичностью резины и устойчивостью стали, легкостью воздуха и, если нужно, тяжеловесностью гранита. Словом, всем физическим условиям сильной виртуозности г. Бюлов отвечает с излишком. Что касается художественной стороны его исполнения, то она отличается спокойною объективностью, тонкою отделкою малейших подробностей, нюансировкой столь же изящной, сколько и чуждой всякой аффектации. У него нет той вдохновенной порывистости, субъективного воспроизведения играемого, которые составляют главнейшую черту артистов противуположного закала, но зато он очаровывает слушателя ни на мгновение не покидающею его безупречною изящностью и глубокою обдуманностью и целого и подробностей. Сочетание стольких превосходных качеств дает в результате артистическую индивидуальность необыкновенно интересную. Я весьма рад, что наша публика приняла г. Бюлова с тем же радушием, которое этот артист встречает везде, где появляется на концертной эстраде, и это тем более знаменательно, что программа г. Бюлова нисколько не потакала склонности публики к так называемому легкому жанру. Публика терпеливо выслушала не только длинную хроматическую фантазию Баха, в которой роскошная фантазия старого мастера тщетно борется с условными приемами тогдашней композиторской рутины, но даже произведение современного композитора, Рейнбергера, излившего свое скудное вдохновение в давно отжившую и мало симпатичную публике форму [1].

Наибольший успех имело исполнение Es-dur'ной сонаты Бетховена, берсёзы Шопена и двух этюдов Листа, которыми заключился блестящий концерт г. Бюлова. После нескольких вызовов г. Бюлов сыграл еще сверх программы мазурку Листа. В заключение я могу сообщить читателям приятное известие, что г. Бюлов, отправившийся теперь концертировать в Харьков, Одессу и Киев, намерен на возвратном пути остановиться в Москве и дать еще один концерт, имеющий состояться, вероятно, на святой неделе. Как ни избалована Москва частою возможностью слышать первоклассных пианистов, а все нельзя не радоваться при мысли о предстоящем случае еще раз насладиться игрою столь редкого гостя, как г. Бюлов.

Программа девятого собрания Музыкального общества состояла из 1) увертюры-фантазии к поэме «Сакунтала» Гольдмарка, 2) концерта г. Лауба, исполненного автором, 3) хора Бортнянского и 4) симфонии C-dur Шуберта [2].

Гольдмарк принадлежит к числу даровитейших современных немецких композиторов второстепенного разряда. Из немногочисленных напечатанных его сочинений наибольшею известностью пользуется увертюра к «Сакунтале», вошедшая в репертуар всех существующих симфонических Обществ и везде возбуждавшая симпатичное внимание публики и музыкальной критики. Главная тема этой увертюры имеет чисто французский характер и напоминает по складу и гармонизации (педаль на квинте) оберовские мелодии. Из двух второстепенных тем Allegro: первая, фанфарного характера, довольно обыденна, но весьма искусно развита;— вторая, сочиненная под непосредственным влиянием вагнеровской кантилены, очень красива. В форме, развитии трех тем и превосходной инструментовке много таланта и неподдельной теплоты. Увертюра слушается от начала до конца с величайшим удовольствием, которое для значительной массы публики парализировалось, к сожалению, отсутствием подробной программы. Я решительно не понимаю, какими высшими соображениями руководятся распорядители концертов Музыкального общества в отношении печатания или непечатания подробных программ, столь необходимых для полного понимания некоторых сочинений, написанных, очевидно, на весьма определенную программу. В настоящем случае эта оплошность и пренебрежение тем более непонятны и непростительны, что я превосходно помню обстоятельную программу к «Сакунтале», напечатанную в афише Музыкального общества при первом исполнении этого произведения лет пять тому назад [3]. Могу заверить гг. распорядителей, что удовольствие внимательно слушающей части публики усугубилось бы, если б она хорошенько понимала, что именно старался изобразить в своей увертюре Гольдмарк [4].

В концерте г. Лауба мне чрезвычайно понравилась последняя часть, свидетельствующая о несомненном сочинительском даровании ее автора; она написана бойко, изобилует милыми гармоническими деталями и пикантными ритмическими эффектами. Весьма приятное впечатление производит также средняя часть с ее широким мелодическим размахом и изящной формой. Что̀ касается первой части, то она показалась мне сшитой из отдельных, недостаточно вяжущихся между собою кусочков, впрочем не лишенных достоинств, будучи взяты отдельно. Исполнен был этот концерт с всегда присущим г. Лаубу мастерством, с неподражаемыми увлекательностью и силой могучего тона.

Хор Бортнянского обращает на себя внимание хорошей фактурой, но никаких выдающихся качеств не представляет [5].

Заключительная фуга очень длинная и бессодержательная. Еще отмечу одно отрицательное достоинство этого сочинения. В нем нет невыносимо назойливых ходов параллельными терциями и секстами, которые были до того излюблены знаменитым композитором, что без них не обходилась ни одна его страничка. Эти мягкие, но противные требованиям гармонической красоты параллелизмы придают музыке Бортнянского претящую слащавость и монотонность, вызвавшую лет десять тому назад со стороны некоторых любителей церковного пения резкую реакцию, плодом которой явились гармонизации церковных напевов покойного Н. М. Потулова, страдающие недостатками противуположными: чрезмерною сухостью и первобытною грубостью гармонии [6].

В заключение была исполнена знаменитая симфония Шуберта, C-dur. Это гигантское произведение, отличающееся и громадными размерами, и громадной силой, и богатством вложенного в него вдохновения, было найдено Шуманом в тридцатых годах нашего столетия, в числе множества других произведений, оставшихся после смерти гениального, непризнанного современниками художника. Биографы Шуберта утверждают, что им было написано девять симфоний, и только одна из них сделалась достоянием публики, если не считать еще двух частей прелестной, неоконченной H-moll'ной симфонии. Из огромного множества творений Шуберта симфония C-dur едва ли не самое капитальное произведение. Обилие красивых, оригинальных мелодий, местами превосходная их разработка, безыскусственность, простота изложения, разнообразие контрастирующих эффектов, какая-то особая самобытная прелесть гармонизации, свежесть народного элемента, преобладающего в мелодическом рисунке, — все это придает симфонии Шуберта особое обаяние, неотразимо приковывающее внимание слушателя. В финале Шуберт возвышается до потрясающего пафоса, до идеальной красоты и силы музыкального творчества. Как симфония, так и предшествовавший ей хор были исполнены отлично, особенно симфония, красоты которой, очевидно, увлекали исполнителей.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЗАМЕТКА

Наша русская оперная сцена сделает в ближайшем будущем очень выгодное приобретение в лице певицы г-жи Смельской, с большим успехом дебютировавшей в течение прошедшей недели в ролях Наташи в «Русалке» Даргомыжского и Антониды в «Иване Сусанине» [1]. Молодая дебютантка обладает несомненными достоинствами, обеспечивающими за ней блестящую карьеру, если только, что, увы, весьма часто случается, — она не удовольствуется своими первыми успехами и не опочиет на свежих лаврах. Г-жа Смельская одарена достаточно сильным, свежим, недурно поставленным голосом, твердою интонацией, неподдельным огоньком и большою музыкальностью, благодаря которой обе свои партии она провела очень твердо. Играет она хотя с одушевлением, но, разумеется, еще не достигла той сценической умелости, той выработанности, которые приобретаются только опытом; да и вокальное ее исполнение далеко не безупречно; но, повторяем, г-жа Смельская имеет все данные для того, чтобы впоследствии сделаться вполне достойной артисткой и составить одно из лучших украшений нашей бедствующей лирической сцены.

Вообще, состоявшиеся в последнее время представления русской оперы произвели на публику очень благоприятное впечатление, чему в особенности содействовала г-жа Кадмина, которая в ролях княгини в «Русалке» и Вани в «Иване Сусанине» проявила не только свою громадную талантливость, которая за ней единогласно была признана и прежде, но, главное, способность совершенствования, которая в наших русских артистах встречается, как известно, весьма редко. В течение лета г-жа Кадмина, очевидно, много работала и не тратила время попустому. Голос ее окреп, установился, в ее исполнении больше спокойствия, самообладания и сдержанности; в игре больше обдуманности и зрелого понимания, словом, г-жа Кадмина из талантливой молодой дебютантки с большими надеждами уже сделалась настоящей артисткой, и нельзя не пожелать, чтоб эта артистка продолжала совершенствоваться и неуклонно стре-

миться к своему идеалу, до которого хотя и далеко, но можно достигнуть.

Говоря о русской опере, нельзя не упомянуть с большим сочувствием и о г. Додонове, который в обеих выше названных операх пел с большим и вполне заслуженным успехом. В особенности замечательно искусство, с которым г. Додонов выходит победителем из непомерных трудностей партии Сабинина, написанной для сильного тенора с высокими грудными нотами, каковых в изящном, но не особенно сильном органе этого певца не имеется. В «Иване Сусанине» роль Сусанина пел г. Радонежский, и, должно быть, под влиянием пылкого исполнения г-жи Кадминой, вышел из своей мертвенной невозмутимости, воодушевился и, благодаря этому обстоятельству, его прекрасный голос произвел самое выгодное впечатление.

П. Чайковский *.

---

* До этого автор рецензий подписывался инициалами Б. Л.— *Примеч. ред. издания 1898 г.*

ОТКРЫТИЕ ИТАЛЬЯНСКОГО СЕЗОНА.— „ДОЧЬ КАРДИНАЛА" ГАЛЕВИ

«Дочь кардинала» Галеви едва ли не самая резкая, если не самая лучшая выразительница традиций и духа французской оперной школы. Если за Мейербером, величайшим столпом французской школы, нельзя не признать большую силу и крупнейшую музыкальную индивидуальность,—то, с другой стороны, требования парижской публики в оперном деле нашли себе более верного и точного истолкователя в Галеви. В творчестве Мейербера, несмотря на всю эластичность и многосторонность его гения, всегда умевшего применяться и к серьезным эстетическим принципам той нации, среди которой он жил, и к ее проходящим, мимолетным капризам,— все же проглядывает и дает себя чувствовать вскормленник педантической ферулы немецкого аббата Фоглера. Галеви, получивший музыкальное образование в Париже, свободен от всяких посторонних влияний; в своих операх он прежде всего француз, потакающий вкусу своих сограждан не в силу сознательного отношения к установившимся преданиям, а просто потому, что в качестве парижанина он был насквозь проникнут духом французской оперной школы, с ее достоинствами и недостатками, с ее разумными традициями и рутинными приемами. Быть может, именно вследствие этой безыскусственности, непосредственности творческого процесса, музыка Галеви, и особенно его лучшая опера «Дочь кардинала», сделалась достоянием всех лирических сцен, а во Франции популярность ее может сравняться разве с популярностью «Фрейшюца» в Германии. Известно, что для французской публики в опере прежде всего требуется блестящий спектакль, с роскошными декорациями, богатой обстановкой, балетом, торжественным или погребальным шествием; требуются также сильные драматические положения, хотя бы и ложные и недостаточно мотивированные; наконец, французской публике нужны легко запоминаемые, пикантно-ритмированные мелодии, простая, прозрачная гармония и декоративно-грубая, но блестящая инструментовка. Всем этим условиям Галеви удовлетворяет с избытком. С чисто

музыкальной стороны его «Дочь кардинала» ни в каком случае не может быть причислена к величайшим лирико-драматическим произведениям,— но в ней есть достоинства, обеспечивающие за нею еще долгий успех, несмотря на устарелые формы и отсутствие вдохновенных порывов. Фактура очень красива и, в сравнении с итальянскими операми, весьма тщательна, мелодия не блещет самобытностью, но очень далека от тривиальной пошлости итальянской кантилены, инструментовка мастерская, хотя не столь богатая, как у Мейербера. Во всяком случае, опера эта, для уха, утомленного вечным слушанием «Лючии», «Травиаты» и «Трубадура», представляет явление весьма приятное и освежающее. Уж если мы обречены присутствовать при жалком увядании нашей русской оперы, если мы лишены возможности видеть хотя бы в сносном исполнении оперы Глинки, Даргомыжского и Серова, то будем по крайней мере утешаться тем, что администрация нашей итальянской оперы не придерживается исключительно итальянских изделий, донельзя всем наскучивших, и вводит в свой репертуар наиболее видные произведения школ иноземных.

В «Дочери кардинала»[1] выступил перед московской публикой старый знакомец г. Ноден, в роли Елеазара, и несколько новых артистов, в числе которых особенный интерес возбуждала певица г-жа Краусс, одна из самых знаменитых представительниц современного вокального искусства. Исполнение г. Норденом партии Елеазара было настоящим торжеством для этого почтенного артиста. В борьбе с разрушительной силою времени г. Ноден выходит полным победителем. Голос его не только не теряет своей силы и красивой, сочной звучности, но как будто с каждым годом становится моложе и свежее. Искусство, с которым этот превосходный певец умеет обходить трудности, обусловливаемые недостаточностью его природных средств, поистине изумительно. Того, что составляет для тенора легчайшее и удобнейшее средство вызывать восторги публики, т. е. высоких грудных нот, г. Нодену недостает вовсе. Зато он обладает превосходной методой пения, способностью тонко нюансировать фразу, уменьем разумно экономизировать силу, неподдельной теплотою, страстною выразительностью, — и благодаря всему этому Ноден слушается с невыразимым удовольствием. Это не только вдохновенный, но и разумно расчетливый художник, могущий служить превосходным образцом для таких хватов, как, например, г. Марини, который как гаркнет свою высокую грудную ноту, так весь и истратился, и уж ничего больше от него не ждите — ни чувства, ни экспрессии, ни сценической представительности. Знаменитая ария в четвертом акте, исполнением которой некогда по справедливости прославился г. Сетов, вызвала целую бурю восторгов.

В роли Ревекки г-жа Краусс зарекомендовала себя публике с очень хорошей стороны. Это — артистка первоклассная. Голос

ее несколько утомлен, но еще очень силен и красив. Поет и играет она с увлекательным драматизмом, но мне кажется, что подобно всем современным вокальным знаменитостям, за исключением г-жи Патти, г-жа Краусс слишком часто прибегает к эффектам силы. Как бы то ни было, она составляет дорогое приобретение для итальянской сцены, так как после Карлотты Маркизио в Москве еще не было ни одной певицы, вполне способной успешно занять сильно драматические роли итальянского репертуара.

Бас, г. Джамет, обладает редко красивым голосом, достаточно хорошо выработанным и поставленным; он играет просто, изящно и держится с большим достоинством. С приобретением этого певца можно тоже поздравить дирекцию; успех его верен и прочен. В гораздо меньшей степени, но тоже с хорошей стороны, выказал себя второстепенный певец г. Манни. Зато этого никак нельзя сказать о теноре Эммини, которому была поручена весьма важная роль принца Леопольда. Жаль этого молодого человека, но я должен предупредить его, что если он тотчас же не перейдет на выходные роли, то дело будет плохо и ему не обойтись без скандала. Голосенок у г. Эммини самый миниатюрный, игрушечный, нимало не соответствующий огромным размерам нашего Большого театра. Что касается его игры, то это совсем не игра в смысле сценического воплощения, а разве в смысле детской забавы. Как комичен казался крошка Эммини, с своими жеманно-неловкими движениями и беспрестанными сжиманиями маленьких кулачков, долженствовавшими изображать ужас и отчаяние принца Леопольда, рядом с высокой, крепко сложенной фигурой г-жи Краусс! Впрочем, справедливость требует сказать, что г. Эммини вовсе не лишен уменья петь, и я убежден, что на маленькой провинциальной сцене он может сделаться очень полезным артистом. У нас его едва слышно и еле видно.

Я не решаюсь еще произнести решительное суждение о певице г-же Томмази, дебютировавшей тоже в этот вечер в роли принцессы Евдоксии Несомненно только то, что она молода и обладает хорошеньким голосом. Г-жа Томмази приглашена, если я не ошибаюсь, в качестве колоратурной певицы, и вот с этой-то стороны достоинства ее еще недостаточно выяснились.

Г. Бевиньяни — капельмейстер, хорошо знающий свое дело, не лишенный огня и понимания. Оркестр его, пока еще не утомленный,—играл очень не дурно. Общее исполнение было не безупречно, но довольно гладко. Мужской хор, усиленный десятком умелых итальянских хористов, поет более чем изрядно; но почему не усилят в такой же мере и женский хор, очень слабый по составу? Это крайне непоследовательно и неразумно. Я знаю, что на каменном фундаменте иногда строят деревянные дома. Но почему этот архитектурный прием применен к оперному исполнению, этого я не могу постигнуть.

ЕЩЕ ДЕБЮТЫ В ИТАЛЬЯНСКОЙ ОПЕРЕ

После «Дочери кардинала» Галеви итальянская труппа дала еще одну французскую оперу — «Фауста» Гуно [1], в исполнении которого участвовали уже известный по удачному дебюту в «Дочери кардинала» г. Джамет, а также не знакомые еще нашей публике г-жи — Змероски, Таласчи и г. Ваццани. Г-жа Змероски имела большой успех. Певица эта при весьма благоприятной наружности обладает молодым, свежим, достаточно сильным сопрано и очень порядочной колоратурой. Если я не ошибаюсь, г-же Змероски предстоит в Москве очень успешный сезон, благодаря, в особенности, той неопределенной совокупности качеств и индивидуальных особенностей, которая называется симпатичностью. У ней нет ни феноменально красивого голоса Патти, страстной энергии Краусс, ни утонченно-драматического исполнения Нильсон; — взамен всего этого, г-же Змероски дана пленительная грация движений, теплота в тембре голоса, а главное, обаяние цветущей молодости, и эти качества служат вернейшим ручательством ее прочного успеха. Тенор г. Ваццани поет недурно и фразирует изящно, но средства его не велики, а интонация крайне не твердая. Меццо-сопрано г-жа Таласчи — посредственность в полном смысле слова; голос ее не мал, но лишен прелести; игра до крайности рутинна. Оба эти артиста успеха не имели никакого, а при повторении «Фауста» г. Ваццани, по причине многократно повторившихся фальшивых нот, подвергся довольно сильному освистанию. Такое тонкое выражение неодобрения со стороны верхних ярусов театра едва ли своевременно: очень может быть, что г. Ваццани, оправившись от первой неудачи и приободрившись, сделается полезным артистом, так как, повторяю, он не лишен умелости и вкуса.

НЕКРОЛОГ
ИВАН ОСИПОВИЧ ШРАМЕК

На прошедшей неделе, во вторник, 6 октября, скоропостижно скончался капельмейстер русской оперы, Иван Осипович Шрамек. В лице покойного артиста московский музыкальный мир понес весьма чувствительную потерю, а наша бедная русская опера лишилась в нем самой твердой своей опоры. Все отдавали справедливость, с одной стороны, обширному музыкальному образованию, зрелой опытности Ивана Осиповича, а с другой — его добросовестности, рвению и любви к своему делу. Что касается его качеств, как частного человека, то все знавшие покойника никогда не забудут непоколебимой честности его характера, его незлобивости и беспредельного добродушия, а главное, того драгоценного, хотя и отрицательного достоинства,— что Иван Осипович был вполне чужд свойственной большинству людей, вращающихся в театральной сфере, привычке к интриганству. Можно с уверенностью сказать, что ни в ком из приходивших в соприкосновение с покойным он не оставил воспоминания, омраченного хотя бы тенью мимолетного недоброжелательства. Это был один из тех честных трудовых людей, которые неуклонно идут по тернистому пути своему, отдавая все свои силы, не бросая по сторонам завистливых взоров и не подкапываясь под чужое благосостояние.

Вот несколько скудных биографических сведений о сошедшем в могилу артисте. Иван Осипович Шрамек родился в Праге в десятых годах текущего столетия. Первоначально, по желанию отца, он изучал богословие в Пражской семинарии, отдавая, однакож, все свободное время музыке, в которой он преуспел настолько, что в самых юных годах приобрел известность хорошего фортепианного виртуоза. По смерти отца он решился посвятить свою жизнь музыкальной карьере и поступил в Пражскую консерваторию, где очень успешно окончил свое музыкальное образование. Затем он был приглашен капельмейстером в одну из немецких кочующих оперных трупп и перебывал не только во всех музыкальных центрах Германии, но одно время управлял в Па-

риже оркестром немецкой оперы и отличным знанием своего дела обратил на себя серьезное внимание артистического мира столицы Франции. Впоследствии Иван Осипович сменил Рихарда Вагнера, дирижировавшего несколько времени оперным оркестром в Риге; и здесь застал его Берлиоз на возвратном пути своем из Петербурга. Берлиоз, упоминая о своем неудачном рижском концерте, говорит, что был вознагражден за понесенный им убыток знакомством с таким замечательным артистом, как капельмейстер Шрамек. Из Риги Иван Осипович перешел в 1861 году в Москву, в которой и прожил до самой кончины, состоя капельмейстером императорской русской оперы. В течение своей долголетней артистической карьеры Иван Осипович написал несколько больших и мелких сочинений, если не блещущих отпечатком сильного и самобытного творчества, то свидетельствующих о превосходно усвоенной им технике композиторского искусства. В числе оставшихся после него сочинений упомяну о написанной им в Москве опере «Илья Муромец», которую весьма приятно было бы увидеть поставленной на нашей сцене.

Иван Осипович, получавший по своей должности весьма ограниченное жалованье и не дослужившийся до пенсиона, оставил после себя супругу и дочь, лишенных теперь всяких средств к жизни. Следует надеяться, что дирекция театров найдет возможным обеспечить безбедное существование семьи человека, честно ей послужившего и принесшего много пользы своему делу.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.— ДЕБЮТ РУССКОГО КВАРТЕТА

Читатель, конечно, помнит о печальной судьбе, которая постигла алчную старушку, жену рыбака, в прелестной пушкинской сказке «О рыбаке и рыбке».

Получив через обязательное посредство доброй рыбки новое корыто, она захотела избы новой, а сбзаведясь избой, пожелала и барской усадьбы. Затем, по мере осуществления ее фантазий, алчность старушки шла все crescendo, пока, наконец, хвативши уж слишком далеко — в царицы морские,— не очутилась она в старой избенке с разбитым корытом. Нечто подобное этой незавидной судьбе, этому в геометрической прогрессии увеличивавшемуся благополучию, дошедшему, наконец, до последних пределов возможности и, вследствие неразумного желания перешагнуть через эти пределы, готовому уже с неудержимой силой низринуться в бездну ничтожества,— нечто подобное, говорю, совершается теперь перед нашими глазами с итальянской оперой.

Лет шесть тому назад антреприза итальянской оперы, в лице импрессарио Мерелли, поймала на свою удочку золотую рыбку — театральную дирекцию [1]. В какие-нибудь три недели рыбка доставила поймавшему ее и новое корыто, и новую избу. У г. Мерелли разгорелись глаза и сладостно забилось сердце; ему захотелось больше, и на следующий сезон итальянская опера прогостила у нас уже не три недели, а три месяца. Не стану утруждать читателя описанием всем памятного возрастания амбиции г. Мерелли и сменивших его аферистов, имеющих перед ним то несомненное преимущество, что имена их остаются для публики покрытыми непроницаемой тайной, тогда как г. Мерелли открыто стоял во главе антрепризы и добросовестно проглатывал все пилюли, которые ему всегда преподносила пресса, а иногда и публика. Не стану рассказывать читателю, как из одного абонемента выросло два, а из двух четыре; как цены на места из умеренных сделались дорогими, а потом уже и баснословными; как вместо трех недель итальянская опера стала гостить у нас по 7-ми месяцев, постепенно и систематически вытесняя из

Большого театра русскую оперу, дошедшую в последние годы до полного упадка,— это у всех на свежей памяти.

Но вот наступает новый фазис поступательного движения итальянской антрепризы, аналогичный с тем, в котором обреталась помянутая выше сказочная старушка, когда она, быв уже царицей на суше, захотела сделаться таковою же в зыбких недрах океана. Изгнавши из Большого театра русскую оперу и до последней крайности стеснивши балет, администрация итальянской оперы изобрела новое средство легкой наживы: — она предприняла устройство по вторникам итальянских концертов.

Следует только удивляться скромности и умеренности ее стремлений.

Отчего бы уже кстати не давать концертов и в Малом театре, или не устроить и там второстепенную итальянскую оперу? Правда, в этом театре приютилась хорошая драматическая труппа; — но к чему она, и не следует ли предпочесть русскому вздору, разыгрываемому гг. Шумским, Самариным, г-жами Васильевой, Федотовою и проч., пение гг. Эммини и Сопорти, г-ж Томмази и Таласчи. Пусть себе русские актеры отдыхают покамест и сидят дома, а там, когда дорогие гости к весне покинут нас, — можно и драматическую труппу пустить на сцену, благо она жалованье получает и нужна для приличия, точно так же как для приличия существуют и изредка напоминают о своем бытии балет и русская опера. Можно бы также с успехом занять театр Солодовникова, цирк Гинне, даже строить на масленице балаганы, чтоб оглашать из оных мирное Девичье поле воинственными звуками вердиевского оркестра. В хорошие солнечные дни недурно бы также устроить конные и пешие процессии с остановками на площадях и всенародным представлением сцен из «Травиаты» и «Трубадура», а также исполнением отдельных арий, дуэтов и ансамблей. Конечно, оркестр и хоры, и без того уж ослабленные и измученные, поголовно перемрут от изнеможения и простуды, но на эту мелюзгу смешно обращать внимание. При этом все обитатели Москвы платили бы поголовную подать, — с миру по нитке, а... антрепренеру итальянской оперы теплая и прочная рубашка. Так, или почти так, рассуждала та верховная власть в сфере итальянской оперы, которая, подобно прежнему японскому микадо, скрывается в недоступной высоте своего божественного величия, усердно считая барыши от своих четырех абонементов и замышляя новые средства легкого обогащения. Но не так вышло на деле.

Рыбка на сей раз не поймалась, и прощальный концерт якобы г-жи Краусс не привлек никого, кроме служащих при театре, их жен, детей, родных и добрых знакомых. Публика блистала полнейшим отсутствием. Не скрою от читателя, что это обстоятельство очень меня обрадовало и воскресило целый рой уже давно увядших надежд. В пустоте Большого театра, на этом

концерте, я усмотрел занимающуюся уже зарю возрождения русской оперы.

В далеком будущем моему мысленному взору представилась матушка-Москва, уже переставшая быть какой-то фантастической Голкондой, куда каждый проходимец может явиться, набить карман, подивиться невежественному добродушию туземцев и уехать в свою дальнюю сторонку,— настоящим европейским городом, центром большой цивилизованной страны, ревнующей о своем родном искусстве, ищущей серьезных художественных наслаждений, а не обманчивого призрака искусства, скрывающего под внешним блеском моды полное ничтожество.

Если читатель усмотрит в моих словах заблуждение квасного патриота, упорно предпочитающего свое дурное чужому хорошему, то он ошибется. Я принадлежу к числу самых искренних поклонников классического вокального искусства, считающего в своих рядах таких блестящих представителей, как, например, г-жи Патти, Пенко, гг. Ноден, Рота и т. п. Подобные артисты, будучи хранителями и проводниками классических традиций итальянского певческого искусства, не только доставляют сильное наслаждение, но приносят несомненную пользу певцам всех наций и способствуют развитию изящного вкуса в публике. Я отношусь враждебно только к исключительности, с которой у нас стараются поставить на недосягаемый пьедестал культ певческой виртуозности, основанный на чисто материальном услаждении слуховых нервов красивостью звука и заслоняющий своим громадным распространением истинные художественные интересы, находящиеся в прямой зависимости от преуспевания национального искусства. Известно, что итальянская опера по своему принципу еще весьма далека от служения художественным целям: она не более, как предлог для выставления напоказ виртуозных качеств исполнителей, канва, по которой выделывает свои трели г-жа Патти, а г. Марини выпускает грудные ноты, составляющие верх удовольствия для большинства итальяноманов. Никто не ищет в итальянской опере действительных музыкальных красот; от нее не ждут строгого соответствия музыки с текстом, художественного воспроизведения характера действующих лиц, богатства и красоты гармонического сопровождения, колорита в инструментовке, правды в декламации, изящности, законченности в форме, — от итальянской оперы требуются единственно удобозапоминаемые, преимущественно плясовые мотивы, дающие певцу отличный повод выказать качества своего голоса и умелости. Оттого-то успех и громадное распространение итальянского репертуара держится исключительно на исполнителях. Снимите с афиш, выпускаемых пред абонементом, имена Патти и Нильсон, и вы увидите, как в одно мгновение лопнет этот колоссальный мыльный пузырь с его четырьмя абонементами, длинным списком

примадонн, теноров и баритонов, огромным репертуаром, в котором не пропущено ни одно из набивших всем оскомину лубочных изделий итальянской композиторской стряпни. Если б итальянская опера наезжала к нам изредка или если б, как в Петербурге, она приютилась на особо отведенной ей сцене, то я примирился бы с ней точно так же, как примиряюсь с повсеместным водворением у нас произведений Оффенбаха и Лекока, в которых, как и в итальянской опере, нельзя отрицать всех тех качеств, которые, не требуя от слушателя ни внимания, ни эстетического развития, способны, однакож, причинять ему мимолетное, приятное щекотание слуха, принимаемое им за художественное наслаждение. Но когда я вспомню, что не только такие центры, как Петербург, Париж, Вена, Берлин, но и Брюссель, Мюнхен, Дармштадт, Веймар, Мангейм, Кельн, Штутгарт, имеют превосходно организованные национальные оперы; когда я подумаю, что жители Киева, Одессы, Харькова слушают в отличном исполнении «Руслана», «Русалку», «Рогнеду», «Юдифь», а мы, обитатели сердца России, все еще пробавляемся только «Лючией» и «Трубадуром», — то я не могу питать симпатий и желать дальнейших успехов тому коммерческому предприятию, которое бесконтрольно распоряжается нашей единственной лирической сценой, вытесняет из нее великие произведения русских мастеров, развращает общественный вкус, поселяя в публике исключительное поклонение чувственной стороне искусства, и убивает зародыши художественного понимания очень чуткой в музыкальном отношении массы.

Возвращаюсь к концерту якобы г-жи Краусс[2]. Если, с одной стороны, я радуюсь ослаблению культа итальяномании, проявившемуся в пустоте театра на этом концерте, то, с другой стороны, сожалею, что жертвою этого желанного ослабления сделалась г-жа Краусс. Она потерпела, конечно, не в материальном отношении, потому что я не настолько наивен, чтобы верить афише, сваливающей подозрение в непомерной алчности с больной головы на здоровую, т. е. с антрепренера на служащую его целям артистку, — она потерпела в своей амбиции первоклассной артистки, не привыкшей расточать свое искусство перед обнаженным партером и вселяющим уныние видом целого ряда пустых лож. При том же и программа этого концерта была составлена очень заманчиво: достаточно сказать, что, кроме «Stabat Mater» Россини и одной небольшой арии Доницетти, на афише красовались исключительно имена Моцарта, Бетховена и Мендельсона. Не служит ли эта афиша, никого не привлекшая в театр, разительным доказательством того, что итальянская опера отвечает не спросу на хорошую музыку, а совершенно чуждым искусству потребностям?

«Stabat Mater» Россини был первой попыткой этого композитора рассеять установившийся в музыкальной критике взгляд, отрицавший в творчестве его способность к передаче религиоз-

ных настроений. Задача эта оказалась не под силу таланту Россини. Великий мастер в сфере комической оперы, холодный и ходульный в opera seria, он оказался детски наивен в музыке церковной. Его «Stabat Mater» оставляет впечатление ребяческой попытки маленького мальчика разыграть из себя взрослого человека. Красивость мелодии и блестящая фактура и тут не покидают Россини, но зато как забавно слышать очень хорошенькую четырехголосную польку, написанную на слова: «Sancta Mater dolorosa»! Самыми лучшими нумерами этого неудачного произведения следует признать квартет без аккомпанемента, почему-то на сей раз не исполненный, и арию «Inflamatus», очень хорошо пропетую г-жой Краусс. Впрочем, тех, которые имели счастье слышать эту арию во вдохновенном воспроизведении покойной Карлотты Маркизио, не удовлетворит никакое исполнение. Нельзя передать словами силу потрясающего впечатления, которое производила гениальная артистка этой арией; нельзя описать, сколько горячности чувства, страсти и силы она влагала в ее исполнение. Г-жа Краусс не имеет, конечно, и десятой доли того священного огонька, который наполнял сердце Карлотты Маркизио, но в ее исполнении есть мастерство, уверенность, осмысленность, понимание. Все эти качества она с еще большим блеском выказала в ариях Моцарта из «Свадьбы Фигаро» и Бетховена из «Фиделио». Последнюю г-жа Краусс спела по-немецки и тут-то впервые я услышал эту певицу в родственной ей сфере; тут только я понял, почему ее несколько тяжеловесная виртуозность казалась мне не совсем подходящей к исполняемому как в Неаполе, где я нынешней весной видел ее в роли Нормы, так и в Москве, где она пела наряду с гг. Ноденом и Рота. Эта певица по преимуществу немецкая. Излишек вибрации и шипящее произношение согласных, безусловная верность интонации и ритма, но зато отсутствие порывистой непосредственности, какая-то деланность в изображении страсти, носящем следы рефлективного отношения к передаваемой музыке, и при всем этом явные признаки высокоразвитой музыкальности и обдуманности, — вот совокупность свойств, которая ставит г-жу Краусс на первый план между знаменитыми немецкими певицами и вместе с тем затрудняет ее успех на итальянской сцене.

Упомяну еще о прелестно исполненном г-жами Змероски (отчего бы не называть эту певицу, очевидно польку по происхождению, просто Смеровской?) и Томмази дуэте из «Свадьбы Фигаро». У г-жи Змероски золотой голос, обеспечивающий ей очень хорошую будущность, особенно если принять в соображение ее отличную колоратуру, выказанную ею с большим эффектом в арии из «Семирамиды», преисполненной гамм, фиоритур, каденц, трелей,—словом, всеми блестками вокальной гимнастики. Много успеха также имели гг. Ноден и Джамет.

Что касается увертюры «Леонора» Бетховена, этого колосса между всеми увертюрами (я подробно говорил о ней в одном из прежних моих фельетонов), — то она была исполнена очень сухо и бесцветно. Г. Бевиньяни — отличный оперный капельмейстер: у него есть, кроме опыта и знания, находчивость и оживленность и замечательная уверенность, сообщаемая им оркестру. Но для управления симфонического оркестра, особенно при исполнении таких капитальных вещей, как «Леонора», нужно еще многое другое, чего ни его итальянская природа, ни вечное пребывание в сфере грубо намалеванных произведений итальянской школы не могли сообщить ему. В лучших произведениях Бетховена такое обилие тончайших нюансов, такое богатство и разнообразие настроений, такая резкость художественных контрастов, — что для передачи их недостаточна добросовестность, чистота и твердость ритма, составляющие неотъемлемые качества оркестра г. Бевиньяни. Замечу еще, что напрасно г. Бевиньяни заставляет трубу играть свое двукратно повторяющееся соло с сурдинкой, — это сообщает ей, как справедливо заметил мой сосед по театру, звучность игрушечной трубы, что совершенно неуместно, так как этот инструмент изображает в данном случае торжественное явление губернатора, которое служит развязкой драмы. Чтобы покончить с итальянской оперой, сообщу читателям, что в субботу, 19-го числа, выступила г-жа Патти в роли Амины в «Сонамбуле». Нечего и говорить, что восторги были так же неописанны, как и всякий раз, когда эта звезда первой величины восходит на горизонте нашей лирической сцены.

Перехожу теперь к отчету о первом квартетном сеансе гг. Панова, Леонова, Егорова и Кузнецова [3]. Эти молодые артисты произвели на публику самое благоприятное впечатление. Отличительная черта их исполнения — дружность, совершенство ансамбля. Каждый выдается как раз настолько, сколько этого требует исполняемая музыка; в относительной силе тона, в степени технического развития, в искусстве объективно передавать мысль композитора квартет этот отличается редким равновесием сил, что собственно и нужно больше всего для квартетного исполнения. Весьма приятно было слушать их изящную, тонкую, обдуманную игру, чуждую всякой аффектации в оттенках, безупречно чистую в деталях, теплую и поэтическую в целом. Эти превосходные качества особенно ярко выказались в квартете (A-dur) Шумана, одном из труднейших и по технике, и по необычайному богатству калейдоскопической пестроты в чередовании настроений. Мало найдется в музыке произведений столь симпатичных, столь глубоко захватывающих душу, как этот квартет. Сжатое по форме, страстное, певучее первое Allegro; скерцо, в котором трогательно-жалобная главная мысль сменяется бурными, энергически сильными эпизодами, мрачное, поэтическое Adagio, стремительный финал — все эти

противуположные по характеру части требуют исполнения художников с высоким эстетическим развитием и артистическою зрелостью. Можно с уверенностью сказать, что, несмотря на молодость артистов, образовавших русский квартет, они уже усвоили себе эти качества и бесстрашно могут выдержать теперь состязание с самыми известными исполнителями камерной музыки. Н. Г. Рубинштейн исполнил вместе с гг. Пановым и Кузнецовым знаменитое B-dur'ное трио Бетховена. Нечего и говорить, что наш знаменитый пианист вызвал и на этот раз, как всегда, громы единодушного одобрения [4].

ДВА ПОСЛЕДНИХ КВАРТЕТНЫХ СОБРАНИЯ.— ПЕРВОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ

Русский квартет гг. Панова, Леонова, Егорова и Кузнецова, о достоинствах исполнения которого я говорил в моей последней рецензии, дал еще два сеанса и упрочил за собой среди избранной музыкальной публики Москвы ту хорошую репутацию, которая уже давно заслужена им в Петербурге[1]. Слово и з б р а н н а я я употребил здесь, конечно, не в смысле фешенебельности и аристократизма: сливки московского общества всегда оказывали прискорбное равнодушие к камерной музыке, кто бы ни были исполнители ее; даже такие крупные представители виртуозности, как, например, гг. А. и Н. Рубинштейны и г. Лауб, — и те никогда не могли побороть индифферентизма, чтобы не сказать враждебности, оказываемых нашей публикой к величайшим произведениям классического репертуара камерной музыки, чтобы совершенно наполнить малый зал Благородного собрания в дни, когда на эстраде этого изящного помещения раздаются благородные звуки творений Моцарта, Бетховена, Мендельсона и Шумана. [...] А право, русский квартет стоил бы того, чтобы разные меценатствующие патриоты, каких в Москве очень не мало, выразили, хотя бы совершенно пассивным способом, т. е. благосклонным присутствием своим, сочувствие к начинающим артистам, которым, наверное, суждено сделаться выдающимися представителями русского артистического мира. Но меценаты эти, способные удивить мир своею щедростью на подписку для подарка известной иностранной певице или на покупку художественного произведения, как только представляется по этому поводу случай увидеть свое имя пропечатанным в газете, — умеют благоразумно воздержаться от приобретения трехрублевого концертного билета, если не предвидится легкого способа прослыть на всю Россию великодушным покровителем отечественных художеств. Любители психологического анализа и наблюдений за нравами могут почерпнуть из этого указания отличный сюжет для этюда над типом русского

мецената, который и щедр, и в то же время скареден, который любит жертвовать, но терпеть не может платить.

Из новых произведений, исполненных русским квартетом, укажу на два, особенно выдающиеся: квартеты гг. Свендсена [2] и Направника [3].

Свендсен — очень еще молодой человек, норвежец по рождению и немец по музыкальному образованию, полученному в Лейпцигской консерватории; вследствие именно этого действия двух существенных факторов его музыкального творчества, т. е. превосходной немецкой техники и скандинавской национальности, он представляет очень заметное и вместе приятное явление среди скудости оригинальных талантов в сфере современного музыкального сочинительства. Это талант не первоклассный, но не лишенный самобытности и далеко возвышающийся над общим уровнем посредственностей, которых так много в новейшей мендельсоно-шумановской школе. У него есть жизнь, движение, блеск, непосредственность; он чужд немецкой рутины, а подчас у него являются смелость и новизна форм. С этой стороны особенно замечателен октет Свендсена, в котором вторую часть (скерцо) по прелестному, капризному, мелодическому рисунку, резко акцентованному, разнообразному ритму и необыкновенно блестящей инструментовке можно причислить к разряду самых пленительных сочинений, написанных в последнее десятилетие. К сожалению, композиторские достоинства Свендсена всего менее выразились в квартете, по поводу которого мне приходится сегодня говорить об этом молодом артисте. Оно и не удивительно, так как квартет этот есть первое, вероятно, еще школьное его сочинение. Однакоже в третьей части (Allegro scherzando) уже дает себя чувствовать талант далеко не дюжинный.

Г. Направник, как превосходный оперный и симфонический капельмейстер, уже давно пользуется обширною известностью. Как композитор, он выступил прежде всего, лет шесть тому назад, с оперой «Нижегородцы», имевшей значительный успех в Петербурге [4]. Затем в течение нескольких лет г. Направник молчал, как вдруг, в прошлом году, увидели свет разом два крупных его произведения: симфония и квартет. Первую, исполненную в Петербурге [5], мне не удалось слышать; что касается квартета, отлично сыгранного у нас гг. Пановым, Леоновым, Егоровым и Кузнецовым, то он произвел как в Петербурге [6], так и у нас весьма сильное впечатление; это далеко не та к а п е л ь м е й с т е р с к а я музыка, которой многие ожидали от г. Направника [...]

Композиторское дарование г. Направника вне всякого сомнения. Квартет его блещет прежде всего необычайным мастерством техники как в отношении формы, так и в смысле исключительно роскошной и богатой инструментовки. Пошиб мелодических идей его не поразительно оригинален, однакож не лишен индивидуальности и весьма далек от шаблонного или, лучше,

трафаретного письма новейших второстепенных немецких композиторов, все еще пробавляющихся разбавлением водой материала, почерпнутого из Шумана и Мендельсона. Лучшими частями квартета следует признать две средние и из них особенно вторую, названную автором серенадой. Прелестный, качающийся ритм ее, грациозная мелодия, играемая в терциях скрипками и сопровождаемая весьма пикантным контрапунктом в альту, поэтическая инструментовка, особенно в конце, когда при повторении хорошенькая первая тема появляется с сурдинками и производит впечатление как бы издали доносящегося сдержанного любовного воркования, — все это делает эту часть бесподобной музыкальной картинкой на манер шумановских маленьких фантазий для фортепиано. Первая часть, полная энергии и мощи, отличается широким взмахом кисти и представляет несколько превосходных эпизодов, например, педаль в среднем голосе, исполняемую пиццикато на двух струнах. Слабее всего вышел финал—в сравнении с предыдущими частями несколько сухой и рутинный. В целом, первое камерное произведение г. Направника составляет хорошее приобретение для квартетного репертуара и свидетельствует о весьма симпатичном таланте его автора [7].

Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества состоялось в минувшую пятницу [8]. Нельзя не признать, что многочисленная публика, собравшаяся на этот концерт, не без некоторого основания сетовала на его утомительную продолжительность. Программа его не может быть причислена к числу удачных. Увертюра Бетховена (ор. 124, «Освящение дома» [9]), принадлежащая к последнему периоду его композиторской деятельности, — к тому периоду, когда из-под пера его вылились самые колоссальные произведения этого музыкального гиганта, тем не менее суха, бессодержательна, если только подобное выражение может быть применено к бетховенскому сочинению, лишена поэтичности, и, словом, кроме внешних технических достоинств, отсутствие которых немыслимо в произведении столь великого мастера, — не представляет никакого интереса. Симфония-кантата Мендельсона [10] тоже блещет больше превосходными качествами фактуры, чем красотою и богатством содержания, да, кроме того, она непомерно растянута и однообразна по настроениям. В этом сочинении имеется еще тот недостаток, что интерес, по мере приближения к концу, постепенно ослабляется, так что как раз к тому моменту, когда слушатель начинает чувствовать утомление, Мендельсон не принимает никаких мер, чтобы освежить и придать новые силы его напряженному вниманию. Начало симфонии превосходно; тема — торжественно ликующего характера, красивая сама по себе, разработана с огнем, вдохновением, силою и необычайным мастерством. Вторая часть (Allegretto) производит чарующее впечатление наивной простотой прелестной мелодии, инструментованной

изумительно эффектно. Со вступлением хора и голосов соловдохновение как бы покинуло Мендельсона, и в остальных десяти нумерах только изредка мелькают штрихи, достойные кисти великого художника. Оба эти симфонические произведения были исполнены превосходно, хотя нельзя не пожелать побольше силы женскому хору, который поет чисто и твердо, но слабо. Партии соло были очень мило исполнены г-жами Терентьевой и Кадминой и г. Додоновым.

Что касается фортепианного концерта Цельнера, исполненного даровитой г-жой Есиповой, то появление подобной пьесы на программе Общества для меня совершенно непонятно. Более плоского, водянистого, ничтожного, ребячески пошлого сочинения мне никогда еще не удавалось слышать. Зато г-жа Есипова была наказана за свой неудачный выбор таким холодным приемом публики, которого, вероятно, эта отличная молодая артистка еще никогда не встречала.

Резюмируя все вышесказанное, прихожу к заключению, что Русское музыкальное общество — это единственное в Москве учреждение, в котором истинный любитель музыки отдыхает от пошлости, заедающей наши казенные и частные театры, имея во главе такого превосходного капельмейстера, как Н. Г. Рубинштейн, — должно было бы относиться к составлению своих программ с бо́льшим тщанием. Музыкально-симфоническая литература так богата, что лучших произведений ее хватило бы и на целую сотню концертов.

ВТОРОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ.— БЕНЕФИС г-жи ПАТТИ

Седьмая симфония Бетховена, благодаря своему знаменитому Andante *, принадлежит к числу наиболее любимых публикой. Между произведениями великого симфониста это Andante имеет то же значение, какое в каждой популярной опере имеет так называемая любимая ария, air favorit. Весьма часто эта любимая ария только тем и отличается от нумеров предшествующих и последующих, что мелодия ее аляповатее, ритм пошлее, гармонизация груба и лишена поэтичности. В оценке художественных красок искусства масса оказывается всегда близорукой; только яркие краски, декоративность рисунка и колорита, бьющий в глаза эффект останавливают на себе ее внимание. Мягкость тона, законченность деталей, изящная округленность очертаний ускользает от этой прискорбной близорукости. Нужно время и много времени, чтобы из фона картины начали выделяться для нее незамеченные и непонятные с первого взгляда подробности. Чем более музыкальное произведение делается общим достоянием массы, тем с большим удивлением начинает она высматривать многочисленные его красоты, сначала неоцененные; вместе с тем она разочаровывается в своем air favorit, начинает находить его пошлым и отправляет, наконец, на улицу к благодарным шарманщикам, имеющим дело с такой публикой, которая дальше air favorit никогда и не пойдет. Но существуют и такие редкие сочинения, которые обладают свойством одинаково нравиться и тонкому ценителю, и малоразвитому большинству. Красота их неувядаема; чем больше их слушают, тем больше их любят; сила и самобытность их основной мысли такова, что к ней нельзя присмотреться; обыденность для нее никогда не настанет, потому что она недоступна для подражания и плагиата. Вот к самому ограниченному числу подобных-то сочинений относится и знаменитое Andante седьмой симфонии, в течение шестидесяти двух лет составляющее обильный

* Чайковский имеет здесь в виду гениальное Allegretto a-moll.— *В. Я.*

источник высших художественных наслаждений для всего цивилизованного мира. Предыдущая и последующие части этой удивительной симфонии, блещущей в 1874 году теми же неувядаемыми прелестями, какими она удивила европейскую публику в 1812 г., когда Бетховен только-что выпустил ее из своего портфеля, — стоят нисколько не ниже Andante; но, повторяю, последнее имеет привилегию особенно нравиться публике, — и это объясняется отчасти его чарующей мелодичностью и отсутствием сложности в развитии, отчасти же материальной красивостью звука, т. е. превосходной инструментовкой.

Первая часть симфонии начинается широкой, размашистой интродукцией, в этой части замечательна градация интереса, с которым Бетховен развивает, посредством так называемой в техническом языке фигурации, простую, коротенькую тему энергического характера. Особенно оригинально начало этой интродукции, послужившее первообразом оркестрового эффекта, впоследствии часто повторявшегося. Вся масса инструментов ударяет сразу сильный и сухой аккорд, из которого выделяется незамеченный сначала гобой, излагающий выдержанными нотами тему интродукции. Первая тема аллегро, отличающаяся пасторально-наивным рисунком мелодии, послужила современным Бетховену пуристам предлогом для обвинения композитора в неразборчивости выбора тем в его симфониях, точно будто художник, нарисовавший грандиозный пейзаж альпийской природы или морской бури, не может с таким же успехом взяться за изображение простой сельской картины. Ритм этой темы, с оригинальным акцентом на третьей доле такта, выдержан с удивительным мастерством в течение всей первой части. Модуляции, видоизменения темы, поразительно новые и смелые гармонические эффекты с возрастающим интересом сменяют друг друга, — а основной ритм первенствующей мысли остается неизмененным. Нельзя передать словами, до чего это бесконечное р а з н о о б р а з и е в е д и н с т в е изумительно. Только такие колоссы, как Бетховен, могут справиться с подобной задачей, не утомив внимания слушателя, ни на минуту не охладив его наслаждения назойливостью повторения первой ритмической фигуры. Из деталей этого симфонического чуда укажу на стретту в конце первой части, когда басы, виолончели и альты одиннадцать раз сряду повторяют небольшую двухтактную фразу, в то время как в верхних регистрах оркестра идет прогрессивное развитие все усложняющейся фигурации основного трезвучия. Этот оригинальный прием точно так же, как и вступительный аккорд интродукции, послужил образцом для множества подражателей, к числу которых относится и Берлиоз, употребивший подобный же эффект в конце первой части своей программной симфонии «Ромео и Юлия».

Andante состоит из развития ритмического мотива, необыкновенно простого по концепции, и эта-то простота основной мы-

сли сообщает второй части симфонии ту неотразимую прелесть, благодаря которой она приобрела свою обширную популярность. Мотив этот появляется сначала в нижнем регистре оркестра у альтов, виолончелей и басов. Когда он переходит в скрипки, у виолончелей появляется контрапунктически связанная с ним жалобно стенящая фраза в миноре. Мало-помалу основной мотив растет и, подымаясь выше и выше, появляется, наконец, в мощной силе всей оркестровой массы. Затем следует мелодия противоположного характера, — светлая, радостная, выражающая как бы надежду на отдаленное счастье. Между тем первоначальный ритм, как тихая угроза, как мрачное memento mori, все еще слышится в басах. При возвращении основной темы, она появляется видоизмененная, получает через форму фугато свою окончательную отделку, потом замирает, дробится на части, как бы не договаривается и, наконец, останавливается на последнем, неопределенного характера, аккорде. Если мы через шестьдесят два года поражаемся новизной, свежестью, силой замысла и его выполнения в этой чудной пьесе, то можно себе представить, что чувствовали наши деды, когда волшебною силой своего неизмеримого гения Бетховен раскрывал перед ними завесу, скрывающую от глаз человека идеальный мир вечной красоты и гармонии!

Скерцо исполнено жизни, радостного движения, а в среднем эпизоде Бетховен сообщил ему характер торжественного ликования. При переходе от второго колена этого трио к возвращению первого, в этой части симфонии опять является гармонический эффект, поразительный по своей оригинальности и новизне для своего времени. Я говорю о педали на доминанте, исполняемой волторною в контрастирующем к верхнему голосу ритме и с акцентом на аподжиатуре.

Если, в противуположность с Andante скорбного характера, скерцо отличается радостно-праздничным настроением, то финал изображает какую-то вакханалию звуков, целый ряд картин, исполненных беззаветного веселья, счастья, довольства жизнью. Слушая эту великолепную заключительную часть симфонии, не знаешь, чему более удивляться: богатству творческой фантазии Бетховена или совершенству формы, изумительному его мастерству в распоряжениях всеми средствами музыкального развития тем и в инструментовке, полной, сочной, роскошной.

Такова великолепная пьеса, представлявшая наибольший интерес в программе второго симфонического концерта Русского музыкального общества [1]. Все остальное, разумеется, осталось в тени, не исключая арии Генделя и романсов Даргомыжского и г-жи Виардо [2], а также скрипичного концерта Виотти [3], отлично исполненного г-м Гржимали. Этот виртуоз, как мне показалось, сделал большие успехи в последнее время. Прискорбное и надеюсь временное отсутствие г. Лауба поставило г. Гржимали в очень щекотливое положение как в консерватории, где он, как

слышно, с успехом заменяет г. Лауба в качестве профессора, так и на эстраде, где ему приходится поневоле вызывать сравнения себя с таким мастером своего дела, как г. Лауб. Но нет худа без добра. Необходимость выйти с честью из борьбы с подавляющими воспоминаниями о совершенстве лаубовской игры послужила г-ну Гржимали отличным стимулом для упорной работы над своими виртуозными, впрочем очень счастливыми, данными. Г. Гржимали уже давно приобрел себе репутацию весьма добросовестного и талантливого виртуоза; но в последнем концерте Музыкального общества он был просто неузнаваем. У г. Гржимали явилась такая уверенность, такая сила в тоне и чистота в отделке деталей, такая певучесть, такой блеск, такая теплота и чувство меры, которые свойственны только первоклассным виртуозам. Нельзя не радоваться, видя, что этот талантливый артист оказывается вместе с тем и добросовестным человеком. Самонадеянность и безусловная вера в свои достоинства, столь часто встречаемые, к сожалению, особенно в русских молодых артистах, — могли бы пошатнуть прочную репутацию г. Гржимали. Теперь, благодаря усердию и труду, г. Гржимали сделал огромный шаг вперед в мнении публики и если не заставил забыть г. Лауба, что невозможно, так как у последнего на арене скрипичной виртуозности нет соперников, то дал почувствовать свою собственную силу, совершенно достаточную для того, чтобы занять очень видное место среди наиболее известных виртуозов нашего времени. Г-жа Искрицкая, исполнившая вышеупомянутые вокальные нумера концерта, пела не без успеха. Она обладает очень низким, красивого тембра контральтовым голосом; к сожалению, как все ученицы г-жи Ниссен-Саломан, за исключением г-жи Лавровской, она поет сухо, безжизненно, холодно. Г-жа Искрицкая производит впечатление ученицы, хорошо затвердившей урок. Будем надеяться, что в ней со временем загорится пламя страсти и вдохновения и что это пламя согреет и оживит до сих пор еще не прочувствованное, ученически незрелое исполнение ее [4].

Перехожу теперь к краткому отчету о прощальном бенефисе г-жи Патти. Шел «Севильский цирюльник» Россини, эта неоцененная жемчужина итальянской музыки [5]. Россини был велик в вещах малых; его сфера — легкий комический род, и на этом поле никто, не исключая высокодаровитого Обера, не мог состязаться с ним. Ничего нет увлекательнее, как непринужденная, безыскусственная веселость россинневской музыки. Она так кокетливо мила, так изящна, так искренна, — как никакая другая музыка в легком роде, и если ко всему этому присовокупить мастерство Россини в гармонии, в искусстве писать для голоса так, чтоб певцу петь было и приятно и удобно, его блестящую, ловкую инструментовку, — то в результате выйдет образцовое и вместе неподражаемое лирическое произведение. Если есть в мире певица, стоящая на высоте этой превосходной музыки, то

уж, конечно, эта певица не кто иная, как г-жа Патти. В роли Розины она выше всяких похвал. Чудный голос, очаровательно милая наружность, свободная от всякой искусственности игра, музыкальность, твердость интонации, необыкновенно добросовестное исполнение, абсолютная чистота колоратуры, — все это делает г-жу Патти вполне достойной тех оваций, которыми она была чествована в своем бенефисе. По поводу этих оваций можно было бы рассказать несколько эпизодов, с очень комической стороны рисующих нашу московскую публику, — но я не имею никакого права врываться в область моего товарища по фельетону «Русских ведомостей», г. Скромного Наблюдателя. Как бы то ни было, но г-жа Патти получила несколько ценных подарков, была закидана цветами и лаврами, чему я весьма рад, ибо, повторяю, г-жа Патти не только превосходная, неподражаемая певица, но и добросовестнейшая из артисток.

Но что теперь сказать о неприличном, возмутительном и неуместном в императорском театре гаэрстве гг. Босси и Котоньи? Г. Босси ревел ослом, кричал, как клоуны в цирке, очевидно, чтобы польстить нашему патриотизму, кривлялся, метался, как угорелый. Г. Котоньи прыгал по-козлиному, дрыгал ногами, чихал каким-то особенным способом, — ну словом, оба артиста старались перещеголять друг друга в паясничестве и фиглярстве. Положим, что г. Котоньи, привыкший исполнять злодеев и лишенный природного комизма, прибегал к ш т у к а м, чтобы заменить ими недостаток веселости, столь необходимой для исполнения Ф и г а р о. Но каким образом г. Босси, артист в высшей степени почтенный и обладающий весьма сильным комическим дарованием, нашел нужным прибегать к плоскому фарсу,— этого я не могу постигнуть. Что касается Альмавивы в исполнении г. Виццани, то мне показалось, что этот артист был болен и лишен голоса — его едва было слышно.

Мне не удалось быть на представлении «Фауста» с г-жою Нильсон в роли Маргариты; говорят, что артистка была принята восторженно.

ТРЕТЬЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ.— ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.—ОБЩЕСТВО ЛЮБИТЕЛЕЙ ИСКУССТВ МУЗЫКАЛЬНОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО

Капитальными пьесами превосходной программы третьего симфонического собрания были: первая симфония (B-dur) Шумана и концерт Литольфа [1].

Симфония написана в 1841 году и была первым опытом Шумана в симфоническом роде. Начавши писать с двадцатилетнего возраста и произведя множество превосходных фортепианных сочинений, а также массу романсов и песен, Шуман только на одиннадцатом году своей композиторской деятельности и на тридцать первом году жизни решился приступить к оркестровому сочинению. Уже самое то обстоятельство, что Шуман так поздно принялся за симфонию, служит доказательством, что этот мастер не питал особенной склонности к оркестру. Великий знаток всех свойств и малейших ресурсов своего любимого инструмента — фортепиано, неподражаемый мастер в искусстве извлекать богатую и сочную звучность из этого оркестра в миниатюре, — Шуман, повидимому, нисколько не соблазнялся неисчерпаемым богатством красок настоящего оркестра. Все позднейшее творчество Шумана обличает в нем художника, лишенного чутья к колориту, гениального рисовальщика, пренебрегающего красками, предпочитающего карандаш и перо—кисти. Самые восторженные поклонники шумановской музыки, всегда богатой содержанием и всегда бледной красками, соглашаются, что его лучшие оркестровые произведения выигрывают в переложении на фортепиано. Шуман не обладал искусством свои богатые мысли воплощать в красивые звуки; его инструментовка всегда густа и массивна, но лишена блеска и прозрачности. Эта характеристическая, отрицательная черта шумановского творчества очень резко выразилась в его первой симфонии. Говорят, что это сочинение было написано им под сильным влиянием и ближайшим руководством Мендельсона, который в то время находился во главе живых представителей германской симфонической школы. Следы этого влияния, одна-

кож, нисколько не дают себя чувствовать. Более сильная и мощная, в сравнении с Мендельсоном, индивидуальность сказалась в первом симфоническом произведении Шумана сразу, со всеми своими положительными и отрицательными свойствами. Богатая фантазия, простота и безыскусственность замысла, бетховенская пластичность органически сложившейся формы, с одной стороны, бесколоритная, чрезмерно густая, скрадывающая прелесть деталей, инструментовка, с другой, — вот что представляет первый симфонический опыт Шумана.

Он начинается с интродукции, в которой основная мысль первой части излагается в тихом темпо одними медными инструментами и еще раз повторяется всей массой оркестра. Это как бы сигнал, предшествующий пестрому последованию роскошных картин, которые в дальнейшем ходе пьесы открываются слушателю. Торжественно радостная первая тема сменяется противоположного характера эпизодом, имеющим, несмотря на контраст, тесную связь с предыдущим. Видно, что обе темы родились в фантазии Шумана вместе; в их соединении нет того шва, который всегда дает себя чувствовать в произведении второстепенного мастера, внешним образом склеивающего свои мысли. В разработке этих тем Шуман, нисколько не отступая от классических форм, завещанных Моцартом и Бетховеном, вводит совершенно новые приемы и выказывает самобытность, вполне свободную от влияния прежних мастеров. Вся первая часть симфонии представляет вообще ту особенность, что романтический, новый оригинальный пошиб мысли слагается в установленную традициями форму; это как бы звено, связующее классическую школу, завершенную Бетховеном, с новым направлением, по которому Шуман пошел вместе с Шопеном и Берлиозом. Этим эклектическим характером запечатлены и остальные части симфонии. В Andante красивая мелодия элегического настроения сопровождается прелестными вариациями и производит невыразимо обаятельное впечатление, особенно, когда она переходит к виолончелям в тоне нижней доминанты. В третьей части, по ритму своему напоминающей скорее менуэт, чем скерцо, в том виде, как его ввел в симфонию Бетховен, особенно замечательно первое трио с его прелестными перекликаниями аккордов поочередно в струнной и духовой группах, а также заключительная кода с ее стремительным синкопированным ритмом и оригинальною гармонизацией. Финал, размашистый, блестящий, законченный по форме, богатый красивыми модуляциями и разнообразием ритма и гармонии, — служит превосходным заключением этого изящного произведения.

Солистом на этом собрании был Н. Г. Рубинштейн. Он сыграл одно из самых блестящих произведений фортепианной литературы, знаменитый D-moll'ный концерт Литольфа. Пьеса эта есть необыкновенно удачная попытка сопоставления оркестра с его фотографией — фортепиано, так, чтобы последний не

играл первенствующей роли, а боролся бы с могучим соперником. Чтобы идея, положенная в основание этого произведения, уяснилась для слушателя, чтобы концертирующий инструмент вышел победоносным из неровной борьбы, нужно, чтобы пьеса Литольфа [была] исполнена очень сильным виртуозом, и едва ли, кроме г. Рубинштейна, найдется кто-нибудь, обладающий совокупностью артистических данных, нужных для совершения подобного подвига. У г. Рубинштейна замечательно то равновесие различных виртуозных качеств, которое ставит его вместе с старшим братом во главе современных пианистов. Необыкновенная сила тона и размаха умеряется удивительно мягким туше, порывистое вдохновение удерживается в пределах изящного глубоко объективным отношением к исполняемому; техника его стоит на высшей степени развития, но он не жертвует отделке и чистоте деталей высшей целью исполнителя—верной интерпретацией общей идеи исполняемого, словом, превосходная техника идет у него всегда об руку с художественностью и чувством меры. Насколько исполнение первой части и финала отличалось силой, блеском, мужественною энергией, настолько же воздушно-легкое, пикантное скерцо было передано с тонкой поэтичностью и грацией, а адажио с благородной выразительностью. Г. Рубинштейн вызвал, разумеется, шумные долго не смолкавшие рукоплескания.

Кроме этих двух больших произведений, были исполнены: эффектная увертюра Вебера [2] с прусским народным гимном в конце и мужской хор из оперы Вагнера «Моряк скиталец» [3].

В итальянской опере на прошлой неделе шла новая для Москвы опера Тома, автора «Гамлета», «Миньона». Мне не удалось быть на первом представлении этой маленькой комической оперы; второе же представление, на которое я счел долгом отправиться, чтобы дать читателям отчет о новом французском явлении на репертуаре нашей итальянской оперы, не состоялось по болезни г-жи Томмази, так что отчет этот я принужден отложить до следующей рецензии. Вместо «Миньоны» мне пришлось выслушать «Фауста», которым несчастный четвертый абонемент, вследствие болезни, так не кстати посетившей и без того уже обижаемую публикой г-жу Томмази, угощают уже четвертый раз в этом сезоне [4]. Гг. абоненты отмстили за свою пресыщенность музыкой «Фауста» очень неблагосклонным или по крайней мере холодным приемом г-жи Нильсон, которая, однакож, нисколько не виновата в том, что г-жа Томмази слегла в постель. Этот способ сваливать беду с больной головы на здоровую отличается по меньшей мере нелогичностью и непоследовательностью. Г-жа Нильсон играла и пела в этот вечер так же точно, как и всегда. Чем больше присматриваешься и прислушиваешься к этой артистке, тем больше в ней разочаровываешься. Не мое дело разбирать исполнение ею роли Маргариты с драматической стороны. Но я попросил бы

какого-нибудь знатока по этой части объяснить: почему г-жа Нильсон в первой своей выходной сцене третьего акта считает нужным изображать из себя какую-то разбитную пейзанку, прохаживающуюся по своей комнатке с напускною развязностью, с мужчинским раскачиванием рук, с холодной ничего не выражающею неподвижностью лица? Почему, при каждом движении, позе, повороте, встречаешь в игре ее все те же очень ловкие и отлично заученные, но стереотипно повторяющиеся приемы? Почему мне, некогда приведенному в изумление ее искусною игрою, начинает мерещиться в воспроизведении ею роли Маргариты какая-то сухость, деланность, холодная рефлективность, бесстрастное изложение хорошо затверженного урока? Почему ни на минуту я не переставал видеть в Маргарите искусную лицедейку г-жу Нильсон, которая с тою же холодной неподвижностью уйдет со сцены за кулису, с невозмутимым спокойствием переоденется и отправится домой, да, ложась спать, будет разве помышлять о непостижимой непоследовательности московитов, почему-то рассердившихся на нее за флюс г-жи Томмази, точно будто она в чем-нибудь тут виновата и как будто она на этот раз не выделала всего того, за что прежде ее провожали оглушительными рукоплесканиями или кликами восторга? «Не забыла ли я в сцене у церкви сделать такой-то жест или принять такую-то позу? — подумает г-жа Нильсон. Но вспомнит, что все добросовестно и умно сделала и заснет сном человека, честно исполнившего свой долг.

Так думалось мне, смотря на игру г-жи Нильсон в «Фаусте», и думы эти были так неотвязны, что я, хотя и робко, но решаюсь предложить их на обсуждение читателя. Что г-жа Нильсон обладает красивой наружностью, что она умна и искусна, в этом не может быть никакого сомнения. Но такая ли она в самом деле вдохновенная художница, как у нас принято думать, — вот вопрос, на который я рад буду получить ответ от людей более меня компетентных. Что касается до музыкального исполнения Маргариты, укажу на два несомненных недостатка. Г-жа Нильсон интонирует очень не чисто и склонна петь на четверть тона ниже чем следует. Кроме того, у нее ритм неопределенный, расплывающийся, идущий постоянно в разлад с оркестром. То она уйдет вперед, то неожиданно затянет, то приделает к ровной кантилене украшение, на техническом языке называемое группетто, и таким способом изменит относительную продолжительность ноты, написанной автором, и исказит приданный им мелодии первоначальный смысл. Мне кажется, что главная чара в пении г-жи Нильсон таится в среднем регистре ее несколько матового, как бы подернутого флером голоса. Эти средние ноты ее диапазона действительно очаровательны по звуку, необыкновенно странному, никогда не бывалому. В этих звуках есть что-то сладко щекотящее нервы, что-то захватывающее и приятно раздражающее. Кроме того, и в пении,

как в игре, бездна расчетливости, ума, обдуманности, экономии в эксплуатации своих средств и, может быть, тонкого изучения свойств и степени понимания публики, перед которой она действует.

Г. Капуль—певец, не одаренный богатыми голосовыми средствами, но поющий со вкусом и, как мне кажется, с неподдельной горячностью. Он слишком много играет, подчеркивает каждый слог, сопровождает жестом каждое отдельное слово,—но все это делается красиво и тепло.

О г. Джамете в роли Мефистофеля я уже однажды говорил: это артист очень высокого достоинства; голос его превосходен, игра, может быть несколько утрированная, как всегда у французов, но осмысленная до малейших подробностей.

В минувшее воскресенье состоялось первое исполнительное (?) собрание Общества любителей искусств музыкального и драматического [5]. Музыкальная часть вечера состояла из увертюр Вебера и Мендельсона, исполненных оркестром Общества под управлением г. Дюшена, первой части концерта Бетховена, сыгранной тем же г. Дюшеном, и скрипичного соло. Мне удалось слышать только первые две пьесы: увертюру Вебера из оперы «Peter Schmoll» [«Петер Шмоль»] (1801) и концерт Бетховена. Оркестр, состоящий преимущественно из дилетантов, оказался весьма исправным. Увертюра прошла бойко, твердо и чисто, словом, настолько хорошо, насколько это возможно для любительского оркестра, притом еще не сыгравшегося. Исполнение этой пьесы делает большую честь как членам-любителям оркестра, так и их дирижеру. Концерт Бетховена был бы исполнен хорошо, если бы только г. Дюшен соблюдал бо́льшую последовательность и верность в темпе, — его ритм не выдержан и неровен. Например, вторую тему он берет положительно вдвое скорее предыдущего, между тем как у Бетховена нет никакого указания на это ничем не мотивированное ускорение.

КИЕВСКАЯ ОПЕРА.— ЧЕТВЕРТОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ

Читатель, надеюсь, не посетует на меня, если я скажу ему сегодня несколько слов о состоянии русской оперной сцены в Киеве, где я только что провел несколько дней. Я лелею себя сладкой надеждой, что не весь читающий в Москве люд погружен по горло в интересы нашей итальянской оперы, которая, мимоходом сказать, мало-помалу нисходит постепенно из сферы искусства в область аферы и скоро, к величайшему моему удовольствию, выйдет совершенно из пределов моей музыкальной компетентности. В самом деле, побывав в театре в Киеве, где я слышал оперу в настоящем смысле этого слова, я больше чем когда-нибудь почувствовал то унизительное положение, в которое ставит русское музыкальное искусство афера итальянской оперы, свившая себе, под покровительственным крылышком дирекции театров, теплое гнездышко в Москве. Более, чем когда-нибудь, я уразумел, до какой степени специалисту по части музыки не приличествует сколько-нибудь серьезно говорить о подвигах итальянского авериста на сцене императорского театра в русской столице. Пусть себе собирает обильную дань с Москвы, пока еще есть в ней контингент публики, ловящийся на удочку громких имен г-ж Патти и Нильсон; пусть угощают эту публику ежедневными представлениями оперы, в которой поет измученный и еле слышный хор, в которой пиликает оркестр, не соответствующий по своему составу и силе размерам и внешности театра; пусть с грехом пополам отмахиваются на сцене этого театра неслаженные и несрепетованные, до отвращения приевшиеся «Травиаты», «Сонамбулы» и вся остальная итальянская музыкальная стряпня; пусть все это без протеста слушается, обсуждается и комментируется, пусть завзятые итальяноманы продолжают свой вечный спор о преимуществах той или другой звезды итальянского персонала: — я отказываюсь принимать во всем этом какое бы то ни было участие. Кстати, теперь, когда действительно великая итальянская артистка г-жа Патти уже давно в Петербурге, пикантная, но да-

леко не великая, г-жа Нильсон на пути в Париж, а г. Нодеи тоже скоро нас покинет, и говорить-то не о чем. Где репертуар разнообразен и интересен, где в исполнении есть ансамбль, где постановка тщательно обдумана, богата и изящна, где в общем ходе оперного дела, кроме меркантильного стремления к легкой наживе, заметно преследование художественных целей, — там для музыкального рецензента есть всегда обильная пища для беседы с читателем. У нас ничего этого нет; у нас на сцене Большого театра царит дух биржевой спекуляции, не имеющий ничего общего с интересами искусства. Пожалуй, о ходе этой спекуляции, от времени до времени, я буду сообщать читателю в самых кратких выражениях, которые я намерен заимствовать из терминологии биржевого отдела в газетах, но вести постоянную хронику — не берусь. Очень рад, что в настоящую минуту могу сообщить читателю известие о сильном падении акций итальянского оперного предприятия. Концерт, данный в воскресенье, 8 декабря, дал сбор ничтожный [1]; бенефис г. Нодена привлек не более половины театра, бенефис г. Котоньи за совершенным отсутствием сбора, отменен, — словом, с итальянской оперой т и х о, как говорится в биржевой хронике о сале, коже, поташе и хлебе. Но я отвлекся от киевской оперы, по поводу которой начал мою беседу с читателем.

И так, я провел несколько дней в Киеве и познакомился с тамошней оперой. Во главе администрации этой оперы стоит г. Сетов, высокоталантливый певец и актер, подвизавшийся некогда с огромным успехом на сцене петербургской, затем перешедший на московскую, впоследствии бывший главным режиссером на обеих столичных сценах, наконец, занимавший в последние годы место преподавателя вокально-драматического искусства при театральном училище в Петербурге. Г. Сетов только с нынешнего года сделался антрепренером киевского городского театра, и следует удивляться энергии, искусству, ловкости, знанию дела, которые он обнаружил, поставив свое предприятие в столь короткое время на такую высокую точку, что разве петербургская русская опера, — хотя в последнее время и много утратившая своего прежнего блеска, но все еще замечательно хорошо управляемая, — может выдержать победоносное сравнение с киевской. Персонал г. Сетова очень богат. В женском персонале наибольшее внимание обращают на себя певицы: г-жи Ильина, Массини, Люценко, Пускова, Махина; в мужском: гг. Орлов, отсутствие которого так тягостно для петербургской оперы, Стравинский, Ляров, Соколов, Андреевский. Кроме того у г. Сетова гостит в настоящее время г-жа Меньшикова, а в ближайшем будущем ожидается г-жа Лавровская, с которой им заключено уже условие.

Оркестром управляет один из лучших учеников, выпущенных Петербургской консерваторией во времена А. Рубинштей-

на, г. Альтани. Режиссером киевской оперы состоит много лет прослуживший в этой должности при петербургской русской опере г. Каратыгин. Затем г. Сетов имеет в своем распоряжении прекрасно организованный хор, хорошую балетную труппу, несколько декораторов, словом, все, что составляет неизбежную принадлежность оперной сцены. Что касается костюмов, то эта часть дела находится в распоряжении г-жи Сетовой и доведена ею до такой высокой степени совершенства, что в отношении изящества, богатства и исторической верности костюмов киевский театр нисколько не уступает петербургскому и неизмеримо выше московского.

Г. Сетов держится разумного правила—ставить опер не много, но зато ставить хорошо. Не лучше ли, в самом деле, по три раза послушать несколько опер, тщательно срепетованных, отлично поставленных, исполняемых артистами не только хорошими, но и твердыми в своих партиях, чем по одному разу увидеть огромное множество различных опер, без толку, без ансамбля, кое-как отхватанных, лишь бы только в печатном репертуаре красовалась целая страница, наполненная названиями итальянских оперных изделий, как это делается у нас в Москве. С сентября, в начале которого открылся сезон, на киевском театре шло шесть опер, а именно: «Иван Сусанин», выдержавший уже семнадцать представлений, «Фауст», «Линда», «Трубадур», «Галька» и «Опричник». В мое кратковременное пребывание в Киеве мне пришлось присутствовать на представлениях: «Трубадура», «Гальки» и «Опричника» [2]. В первой из этих опер я слышал хорошо всем известную г-жу Меньшикову, голос которой еще ни на волос не утратил своей свежести, не менее известного г. Орлова с его феноменальным голосом и игрой, которая, с тех пор, как этот певец покинул г. Москву, сделалась неузнаваема, затем г-жу Ильину, певицу с громадным, сильным и вместе необычайно приятным mezzo-soprano, баритона г. Соколова, молодого человека, полного самых драгоценных задатков, и баса г. Лярова, густой, мощный, басовой орган которого не имеет себе равного в России, если не считать г. Васильева, поющего на Мариинской сцене. В «Гальке» главные роли были исполнены г-жой Меньшиковой и г. Орловым. В этой милой опере я особенно оценил хор, который, стараниями капельмейстера г. Альтани и его помощника г. Гекеля, доведен до высшей степени совершенства. В Москве такого хора никогда не слыхали. Тут же в третьем действии я видел очень хорошую балетную труппу г. Сетова.

Теперь да позволено мне будет несколько долее остановиться на исполнении «Опричника», первое представление которого состоялось в понедельник, 9 декабря.

Читателю, быть может, не совсем безызвестно, что я нахожусь в самом близком отношении к этому лирико-драматическому произведению, и, может быть, именно вследствие

этой близости, я усматриваю в нем такое огромное множество недостатков как со стороны музыкальной, так и в особенности со стороны сценической, какого не заметит и самое злонамеренное критическое ехидство. Вот почему, отправляясь в Киев, я сомневался, чтобы провинциальная сцена могла успешно сладить с оперой, трудной по музыке и неблагодарной по сценическому эффекту; тот факт, что «Опричник» не потерпел фиаско в Петербурге, я приписал обаянию и превосходной обстановке блестящей столичной сцены. Мои сомнения оказались, однакоже, неосновательными. Я смело утверждаю, что, за исключением оркестра, который, хотя составлен и недурно, а управляется очень хорошо, но по неполноте, недостаточности и отсутствию равновесия между струнной и духовой группами никоим образом не может быть сравнен с превосходнейшим оркестром г. Направника, да еще, кроме декорационной части, — за исключением, говорю, этих важных факторов в успехе оперного исполнения, «Опричник» идет в Киеве, во всяком случае, не хуже, чем в Петербурге. Если в столице главные роли были поручены превосходным артистам, таланту и умелости которых автор обязан тем, что его опера не пала, то и в Киеве распределение ролей не оставляло желать ничего лучшего. Начать с того, что г. Орлов, который по исключительности своих несравненных вокальных средств едва ли не один только и может справиться с трудною, непрактично написанною ролью Андрея, — пел в Киеве точно так же хорошо, сильно, тепло, мощно, как и в Петербурге. Г-жа Массини (Наталья) исполнила свою партию с замечательной страстностью, умом и чувством. Г-жа Ильина в партии Морозовой обнаружила и мощный, изумительно красивый голос, и сильный драматизм. Г. Стравинский в качестве молодого, только что начинающего артиста, конечно, не может быть поставлен рядом с таким зрелым перворазрядным артистом, как г-н Мельников, однакож его прекрасный голос и оживленная игра выдвинули не особенно богатую и благодарную роль Вязьминского на первый план. Роль Басманова была поручена любимице киевской публики г-же Пусковой, которой автор должен быть глубоко благодарен за то, что, взявшись за второстепенную роль, она уже одним своим появлением в числе действующих лиц содействовала общности ансамбля. Эта артистка и в незначительной партии Басманова нашла однакож случай блеснуть красотой своего сильного, мощного контральто.

Что касается общего музыкального выполнения, правильности темпа, чистоты, нюансировки в целом и в деталях, — то оно не оставляло желать ничего лучшего. Нельзя не удивляться, каким образом капельмейстер г. Альтани, таланту и энергии которого следует всего более приписать успешность ансамбля,

мог, при ограниченном составе своего оркестра, выйти победителем из исполнения партитуры, рассчитанной на оркестровые средства большой столичной сцены.

Декорации новы и очень изящны. Нельзя требовать, чтобы частный, притом начинающий свою деятельность театр мог в этом отношении сравниться с превосходной декорационной обстановкой Мариинского театра, и я поступил бы недобросовестно, если б сказал, что Киев в декорациях не отстал от Петербурга, — однакож они нисколько не препятствуют общности художественного впечатления. О костюмах я уже говорил: такой роскоши, богатства и вместе такого тщательного соблюдения исторической верности я не видел нигде, кроме первоклассных европейских сцен [3].

Пусть не сетует на меня читатель, если я позволил себе утруждать его внимание сообщением ему подробных сведений о слышанном мною на киевской сцене. Распространившись об исполнении в Киеве «Опричника», я был руководим совсем не авторским самолюбием, в наивности своей рассчитывающим, что публика так же точно интересуется судьбой его музыкального детища, как и сам автор, а желанием дать понятие тем из читателей, которых распространение и успехи родного искусства интересуют более трелей г-жи Маримон и жеманных поз г. Капуля, о том, до какой степени частная предприимчивость в деле искусства предпочтительна чиновническому управлению оперным делом. Мне бы хотелось, чтобы хотя малая доля читающей публики устыдилась той изолированности от участия в поступательном движении русского искусства, в которое театральная администрация ставит Москву, отдавая и себя, и русских артистов, и русскую публику с руками и ногами в бесконтрольное распоряжение из-за моря налетающих на нас жадных, хищных птиц, которые, насытив свою утробу, опустошив нашу страну и обессилив добрую почву, улетят да еще посмеются над нами.

Впрочем... с г-жой Маримон, Капулем и tutti quanti т и х о. Спрос слабеет. В добрый час.

В четвертом концерте Русского музыкального общества красою программы была музыка Глинки к трагедии «Князь Холмский» [4]. В этом произведении Глинка является одним из капитальнейших симфонистов нашего века.

В «Князе Холмском» есть множество черт, напоминающих кисть Бетховена. Та же умеренность в средствах и полное отсутствие битья на внешний эффект; та же трезвая красота ясно изложенной, не измышленной, а вдохновенной мысли; та же пластичность формы и слитость самых контрастирующих по характеру частей сочинения, наконец, та же неподражаемая инструментовка, чуждая аффектации и изысканности, сильная без шума и треска, прозрачная без пустоты и неопределенности гармонического рисунка. С каким, например, мастерством сделан

Глинкой переход от интродукции к Allegro в увертюре! Какое чарующее впечатление производит в этом месте диссонирующее чрезмерное трезвучие, подобно зловещему предчувствию б у д у щ и х н е с ч а с т и й Х о л м с к о г о, неожиданно переносящее слушателя от воинственно-торжественного настроения к бурному мрачному Allegro. С неменьшим искусством Глинка связывает, потом сливает в одновременное сочетание обе основные мысли Allegro увертюры и, наконец, после всесторонней разработки их, переходит к постепенному замиранию на заключительном тоническом аккорде. Каждый из следующих за увертюрой антрактов есть маленькая картина, написанная рукою великого художника, симфоническое чудо, стоящее целого вороха длинных симфоний второстепенных композиторов. Особенно обаятельное впечатление производит антракт перед вторым действием, рисующий любовные томления Холмского, прерываемые пробуждением чувства долга к отечеству, против которого приходится бороться его любовной страсти. Далее не может итти художническое творчество; перед подобной красотой опускаются руки и чувствуется совершенное бессилие выразить ее словами...

Я без намерения употребил выражение об опущенных руках, но выходит так, как будто я хочу каламбуром намекнуть на то, что публика не рукоплескала. К сожалению, не давящая сила впечатления, не глубокое сознание красоты глинкинской музыки парализовали публику, — о нет! Причина ее красноречивого молчания нечто совсем противоположное, о чем лучше я не скажу ни слова, предоставляя читателю самому решить вопрос, отчего бывают люди и даже сборища людей, приходящие в яростный восторг от карикатуры «Развлечения» или гривуазной шансонетки Лекока, но безмолвствующие перед картиной Рафаэля, или после симфонии Бетховена. Только песенка Ильчинишны, самый слабый из всех нумеров этой музыки, хорошо исполненный г-жей Кадминой, вызвал довольно шумное одобрение.

С неменьшим равнодушием публика отнеслась и к г. Фитценгагену, отлично исполнившему концерт Грюцмахера [5]. А между тем, г. Фитценгаген играет умно, ловко, талантливо, прочувствованно, да притом обладает сильнейшей техникой. В заключение была исполнена одна из восьмидесяти симфоний Гайдна — древняя, но хорошая вещь! [6]

ПЯТОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ.— ВТОРАЯ КВАРТЕТНАЯ СЕРИЯ.—ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Программа пятого симфонического собрания Русского музыкального общества была составлена необычайно интересно[1]. Кроме большой новой русской симфонии, кроме русского пианиста, дебютировавшего в этот вечер перед московскою публикою, мы слышали очаровательную арию Моцарта в чудном исполнении г. Нодена и, наконец, одно из превосходнейших, поэтичнейших произведений великого французского музыканта Берлиоза. Скажу сначала несколько слов об этом лучшем украшении программы последнего симфонического концерта.

Из длинного ряда вокальных и симфонических нумеров музыки Берлиоза к легенде о Фаусте в программу разбираемого мною концерта вошли следующие: хор поселян, застольная песнь студентов, сон Фауста, пляска блуждающих огоньков и венгерский марш. Читатель, вероятно, недоумевает, какую связь может иметь мадьярская национальность с легендой о Фаусте? Но дело в том, что чисто внешнее обстоятельство, которое я поясню ниже, мотивирует появление военного венгерского марша среди музыки, изображающей различные фазисы душевных настроений гетевского героя.

Берлиоз только отчасти заимствовал из сценариума великого немецкого поэта данные для музыкального воспроизведения личности Фауста и его похождений. В своих мемуарах, имеющих неоцененное значение как для характеристики личности Берлиоза, так и для уразумения общего духа и исторического значения романтической эпохи искусства, в этой автобиографии, которая, по красоте и страстности изложения, а также и по изумительной искренности самообличения, напоминает знаменитые произведения Руссо, Берлиоз очень просто и безыскусственно рассказывает весь процесс сочинения им музыки к «Фаусту» и причину, по которой он не задумался перенести своего героя в Венгрию. Ниже я приведу читателям отрывок из мемуаров Берлиоза, касающийся «Фауста», очень интересный и многознаменательный.

Первые два отрывка, хор поселян и хор студентов, воспевающих латинскими виршами благотворное влияние на человека круговой чаши, характерны, интересны, колоритны, но не лишены той неуклюжести в гармонических сочетаниях, той угловатости в течении мелодической мысли, которые составляют органический недостаток музыкальной натуры Берлиоза. Однажды, помнится, в прошлом году, я пытался объяснить читателю особенность берлиозовского творчества, заключающуюся в том, что у него поэтическая фантазия преобладает над чисто музыкальным изобретением. Берлиоз неразборчив в выборе тем, небогат мелодическими мыслями, лишен чутья к полифонической красе голосоведения, но там, где он одушевлен поэтической задачей, все эти недостатки выкупаются у него изумительною способностью к музыкальному живописанию посредством красок оркестра. Берлиоз неспособен, подобно Бетховену, из простой, но чреватой бесчисленными гармонико-ритмическими комбинациями основной мысли возвести громадное музыкальное здание, поражающее и красивостью общего вида и законченностью деталей, несмотря на разнообразие и контрасты в отдельных частях проникнутое единством основного мотива. У Бетховена колорит — средство, у Берлиоза — цель. Если можно, при анализировании художественных произведений, вдаваться в гадательные предположения о творческом процессе их созидания, то я сказал бы, сравнивая симфонические произведения Бетховена и Берлиоза, что у первого сначала появлялась отвлеченная музыкальная мысль, которая потом, в фантазии композитора, облекалась во внешнюю форму своего изложения; у второго,— красивая форма и представление яркого сочетания красок вызывали и самую мысль. Если, быть может, вследствие недостаточности поэтического одушевления, Берлиоз, при этом процессе, не всегда натыкался на красивую мелодическую мысль, но зато, в тех относительно редких случаях, когда это ему удавалось, он был способен достигать до высочайших художественных красот. К числу его таких сочинений, в которых усматривается полное соответствие между содержанием и формой, — относится третий отрывок из музыки к «Фаусту», состоящий из непрерывно следующих друг за другом соло Мефистофеля, хора духов и пляски эльфов. Мефистофель среди роскошного уголка природы усыпляет усталого Фауста, повелевая подвластным духам навеять на него сладкие грезы любви и счастья. Мало-помалу все утихает, и среди ночного безмолвия откуда-то доносятся фантастические звуки вальса, под мерный качающийся ритм которого пляшут маленькие эльфы. Передать словами подавляющую красоту этой музыки было бы дерзкой попыткой перейти за пределы, указанные человеческому слову. Берлиоз коснулся здесь той лазурной высоты, в которую только посредством музыки может иногда проникнуть художественное чувство человека. Остальные два отрывка, пи-

кантная пляска блуждающих огоньков и эффектный венгерский марш низводят слушателя снова на землю, но это не мешает им блистать самыми роскошными красками берлиозовского оркестра.

Теперь приведу то место в мемуарах Берлиоза, которое касается его музыки к «Фаусту». Оно во всех отношениях знаменательно, и я полагаю, что читатель, не знакомый с объемистой автобиографией этого композитора, не без интереса прочтет следующий отрывок из нее: «Во время моего путешествия по Австрии, Венгрии, Богемии и Силезии, — говорит Берлиоз, — я начал сочинение моей легенды «Фауст», план которой уже давно носился в моем воображении. Положивши приняться за это произведение, я должен был вместе с тем решиться написать и самое либретто. Сидя в своем дорожном немецком экипаже, я прежде всего обдумал воззвание «Фауста» к природе и, успешно преодолев первую трудность, мало-помалу сочинил все стихи, которые мне были нужны, по мере того как ко мне являлись музыкальные мысли для нового сочинения. Я написал его с такою легкостью, которая редко давалась мне для других моих трудов. Я писал где и как мог: в карете, в вагоне железной дороги, на пароходе и даже в городах, среди трудов и хлопот, с которыми было сопряжено устройство моих концертов. В Нассауской гостинице, на границе Баварии, я написал интродукцию; в Вене я сделал сцену усыпления Фауста и пляску эльфов. В Вене же еще прежде, в одну ночь я написал марш на венгерские темы. Необычайный эффект, произведенный этим маршем в Пеште, побудил меня включить его в партитуру «Фауста», причем я взял на себя смелость перенести своего героя в Венгрию, заставив его присутствовать при прохождении венгерской армии через равнину, где он скитается с своими мечтами. Один немецкий критик нашел очень странным, что я заставляю Фауста прогуливаться в этой стране. Я не вижу, почему мне бы следовало от этого воздержаться, я нимало не затруднился бы привести Фауста во всякое другое место, если б от этого могла выиграть моя партитура. Я нисколько не ставил себе задачею сообразоваться с планом трагедии Гёте и мог заставить эксцентрическую личность моего героя предпринять самые невероятные путешествия, не нарушая при этом правдоподобия. Я часто задавал себе впоследствии вопрос, почему этот и другие немецкие критики, много раз нападавшие на меня все за то же отступление от гетевской трагедии, не упрекали меня за мое либретто к симфонии «Ромео и Юлия», очень мало похожее на бессмертное творение Шекспира? Это, конечно, оттого, что Шекспир не немец. Патриотизм! Фетишизм! Кретинизм! В Пеште, заблудившись однажды в городе, освещаемый фонарем какой-то лавочки, я сочинил хор поселян. В Праге я вскочил ночью с постели, чтобы записать мелодию, которую с трепетом ужаса боялся забыть: — это был хор ангелов

в апофеозе Маргариты. В Бреславле я написал и латинский текст и музыку студенческой песни. Остальное было написано в Париже и всегда экспромтом: у себя, в ресторане, в саду Тюильери, даже на тумбе бульвара. Я не искал мыслей: они приходили сами собой и самым неожиданным образом. Когда, наконец, эскиз всей партитуры был готов, я принялся за его обработку с тем упорством, с тем терпением, на которое я способен. Я смотрю на этот труд как на одно из самых удавшихся моих произведений. До сих пор публика, повидимому, разделяет мое мнение».

К этим словам Берлиоза я могу только прибавить то, что и наша московская публика, очевидно, примкнула к взгляду автора на свое произведение. Она вышла при исполнении берлиозовского «Фауста» из своей обычной апатии и, о, удивление! по окончании лучшего третьего отрывка в зале раздались громкие крики bis. К сожалению, час был поздний, и г. Рубинштейн не счел возможным удовлетворить желание значительной части публики. Но я могу утешить тех из моих читателей, которые желали бы еще раз прослушать гениальное произведение Берлиоза, известием, что в следующем, шестом концерте Музыкального общества «Фауст» будет снова повторен.

Теперь обращаюсь к краткому рассмотрению новой симфонии г. Римского-Корсакова, исполненной в том же симфоническом собрании [2].

Общее впечатление, производимое этим сочинением, можно охарактеризовать так: преобладание техники над качеством мыслей; недостаточность вдохновения и порыва, взамен которых: выработанность и пестрота изящных деталей, доходящая до излишества.

Симфония эта взращена и выхолена с любовью, напоминающею ту материнскую любовь, которая полагает, что вся суть воспитания состоит в тепличном согревании, выкормлении, изнеживании ребенка. Г. Римский-Корсаков находится, очевидно, в переходном состоянии; он ищет точки опоры, колеблется между склонностью к новизне, начертанной с самого начала на его знамени, и тайною симпатиею к ветхозаветным, архаическим музыкальным формам. Это — филистер, консерватор в душе, увлеченный некогда на арену свободомыслия и теперь совершающий робкое отступление. Вследствие этого недостатка искренности, непосредственности в художественной концепции г. Римский-Корсаков впадает в сухость, холодность, бессодержательность, не всегда скрадываемую изящною выточенностью малейшего штриха. Вот почему нельзя удивляться, что публика не особенно сочувственно приняла симфонию г. Корсакова.

Что касается знатоков, то они не могли не быть очарованы прелестью деталей, ласкающей ухо игрою звукосочетаний, которыми испещрена партитура нашего симфониста. Сквозь маски филистера и новатора, которые попеременно надевает автор, не

решаясь открыто стать на ту или другую сторону, беспрестанно сквозит сильная, в высшей степени талантливая, пластически изящная творческая индивидуальность. Когда г. Римский-Корсаков, после брожения, которое, очевидно, происходит в его музыкальном организме, дойдет, наконец, до твердо установившейся стадии своего развития, из него, наверно, выработается капитальнейший симфонист нашего времени, который примкнет скорее к классицизму, в сторону которого тяготеет его музыкальная натура, чем к растрепанно-романтической школе Берлиоза и Листа. Это будет музыкальный эклектик в лучшем смысле слова, в смысле Глинки, соединяющий в себе строгую органичность классических форм и приемов с ослепительной красотой внешнего изложения, составляющей неотъемлемое качество новой школы. Но это все в будущем, а покамест мы слышали симфонию с двумя частями, которые, несмотря на вышеупомянутый недостаток — излишнюю пестроту подробностей, доставляют тонкому ценителю обильный источник музыкального наслаждения. Эти две части — суть первые, Allegro и Scherzo.

В Allegro г. Римский-Корсаков выказал значительное мастерство формы, удивительное знание оркестра и способность к контрапунктической разработке тем, которой не может не завидовать всякий подвизающийся на симфоническом поприще. Я не скажу, чтобы мне особенно нравились темы этой части сочинения, но, посредством самых разнообразных иллюстраций, автор умеет придать им ни на минуту не ослабевающий интерес. Местами г. Римский-Корсаков дает своему оркестру чисто волшебную звучность. Укажу, например, на тот эпизод интродукции, где флейты в низшем регистре унисоном играют фразу, контрапунктирующую с отрывком главной темы, порученным скрипкам и альту; или напомню слышавшим симфонию то место, где кларнет четырнадцать раз сряду повторяет небольшой однотактный обрывок фразы, в то время как скрипки сильным, отрывистым смычком играют расширенную первоначальную тему. Это поразительно оригинально, ново, фантастично.

Перл симфонии — скерцо; здесь талантливость г. Корсакова, не стесненная губительным рефлексом, не сдержанная нарочито преднамеренною погонею за двумя зайцами,— проявилась во всей своей мощи. Оригинальный пятичетвертной ритм, на котором зиждется эффектность этой части сочинения, беспрестанно вступает в борьбу с ритмами противоположного характера; результатом этого единовременного сочетания ямбов, хореев, дактилей и анапестов является нечто совершенно небывалое по прелести и пикантности контрастов. Если прибавить к этому необычайное мастерство инструментовки г. Римского-Корсакова, легкость и округленность гармонических очертаний его музыки, то в сумме получится произведение необычайно милое и оригинальное.

В следующих частях нет ничего, кроме следов старательной, чистой и кропотливо высиженной технической работы. И Andante, и в особенности финал, в котором автор задался соединением воедино всех основных тем симфонии, страдают сухостью, ледяной холодностью, а местами пересоленностью, если можно так выразиться, нагромождением резких эффектов, сливающихся в неопределенную массу ничего не выражающих звуков. Первые три части симфонии были исполнены превосходно; в финале не удалась заключительная стретта, среди которого часть инструментов сбилась с пути и оркестр ощупью, кое-как добрался до последних аккордов. Как бы то ни было, а нельзя не поблагодарить г. Рубинштейна за то, что он познакомил нас с новой русской симфонией, в которой, среди множества достоинств, дают себя чувствовать и немаловажные недостатки, происходящие, впрочем, только от доведенной до крайности любви г. Римского-Корсакова к отделке деталей в ущерб общего впечатления.

Солист этого вечера был г. Климов, пианист, уже подвизавшийся с успехом на концертных эстрадах в Петербурге. Он исполнил знаменитый D-moll'ный концерт г. Рубинштейна и мелкие пьесы Шопена и Таузига [3]. Г. Климов обладает значительною суммою достоинств отрицательного рода, — но нисколько не выделяется из серенького фона золотой посредственности. Техника его страдает недостатком чистоты.

Я еще ничего не говорил о второй квартетной серии Музыкального общества, представлявшей значительный интерес в том отношении, что, вместо г. Лауба, во главе нашего квартета явился теперь г. Гржимали, который с таким блестящим успехом играл во втором симфоническом собрании. Если московский квартет испытал невознаградимую потерю в лице г. Лауба, то, быть может, он выиграл теперь относительно равномерности сил всех четырех исполнителей. Отсутствие Г. Лауба послужило им отличным стимулом для того, чтобы безупречностью ансамбля по возможности вознаградить публику, посещающую сеансы квартетной камерной музыки, за утрату того высокого художественного наслаждения, которое причиняла им несравненная игра г. Лауба. Нужно отдать справедливость гг. Гржимали, Бродскому, Герберу и Фитценгагену, признав за ними ту глубокую артистическую добросовестность, с которой они отнеслись к своей задаче. Труднейший Cis-moll'ный квартет Бетховена, один из камней преткновения для квартетистов, они исполнили с увлечением, тонкостью отделки и техническою умелостью, которые ничего не оставляют желать. В последнем сеансе г-жа Муромцева великолепно исполнила фортепианный квартет Шумана [4].

В заключение об итальянской опере. О, великодушные, самоотверженные, бескорыстные коммерсанты, заправляющие коммерческо-лирическою спекуляцией на подмостках Большого теат-

ра! Как выразить вам от лица московских любителей музыки ту дань благодарного удивления за искусство, с каким вы устраиваете бенефисы, которые приходится отменять по совершенному отсутствию сбора в кассе, и концерты, в которых г-жа Маримон поет перед зевающими кассирами, капельдинерами и их семействами! Как выразить вам восторг, внушенный нам упорно проводимою вами системою намозоливания ушей наших меломанов, системой, по которой, в противность всякой логике, вы тем более даете бенефисов и концертов, чем менее они посещаются. Продолжайте намозоливать московские уши; это приведет вас к неминуемому банкротству, каковой результат удивит, но нисколько не огорчит всех любящих и ревнующих о родном искусстве. А покамест с г-жой Маримон в я л о, очень в я л о.

ШЕСТОЙ И СЕДЬМОЙ КОНЦЕРТЫ РУССКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

Поверит ли читатель, что такое серьезное по своим целям и полезное по влиянию на эстетическое развитие масс учреждение, как императорское Русское музыкальное общество, находится в полной, хотя и косвенной зависимости от антрепренера итальянской оперы? Известно, что этот счастливый монополист имеет в своем распоряжении не только покорных и безответных театральных чиновников и капельдинеров; не только полчище синьоров и синьор, которые по мановению единого перста его готовы петь и играть все, что угодно, даже часто то, чего они вовсе не знают, вследствие чего они больше фальшивят, орут и безобразно ноют, чем поют; больше кривляются и гаэрствуют, чем играют; не только хористов и хористок, осовевших и истощенных непосильной работой; не только режиссеров, машинистов, декораторов, костюмировщиков, бутафоров, отдающих все свое время, знанье и таланты на пользу и обогащение счастливого иноземца, — не только всем этим распоряжается бесконтрольно ловкий эксплуататор, но также и театральным оркестром, состоящим из нескольких десятков опытных и хороших артистов, специально предназначенных для службы в итальянской антрепризе. Существует, кроме этого, оперного, хорошего оркестра еще другой, несколько худшего состава оркестр, называемый б а л е т н ы м. Счастливцы музыканты, попавшие в состав этого последнего! Они обязаны отдавать свой вечер службе только в те редкие дни, когда, кроме четырех абонементных вечеров, антрепренеру не вздумается назначить еще два бенефиса или концерт, в котором г-жа Строцци расточает перед изумленной толпой... пустых кресел и лож перлы своего неподражаемого искусства. Антрепренер поступает в этих случаях, как собака, по пословице: «сидит собака на сене, сама не ест и другим не дает». А между тем, пока собака лает, оберегая свое сено, г-жа Собещанская и весь сонм наших балерин от неупражнения тучнеют, тяжелеют, у декораторов от праздности тупеют изобретательная способность и воображение, русские певцы и певи-

цы сохнут, вянут и хрипнут, гуляя по морозу, чтоб убить время. Таким образом, в противность тому естественно-историческому закону, по которому всякое увеличение благоденствия одних сопряжено с уничижением и ослаблением других, итальянская опера, делаясь день ото дня несостоятельнее не только как художественное учреждение, но и как спекуляция, — вместе с тем душит и приводит к крайней степени упадка и балет и русскую оперу. Спрашивается, в какое время, кроме нашего, и в каком другом месте, кроме Москвы, может держаться порядок вещей более бессмысленный, более несообразный с требованиями хотя бы простого здравого смысла? Но я уклонился в сторону.

Итак, имеются два оркестра: о п е р н ы й — получше, б а л е т н ы й — похуже. Последний, будучи очень часто свободен, имеет свои частные маленькие заработки и влачит жизнь сравнительно счастливую. Первый почти всегда занят и весьма дорожит тем небольшим гонораром, которым оплачивается его участие в концертах Музыкального общества, с своей стороны предпочитающего оперный оркестр по той весьма понятной причине, что чем сочувственнее публика относится к концертам Общества, тем большие старания должно прилагать оно к возможно лучшему исполнению своей трудной программы. Вот почему оно принуждено выжидать тех благоприятных для него и для публики капризов антрепренера, когда ему вздумается не дать ни абонементного представления, ни бенефиса, ни даже концерта. Таким счастливым днем оказалась, например, пятница на прошедшей неделе. Дирекция Музыкального общества поспешила назначить в этот день и объявить свое шестое симфоническое собрание, с весьма интересной и разнообразной программой, в которой, между прочим, красовался «Фауст» Берлиоза, о котором я говорил в последнем фельетоне, и великолепная увертюра г. Балакирева «Тысяча лет». Накануне первой репетиции получается известие, что, на основании непостижимых соображений оперного микадо, ему угодно, кроме вторника, занятого им под бенефис г-жи Змероски, отнять у Музыкального общества и пятницу под бенефис, кажется, г. Роты. Микадо всемогущ; пришлось склонить голову, и если не отменять концерта, то по крайней мере совершенно изменить программу сообразно с степенью умелости балетного оркестра. Вместо необычайно трудной музыки Берлиоза назначается нетрудная, хотя и превосходная симфония Моцарта; вместо обещанной увертюры талантливейшего русского композитора — хорошенькая, легонькая струнная серенада Фолькмана. Балетный оркестр хуже оперного, однакоже, совсем не дурно составлен; он только непривычен к симфоническому репертуару. Г. Рубинштейн — капельмейстер очень хороший и очень опытный. В две репетиции вся программа концерта тщательно срепетована, основательно разучена, слажена, и все к публичному исполнению готово. Но

собака стерегла свое сено и лаяла только до полуночного часа, разделяющего четверг от пятницы. Затем она сердито проворчала и неизвестно зачем отошла прочь. В то же мгновение тощая, изнемогшая корова, до сих пор державшаяся в почтенной дистанции, уныло мыча в ожидании лакомой пищи, немедленно вступила в свои права и стала жевать сено. Другими словами, представление итальянской оперы было отменено, а вместо оного назначено исполнение русской труппой оперы «Иван Сусанин» с оркестром балетным, — тем самым, который два дня сряду так добросовестно разучивал симфонию Моцарта и серенаду Фолькмана. Что делать Музыкальному обществу? Отложить концерт? Но нельзя злоупотреблять снисходительностью публики, которая уже и без того ропщет на изменение программы; да к тому же некогда уже и негде объявить об отмене концерта. Остается одно средство. Приглашается оперный оркестр, назначается репетиция, программа разучивается снова и таким образом открывается выход из затруднительного и неловкого стечения обстоятельств. Платить приходится, правда, вдвойне — и балетному, и оперному оркестру, г. Рубинштейн должен, правда, оторваться от множества дел, с которыми сопряжено его служение Консерватории, в которой теперь происходит прием на второе полугодие, необходимо требующий присутствия главного администратора Консерватории; но какое до всего этого дело таинственному оперному микадо, власти которого нет ни границ, ни пределов? Концерт состоялся, состоялось и представление русской оперы, давшее театру очень хороший сбор. А знаете ли, отчего произошла вся эта кутерьма; отчего репетировали концерт поочередно два оркестра; отчего пришлось Музыкальному обществу платить и тому и другому; отчего собака пренебрегла, наконец, сеном, а тощая корова его съела? А разгадка всему этому самая простая. Приехала, видите ли, г-жа Вольпини с своей бесцветностью, рутиной, немузыкальностью, приехал г. Марини с своими дикими выкрикиваниями высоких грудных нот, деревянной игрой и комической походкой. Антрепренер почуял возможность легкой наживы посредством неабонементного представления с этими полинялыми представителями итальянского оперного искусства и сейчас же изобрел бенефис г. Рота. Но обоняние антрепренера давно притупилось, — оно ввело его в заблуждение. Наплыв кредитных билетов, привлеченных именем г-жи Вольпини, оказался до того мизерен, что карману г. Рота угрожал чувствительный ущерб. Антрепренер сжалился, и вот почему сено досталось тощей корове.

Что подумает о нашем городе и о нашем времени какой-нибудь любознательный потомок, который, развертывая свиток истории русского искусства, нечаянно наткнется на вышеписанное правдивое изложение перипетий, чрез которые должно пройти полезное, разумное, соответствующее эстетическим нуждам общества учреждение, чтобы добросовестно исполнять свое пуб-

личное служение искусству? В чью зависимость оно поставлено существующим порядком вещей? откуда, с какой стороны являются препятствия и затруднения? На основании каких соображений на поприще нашего искусства происходит систематическое принижение всего хорошего, полезного, дельного в пользу пошлого, бессмысленного и вредного? Кому это нужно? Кто от этого выигрывает? Какой во всем этом кроется тайный смысл?

Любознательный потомок подумает, взвесит, сообразит и с недоумением отвернется от пошлой картины, представляющей канувший в вечность исторический момент искусства. Отвернусь и я, чтобы перейти к отчету о слышанном в последних двух симфонических собраниях Музыкального общества [1].

Серенада для струнных инструментов Фолькмана — вещица очень незамысловатая, не бьющая на разительные эффекты, но очень миленькая, изящная по основным мотивам и округленная по форме [2]. Особенно удачна вторая часть. Она построена на быстром, живом, но с меланхолическим оттенком мотиве, гармонизованном донельзя просто, хотя, вместе с тем, и оригинально. Недурна также третья часть в ритме вальса: она проникнута неподдельною грацией и чувством. Вообще, Фолькман едва ли не самый симпатичный из новейших немецких композиторов; это художник, не лишенный физиономии и индивидуальности, не довольствующийся повторением задов и постоянным обезьянничеством приемов Мендельсона и Шумана. Он, несомненно, даровитее пресловутого Брамса, которого теперь в Германии стараются поставить на несоответствующий его посредственному дарованию пьедестал.

Симфония «Юпитер» Моцарта — одно из чудес симфонической музыки, особенно благодаря финалу, в котором полифонический гений великого мастера, обладавший способностью из ничтожного материала строить колоссальные здания, — проявился во всей своей непостижимой силе. Замечательно, что при самых сложных контрапунктических комбинациях, при самом широком симфоническом развитии тем и неисчерпаемом богатстве чередующихся эффектов контраста, Моцарт довольствуется в этой симфонии необыкновенно скромным, умеренным по составу, оркестром. Симфонический оркестр Моцарта наполовину меньше нашего по числу входящих в состав его инструментов, а между тем, он достигает, благодаря мастерству своему и могуществу творческого дара, такой силы, с которой никак не может померяться современный нам оркестр с его полчищем труб, корнетов, тромбонов, офиклеидов и бомбардонов.

Солистом этого вечера был скрипач г. Бродский, столь успешно начавший в прошлом году свою деятельность в Москве. Симпатичный молодой артист с огромным успехом исполнил чудеснейший эффектный, красивый четвертый концерт Вьетана. Г. Бродский обладает в полной мере всей совокупностью данных

для блестящего виртуозного исполнения. Кроме высоко развитой техники, у него есть и сила, и красота тона, и чувство меры, и выразительность, и блеск. Нельзя не радоваться, что этот талантливый скрипач избрал своим местопребыванием Москву, как раз к тому времени, когда нам пришлось понести столь жестокую, хотя, надеюсь, временную утрату в лице г. Лауба. Если гг. Гржимали и Бродский еще не могут вполне заменить нам г. Лауба, то, по крайней мере, благодаря их высоким артистическим достоинствам, потеря этого капитального виртуоза ощущается нами с гораздо меньшею чувствительностью.

В седьмом симфоническом собрании [3], которому антрепренер итальянской оперы, по своей неизреченной милости, дал состояться без особого затруднения, была вновь исполнена музыка Берлиоза к «Фаусту», увертюра г. Балакирева «Тысяча лет», две части из неоконченной симфонии Шуберта и концерт Брамса, исполненный г. Танеевым.

Увертюра Балакирева играется у нас уже не в первый раз. Я никогда не мог уразуметь, имеет ли музыка этого симфонического сочинения какое-либо внутреннее отношение к русской истории и долженствуют ли отдельные эпизоды увертюры служить музыкальной иллюстрацией различных эпох, прожитых нашим отечеством в течение своего тысячелетия; но что я достоверно знаю, так это то, что с чисто музыкальной точки зрения она превосходна. Темы г. Балакирева, из коих три заимствованы им у народа, а четвертая—его собственная, удивительно красивы сами по себе, но в богатейшей и всесторонней разработке композитора они получили высокий художественный интерес. Если в чем можно упрекнуть г. Балакирева, так это в том, что его форма недостаточно органична. Увертюра состоит из длинного ряда отдельных эпизодов, не всегда ловко склеенных и слишком резко друг от друга отделяющихся. Особенно неудовлетворительное впечатление производит конец, являющийся совершенно неожиданно, произвольно, как точка, поставленная по ошибке вместо запятой. Зато отдельные части сочинения богаты бесчисленными красотами мелодии, гармонии и оркестровки, сделанной необыкновенно блестяще.

О двух частях неоконченной симфонии Шуберта мне приходилось говорить прежде. Они отличаются прелестью основных тем и необычайной пластичностью изложения.

Интерес этого концерта усугублялся еще первым дебютом юного пианиста г. Танеева, ученика Н. Г. Рубинштейна. Г. Танеев блестящим образом оправдал ожидания воспитавшей его консерватории и слухи, уже давно ходившие в музыкальных кружках об его необыкновенном таланте. Кроме чистоты и силы техники, кроме элегантности в тоне и изящной легкости в исполнении пассажей, г. Танеев удивил всех тою зрелостью понимания, самообладанием, спокойной объективностью в пере-

даче идеи исполняемого, которые просто немыслимы в таком юном артисте [4]. Перенявши от своего учителя превосходные приемы фортепианной виртуозности, г. Танеев явился, однакоже, вовсе не копировщиком своего образца, а самобытною артистическою индивидуальностью, сразу сказавшеюся и занявшею определенное место в ряду наших пианистов. Если г. Танеев будет всегда находить ту нравственную поддержку, которая потребна для дальнейшего развития его крупного дарования, то ему можно предсказать самую блестящую будущность [5].

ВОСЬМОЕ СИМФОНИЧЕСКОЕ СОБРАНИЕ.— ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Восьмая симфония Бетховена отличается от своих предшественниц и от следующей за ней, знаменитой девятой симфонии с хорами, необыкновенною сжатостью форм и своим сплошь радостным, праздничным настроением. Это последняя светлая улыбка, последний отклик певца человеческих скорбей и мрачного, безнадежного отчаяния на призыв к участию в жизненных радостях. И в девятой симфонии Бетховен заключает свое колоссальное творение гимном к радости, в которой живописуется как бы бесконечное, всемирное ликование всего живущего, соединившегося в братский союз, чтобы в один голос воспеть восторженный дифирамб природе и ее творцу. Но в этой радости есть что-то неземное, что-то идеальное и невозможное, не примиряющее с жизнью, но только на мгновение уносящее человека в те светлые сферы, составляющие исключительную область искусства и красоты, из которых еще мрачнее, еще безвыходнее представляется земная юдоль с ее вечными горем, муками сомнения и несбывающимися надеждами. В девятой симфонии слышится крик безнадежного отчаяния великого творческого гения, безвозвратно утратившего веру в счастье, уходящего от жизни в мир несбыточных грез, в царство недосягаемых идеалов. Восьмая симфония, напротив, проникнута радостным настроением довольства и беззаветного счастья; она рисует мирные, тихие наслаждения человеческой души, еще не обуреваемой духом злобы, сомнений и отчаяния. Обе темы первой части, полные грации и изящества, изложены сжато и просто, в сопровождении прозрачной, легкой гармонии. Вторая тема чрезвычайно оригинальна по неожиданным модуляционным поворотам и капризной последовательности тональностей. Вторая часть (Andante scherzando) принадлежит, наравне с знаменитым Allegretto седьмой симфонии, к наиболее излюбленным публикой произведениям Бетховена. Оригинальность ее заключается всего больше в том, что здесь духовые инструменты в противоположность обычному инструментационному приему употребле-

ны Бетховеном для аккомпанемента, в то время как скрипки играют шутливо-воркующую мелодию юмористического характера, а басы тяжеловесно отвечают на нее фразой однородного построения. Это удивительно свежо, мило, пикантно, оригинально. Третья часть, в форме и ритме менуэта, напоминает, и по стилю, и по непритязательной простоте основной мысли, менуэты Гайдна. В финале, одном из величайших симфонических шедевров Бетховена, — бездна юмору, неожиданных эпизодов, разительных контрастов в гармонии и модуляции, бездна самых новых, гениально изобретенных оркестровых эффектов. Укажу, например, на поразительный унисон всего оркестра на ноте *cis*, прерывающий самым неожиданным образом отдаленную тональность лада C-dur, после долгого diminuendo, построенного на перекликании в различных регистрах различными инструментами отрывка первой темы. Напомню также полный юмора, два раза повторяющийся эффект сочетания фаготов и литавр на отрывочно ударяемых нотах *f* в двух соседних октавах. Таких курьезных деталей в этом финале бесконечное множество.

Увертюра Раффа, которою начался восьмой симфонический концерт Музыкального общества [1], написана на тему того же лютеранского хорала, которым так удачно воспользовался Мейербер в «Гугенотах». Красивая мелодия Лютера так превосходно разработана в этой опере, что нужно было много смелости и много мастерства, чтобы, взяв ее за основной мотив и иллюстрировавши посредством полифонического развития и оркестровки, не впасть в подражание такому мастеру, как Мейербер. Рафф вышел, однакож, победителем из этой трудности. Его увертюра, кроме темы хорала, построена еще на двух оригинальных темах, из которых вторая не лишена свежести и оригинальности [2]. В конце он употребил еще какую-то немецкую народную песенку, довольно банальную по мелодическому очертанию, но не лишенную воинственного пыла и, при блестящей инструментовке и превосходной гармонизации, служащею весьма эффектным заключением для увертюры. Рафф — далеко не первоклассный творческий талант, но у него есть мастерство, есть техническая умелость, которая отчасти заменяет ему талант и изобретательность. Его сочинения гладки, цельны, умно рассчитаны в отношении формы, превосходны по инструментовке и вследствие того слушаются, если и не с трепетом восторга, то с несомненным удовольствием.

На этом же концерте мы с удовольствием прослушали несколько вокальных нумеров, исполненных старым знакомым нашей публики, начавшим здесь, в Москве, свою карьеру певцом, г. Николаевым. Он с большим вкусом и неоспоримою талантливостью исполнил арию из «Иосифа» Мегюля и два романса Глинки и Даргомыжского [3]. У г. Николаева голос не из самых крупных, но с необычайно приятным бархатно-мягким тембром. Дикция г. Николаева прекрасна, фразировка обдуман-

на и изящна; это один из тех редких в наше время певцов, которые не кричат, не выпаливают высокие ноты, не выжимают их из себя с выпяливанием глаз, раздутием щек и уродливым скашиванием рта, — а действительно поют без усилий и без натуги. Утешительно видеть или, лучше сказать, слышать, что певец этот, подобно г. Додонову, произведшему недавно такое глубокое впечатление художественным исполнением партии Фернандо в «Фаворитке» на бенефисе г-жи Кадминой, упорно работает и заботится по мере сил о развитии своего дарования, несмотря на самые неблагоприятные, способные убить всякое поползновение к самоусовершенствованию, обстоятельства, с которыми у нас приходится бороться талантливому певцу.

Героем вечера был г. Барцевич, семнадцатилетний юноша, с апломбом, уверенностью, огнем и силою зрелого виртуоза исполнивший скрипичный концерт Мендельсона. Если где давала себя чувствовать крайняя молодость талантливого виртуоза, то это в исполнении Andante, где г. Барцевичу недоставало ширины, величавого спокойствия, самообладания. Зато первая часть и финал были исполнены не только безукоризненно, но с блеском, чистотой отделки и неподдельным вдохновением. Публика с жаром приветствовала юного виртуоза, подающего большие надежды и достойного всякого поощрения.

Я бы очень рад был сообщить читателям что-нибудь об итальянской опере, но, несмотря на то, что в моем распоряжении имеется абонементное кресло, я уже месяца два не был в этом блестящем храме искусства, где чуть ли не шесть раз в неделю, при более или менее фешенебельном московском обществе, антрепренер итальянской оперы совершает публичный культ Мамоны. Пусть изящные дамы в шелковых платьях и ослепительные кавалеры во фраках с достоинством присутствуют на этих жертвоприношениях златому тельцу, чуждых всякого музыкального интереса; мне, скромному музыканту, не место среди столь избранного общества. Я предпочитаю посвящать свои досуги поездкам в Петербург, где музыканту дышится свободнее, где хоть и менее аристократическая, но зато более требовательная публика, совершенно спокойно созерцая тепличное произрастание итальянской оперы, ломится в Мариинский театр, в котором нет г-жи Патти, но зато есть всегда хорошая музыка. В то время, когда у нас красуются на афише «Трубадур», «Травиата», «Криспино и кума», «Эрнани» и тому подобные прелести, в Петербурге можно услышать в превосходном исполнении «Ивана Сусанина», «Юдифь», «Лоэнгрина», «Руслана», «Русалку», «Тангейзера», «Демона». Последняя опера дана была в первый раз две недели тому назад, в бенефис г. Мельникова [4]. Мне удалось присутствовать на этом представлении, и я не могу передать словами то ощущение радости и примирения с жизнью, которое испытывает загнанный, забитый, обиженный, на каждом шагу оскорбляемый в своей арти-

стической гордости московский музыкант при виде того теплого интереса, того деятельного участия, которое принимает петербургская публика в успехах музыкального дела в России....

Когда после такой поездки вернешься в непроходимое захолустье, называемое Москвой, когда случайно взглянешь на афишу и увидишь объявление о тех же Трубадурах и Травиатах, когда подумаешь, что те же изящные дамы и ослепительные кавалеры с достоинством продолжают быть сообщниками, попустителями, недоносителями и соучастниками в музыкальном безобразии, систематически поддерживаемом и театральной администрацией, и публикой на нашей лирической сцене, — то поневоле посетуешь на несчастную звезду, приведшую тебя к какой-нибудь Пресне, Плющихе или Якиманке.

„РУСЛАН И ЛЮДМИЛА“
НА СЦЕНЕ БОЛЬШОГО ТЕАТРА

Представление «Руслана и Людмилы», состоявшееся в воскресенье, в бенефис г-жи Александровой, несмотря на повышенные цены, привлекло огромную массу публики [1]. Театр был не только полон, но переполнен; в каждой ложе теснилось число зрителей, далеко превышающее количество полагающихся на нее стульев. Нельзя было не радоваться при виде этой громадной толпы, привлеченной, единственно, священным именем великого русского художника, музыка которого так редко исполняется в Москве, обреченной довольствоваться приторно-пошлыми изделиями итальянской оперы, которые преподносит ей услужливый антрепренер, заправляющий нашей музыкальной сценой. Еще утешительнее был тот тонкий такт, с которым держала себя эта публика, ввиду позорного обезображения, которому, как и следовало ожидать, подверглась несчастная опера Глинки. Было очевидно, что люди, пришедшие послушать «Руслана», были заранее уверены, что исполнение его будет лишь печальной пародией.

Все как бы согласились, из уважения к гениальной музыке лучшего русского композитора, снисходительно и терпеливо перенести все те безобразия, которые, будучи совершенно нормальны и обыденны у нас, немыслимы ни на какой другой сцене, ни в каком другом пункте земного шара. Зато, уж если исполнение представляло хоть малейший повод быть довольными, публика выражала свое одобрение восторженными рукоплесканиями и вызовами артистов. Из них наибольшею долею оваций воспользовалась бенефициантка, певшая, как всегда, безукоризненно верно, чисто, изящно и музыкально; г-жа Кадмина, стяжавшая большой успех художественным исполнением своих обеих арий, и г. Додонов, несмотря на маленькую хрипоту, слышавшуюся в этот вечер в его голосе, превосходно передававший сцену Финна с Русланом. Особенно сильный фурор произвел небольшой дуэтик Финна с Ратмиром, замечательно тонко и артистически пропетый г-жей Кадминой и г. Додоновым.

Об остальных солистах, о хоре и оркестре, а также о постановке, да позволено мне будет умолчать. За что, в самом деле, предавать посмеянию этих несчастных, ни в чем неповинных артистов и артисток, хористов и хористок, балетмейстеров и балерин, режиссеров и дирижеров и прочих лиц театрального ведомства, так или иначе проявляющих свою деятельность в исполнении опер на нашем театре? Каждая и каждый из них работают по мере сил и способности; все они воодушевлены лучшими намерениями и совершенно готовы содействовать общему успеху и общему удовольствию. Виноваты ли они в том, что в нашем театре царит безраздельно принцип самой беззастенчивой эксплуатации публики и театральных сил, — принцип, не имеющий решительно ничего общего с художественными целями, для достижения которых, собственно говоря, и существуют в цивилизованном мире театры с их сложной администрацией. Если на кого следует нападать, если кого нужно преследовать печатным порицанием, то это тех, которые находят удобным для себя поддерживать печальный status quo нашего театра.

ПЕРВАЯ НЕДЕЛЯ КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА.— КОНЦЕРТЫ г-жи ПАТТИ

Концертный сезон нынешнего года открылся собранием Русского музыкального общества в пользу своего директора и капельмейстера Н. Г. Рубинштейна [1]. Программа состояла из увертюры к «Кориолану» Бетховена, арии из «Руслана» и двадцати четырех больших и мелких пьес для фортепиано, исполненных концертантом! [2] Какую нужно иметь силу и в особенности память, чтобы без запинки исполнить этот океан аккордов, пассажей, мелодий, гамм и трелей, особенно, если принять в соображение, что г. Рубинштейн, будучи обременен множеством обязанностей, сопряженных с сложной администрацией консерватории, не имеет, следовательно, много времени для заучивания своего концертного репертуара.

Капитальным нумером программы г. Рубинштейна была серия из осьмнадцати пьес соч. Шумана, носящих общее заглавие «Die Davidsbündler, 18 Characterstücke für das Pianoforte» (op. 6). Я несколько остановлюсь на этом превосходном творении великого симфониста. Под наименованием Davidsbündler Шуман разумел по своему собственному выражению: «б о л е е ч е м т а й н о е, с у щ е с т в о в а в ш е е т о л ь к о в г о л о в е е г о о с н о в а т е л я, о б щ е с т в о, назначение которого состояло в энергической и неустанной борьбе с ф и л и с т и м л я н а м и, т. е. с людьми застоя и рутины, отъявленными врагами всего нового, свежего, выходящего из общепринятых, хотя бы и устарелых форм». В двух первенствующих, наиболее характеристических представителях этого Давидова союза, Ф л о р е с т а н е и Е в с е в и и, Шуман воплощал два главные проявления своей духовной индивидуальности. Флорестан изображал собою страстную энергию, отвагу и склонность к борьбе. Евсевий — мягкость, нежность и мечтательность. Другими членами союза были: М е й с т е р Р а р о, под псевдонимом которого следует разуметь Фридриха Вика, отца знаменитой жены Шумана, Клары, С е р п е н т и н у с (Карл Балк), И о н а ф а н (Людвиг Шунке), Э л е о н о р а (Генриетта Фогт) и др. В серии пьес, о

которых я говорю, поочередно, а иногда и вместе, являются только оба главные члена союза, следовательно, творческий дух самого Шумана, бурно-порывистый, страстный, неудержимо-стремительный в пьесах, обозначенных буквою Ф, т. е. изображающих Флорестана, томный и меланхолически нежный в пьесах, обозначенных буквой Е, т. е. рисующих мечтательного Евсевия. Первая пьеска написана на тему Клары Шуман; в ней противуположные одна другой фиктивные личности Флорестана и Евсевия еще не выделяются; настроение ее торжественно покойное, а в конце она достигает такой широты и величавости гармонии, которые в столь тесных рамках встречаются разве у Шуберта и Бетховена. В следующей пьесе отражается впечатление, произведенное предыдущим отрывком на меланхолическую душу Евсевия. За нею непосредственно следует порывисто-стремительный эпизод, рисующий настроение Флорестана, после чего начинается как бы оживленный диалог, в котором неизменно звучит контраст двух противуположных начал шумановского творчества. Позднее Флорестан и Евсевий сливаются как бы в одно чувство любви и счастия, но последнее слово остается за Евсевием, и эта чудная, полная гениальных капризов фантазия заканчивается отрывком, в котором не знаешь, чему более удивляться: мелодической ли прелести или изумительному богатству чудных гармонических звукосочетаний. Очень жаль, что вслед за последним нумером фантазии Шумана г. Рубинштейн без всякого перерыва начал играть токкату того же Шумана, которая имела действие стакана холодной воды, вылитого на голову человека, погруженного в сладкие мечтания, возбужденные предшествовавшей музыкой. Toccata по буквальному переводу на русский язык означает с т у к о т н ю; эта стукотня написана Шуманом очень пикантно, интересно и трудно; г. Рубинштейн сыграл ее с подобающей чистотою и силой, но исполнение ее непосредственно за последним аккордом фантазии делает больше чести его неутомимости, чем его вкусу.

Против вкуса г. Рубинштейн погрешил также выбором концерта Фильда. Архаический склад этой музыки как-то совсем не вяжется с артистическою индивидуальностью г. Рубинштейна, в которой элемент Ф л о р е с т а н а преобладает над всеми другими. Более бессодержательной, жалкой по изобретению музыки, как концерты Фильда, нельзя себе представить. Это бесконечный ряд ничем не мотивированных гаммочек, трелей, доппельшлагов и тому подобного балласта виртуозности. Нельзя отрицать, что фортепиано у Фильда звучит м и л о, но м и л о в смысле музыкальной табакерки, в которой металлический звук быстро чередующихся высоких ноток производит, независимо от музыки, обаятельное впечатление на слуховой аппарат. Г. Рубинштейн один из первейших современных пианистов; он дает, к сожалению, только один концерт в год, и мы вправе ожидать от него чего-нибудь более интересного, чего-нибудь более до-

стойного его первоклассной техники и замечательно поэтического исполнения. Из остальных пьес, исполненных г. Рубинштейном, упомяну о блестящей транскрипции шубертовского марша, сделанной Таузигом и с замечательным виртуозным блеском исполненной г. Рубинштейном. Что касается передачи им Davidsbündler'ов, то игра г. Рубинштейна была выше всяких похвал, и нужно только жалеть о вышеупомянутом неудачном переходе к токкате, который нарушил невыразимо сильное впечатление, произведенное им же самим превосходным исполнением гениального и столь редко исполняемого произведения Шумана.

В концерте г. Рубинштейна участвовала певица г-жа Святловская, ученица консерватории, класса г-жи Александровой. Молодая артистка исполнила «Чудный сон» из «Руслана» Глинки. Голос г-жи Святловской достаточно силен, свеж и красив. Она фразирует со вкусом, поет чисто, верно, хотя ритм в Allegro соблюдала недостаточно строго. Она имела большой успех.

Мне удалось быть только на третьем концерте г-жи Патти и гг. Сивори и Риттера [3]. На страницах этой газеты было высказано об этих артистах суждение, основанное на невыяснившемся еще тогда общем впечатлении публики, отголоски которого успели дойти до редакции. Из этих суждений я нахожу совершенно несправедливым то, которое было высказано о пианисте г. Риттере. На меня он произвел впечатление в высшей степени благоприятное. Г. Риттер всецело принадлежит к разряду пианистов, в игре которых преобладает качество, для которого я не подберу другого слова, как элегантность. Его игра по впечатлению, которое она производит, напоминает изящный, тонкий салонный разговор; от нее веет ароматами туалетных благовоний, в ней слышится шорох шелковых платьев и легкий шум изящных пошаркиваний. Необузданной страстности, увлекательной поэтичности в игре его нет, — но есть тонкий вкус, умная рассчитанность, чувство меры. Это положительно хороший, стоящий всякого поощрения артист-исполнитель. Зато, как композитор, г. Риттер ниже всякой посредственности: его творения, исполняемые им, а также г-жой Патти, которая пропела его вальс «La festa» [«Празднество»], суть не более как беззастенчивый набор общих мест, лишенный всякого содержания.

Когда г-жа Карлотта Патти вышла на эстраду, блистая своим красивым тюником, драгоценными украшениями, как из бронзы вылитой прической и ярким румянцем на искусственно белесоватом фоне лица, когда она неподвижно уставилась на своем месте, а я уставил на нее мой бинокль, — мне показалось, что я вижу одну из тех восковых фигур, которые красуются в окнах парикмахерских магазинов на Кузнецком мосту или Петровке. И когда эта безжизненно-красивая восковая дама запела арию из «Лючии», я все еще продолжал прилежно отыскивать в

ней какие-нибудь человеческие проявления жизни и чувства. Голос ее, наверно, вделан в ее горло каким-нибудь искусным мастером; движение головой тоже суть результат остроумно придуманного механизма. Удивляемся искусству и ловкости этих мастеров и думаем про себя, что как ни далеко уйдет развитие механики и всяких прикладных наук, а все же говорящие и даже поющие куклы всегда будут только пародиями на людей, что никакой мастер, хоть будь он о семи пядей во лбу, не ухитрится вложить жизнь и чувство в свое восковое или деревянное изделие. Сравнение г-жи Карлотты Патти с ее сестрой Аделиной немыслимо. Говорят, что Аделина поет не как женщина, а как птичка. Очень может быть. Но в таком случае г-жа Карлотта Патти поет тоже как птичка, но птичка, купленная в игрушечном магазине, а не та, что летает на воле, свивает гнездышко и греется на солнце.

Г. Сивори — ходячий анахронизм. Серьезность, с которой он выкидывает свои штучки, спокойное, наивное благодушие, сквозящее в выражении его лица, в то время, когда его скрипка издает то едва слышные и жалобные, то режущие ухо и жесткие звуки, обезоруживают самую злонамеренную критику. Слушая его, я думал о том, что на этой же эстраде, ровно год тому назад, при почти пустом театре в последний раз играл перед публикой другой скрипач, полный жизни и силы, во всем расцвете гениального таланта; что этот скрипач уже не предстанет ни перед какой человеческой публикой, что никого уже не приведет в трепет восторга рука, извлекавшая звуки, столь глубоко проникавшие в душу, столь сильные, мощные и вместе столь нежные и ласкающие.

Ф. Лауб скончался всего на 43-м году жизни.

ВТОРАЯ КОНЦЕРТНАЯ НЕДЕЛЯ.— ДЕВЯТОЕ СОБРАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА.— НЕЧТО О ПЛОДОВИТОСТИ.— КОНЦЕРТЫ г. КАШПЕРОВА

В девятом симфоническом собрании Русского музыкального общества была исполнена весьма интересная новость: последняя, написанная прошлым летом, симфония одного из талантливейших представителей современной музыки А. Г. Рубинштейна [1]. Хотя имя г. Рубинштейна приобрело себе всемирную громкую известность, в особенности благодаря его качествам первоклассного виртуоза-пианиста, однакоже, и как композитор он пользуется заслуженною репутациею, хотя критика еще не установила твердого взгляда на значение его сочинительских трудов и не указала еще определенного места, принадлежащего ему среди наиболее выдвигающихся представителей современной музыкально-композиторской школы. Столь единодушные, в признании его гениального исполнительского дарования, музыкальные авторитеты Европы довольно резко расходятся относительно оценки его творческого таланта. Даже наиболее характеристическая черта композиторской деятельности г. Рубинштейна — его поразительная плодовитость — еще до сих пор продолжает влиять в благоприятном или неблагоприятном для него смысле на суждение о качестве выходящих из-под пера его произведений. Одни в этой, действительно, почти непонятной легкости сочинения видят положительнейшее доказательство его гениальности; другие объясняют плодовитость г. Рубинштейна тою неразборчивостью в выборе основных идей и самодовольною уверенностью в своей непогрешимости и неиссякаемости, которая свойственна талантам второстепенным и лишенным самобытности. По моему крайнему разумению, критика, при обсуждении качеств сочинения, не имеет никакого разумного основания принимать в соображение бо́льшую или мѐньшую степень плодовитости автора. Между тем, мы не найдем ни одного газетного отзыва о том или другом сочинении г. Рубинштейна, в котором не было бы обращено внимания на его выходящую из ряду плодовитость. Еще недавно один петербургский музыкальный рецензент выразился

о г. Рубинштейне,— что он чрезмерно много пишет и, вследствие того, у него нехватает времени относиться к своим произведениям критически. Стереотипную фразу о критическом отношении авторов к самим себе мне неоднократно приходилось слышать и читать по поводу г. Рубинштейна и некоторых других композиторов. Я бы очень желал, чтобы эти господа разъяснили, что они разумеют под этим, отзывающимся ученостью и книжностью, выражением. Отдают ли они себе ясный отчет о том именно способе, по которому должно совершиться подобное критическое отношение? Хотят ли они сказать, что автор должен стараться, по мере сил, о тщательной отделке своего сочинения со стороны формы и техники?— Но ведь это само собою разумеется. Не полагают ли они, что, окончивши свой труд, композитор должен и может совершенно беспристрастно решить—хорошо оно или дурно, стоит ли напечатания или не стоит, заключает ли оно в себе мысли и приемы новые, оригинальные, интересные, или нет? — Но кто же может быть настолько наивен, чтобы считать подобное самоосуждение всегда возможным и всегда безошибочно верным. Ведь абсолютного совершенства, как известно, в подлунной нет, и если доводить требования критического отношения авторов к самим себе до последней крайности, то всего логичнее будет посоветовать всем претендующим на авторство никогда не брать пера в руки.

Ибо где критериум, где тот предел, через который должен остерегаться перейти автор, решившись самого себя подвергнуть обстоятельному критическому допросу, следствию и, может быть, обвинению?

Вспомним, что болезненным припадкам критического самобичевания мы обязаны тем, что Гоголь сжег вторую часть «Мертвых душ», а Глинка — целый акт «Двумужницы» и значительную часть симфонии «Тарас Бульба». Какой-нибудь рецензент, верный своему излюбленному принципу критического отношения авторов к своим детищам, конечно, радуется, что эти последние и, может быть, сильнейшие плоды творчества двух гениальных русских художников сделались жертвою пламени. Зато весь остальной русский люд наверное скорбит, что Гоголь не обошелся без критического к себе отношения, а Глинка не предоставил роль критика своих погибших сочинений первому попавшемуся фельетонисту первой попавшейся газеты. Для художественного произведения нет худшего, лицеприятнейшего, пристрастнейшего судьи, как его автор, по крайней мере, автор, взятый в момент окончания своего труда. Только с течением времени, когда болезненно-чувствительная внутренняя связь между художником и его творением порвана, когда уже давно забыты и те сладостные ощущения, и те муки и терзания, с которыми неизбежно сопряжен всякий творческий процесс, — только тогда автор делается годен к спокойному,

объективному созерцанию, к критическому анализу своего сочинения и произнесению справедливого над ним приговора. Приходится иногда пожалеть о даром потраченной силе и времени, упрекнуть себя в оплошности, даже устыдиться, — но с кем же из когда-либо писавших, сочинявших, рисовавших, лепивших и строивших не случались подобные припадки разочарованности в самом себе? Кому из переживших годы молодости людей не приходится пожалеть о прошлом и не испытать желания вернуть канувшие в вечность часы и дни, потраченные без пользы и без цели? Это в порядке вещей, и тысячи рецензентов с их назойливым критическим отношением не могут довести человека до того, чтобы он целую свою жизнь делал только то, в чем никогда не раскается.

С голоса рецензентов, особенно рецензента «С.-Петербургских ведомостей» г. Кюи, у нас довольно прочно утвердилось мнение, что писать много—значит, будто бы, писать плохо. Однакож, биографии всех великих музыкантов служат наилучшим опровержением этого совершенно ложного положения. Я не спорю, что пишущие много могут писать вместе с тем и плохо, но ведь возможны и такие авторы, которые пишут и дурно и мало; наоборот, случаются и такие, что пишут много ли, мало ли—но хорошо. Мне кажется, что количество сочиняемого никогда не должно влиять на суждение критики о качестве рассматриваемого сочинения, по той простой причине, что это совершенно постороннее обстоятельство, находящееся в прямой зависимости от индивидуальных черт таланта пишущего и от его жизненных условий. Два таланта совершенно равной творческой силы, в смысле качества изобретаемого, могут, однакоже, быть один производительнее другого. Для читающего биографии обоих художников весьма интересно, конечно, знать разъяснение этой количественной неравномерности, но какое дело до всего этого критику? Каждый делает свое дело по мере сил, способностей и доброй воли и по мере того, насколько, предаваясь своим занятиям, он выходит победителем из борьбы с препятствиями всякого рода. К сожалению, истина эта, как ни проста, а присяжными критиками по всем отраслям искусства никогда не принимается в соображение, и эти господа непрочь упрекнуть художника за его плодовитость. Льюис, по поводу производительности Гёте, совершенно верно заметил, что плодовитость вредит славе; — когда выставлено рядом много мишеней, то и самый плохой стрелок попадет в какую-нибудь.

Кстати о плодовитости. Известно, что русские художники, быть может, вследствие преизбытка критического к себе отношения, вышеупомянутым качеством не отличаются. Не угодно ли узнать читателю нечто о количестве сочинений, которыми обогатили искусство первоклассные западноевропейские композиторы. Приведу для примера двух: Моцарта и Шуберта.

И тот и другой умерли в полном цвете сил: Моцарт — тридцати пяти лет, Шуберт — на тридцать втором году.

Моцарт (родился в 1756, умер в 1791 г.) написал: 19 месс, 1 Реквием, 49 других церковно-музыкальных сочинений с оркестром, 17 сонат для органа, 6 кантат и 4 инструментовки генделевских кантат и ораторий, 23 оперы, 66 арий, терцетов, квартетов и других вокальных сочинений с оркестром, 41 романс, 23 канона, 22 сонаты и фантазии для фп., 16 тем с вариациями, 23 мелких пьесы для фп., 11 четырехручных пьес, 11 трио и квартетов для фп., 6 струнных дуэтов и трио, 32 струнных квартета, 9 струнных квинтетов, 49 симфоний, 33 серенады и дивертисментов, 27 маршей и других пьес для оркестра, 39 танцев для оркестра, 55 концертов для различных инструментов.

Шуберт (род. в 1797, ум. в 1828 г. *). I. Сочинения напечатанные: 4 симфонии, из коих одна сохранилась вполне, одна в двух частях и две в переложении на фп., 8 увертюр, из коих две для фп., 1 октет, 9 струнных квартетов, 9 квинтетов, 4 трио с фп., 18 сонат, 3 фантазии, 220 маршей, польских, экоссезов и других плясок, 43 пьесы для фп., в две и четыре руки, 7 месс, 5 опер, несколько кантат и других крупных вокальных сочинений, 490 мелких вокальных пиес. II. Сочинения не напечатанные: 5 симфоний, 5 увертюр, концерт для скрипки, 14 менуэтов и других плясок для оркестра, 1 октет, 10 струнных квартетов, квартет-увертюра, квинтет-увертюра, 2 трио, несколько полонезов, 11 сонат, 3 фантазии, 60 менуэтов, аллеманд и экоссезов для фп., 1 реквием, 2 Stabat Mater, 8 больших церковно-музыкальных нумеров, 12 опер, 60 кантат и других многоголосных сочинений, 138 романсов и песен [2].

Возвращаюсь к симфонии г. Рубинштейна, по поводу которой я заговорил об относительной композиторской плодовитости [3]. Произведение это принадлежит во всяком случае к числу интереснейших, которые мне приходилось в последнее время слушать. Что прежде всего останавливает при исполнении ее внимание слушателей, так это обилие, масса, быть может избыток основных идей, из которых многие появляются только эпизодически, не разработанные автором, лишь слегка намеченные. С точки зрения изобретательности и непосредственности творчества, это богатство музыкальной мысли говорит в пользу симфонии, с точки зрения формы, удобопонимаемости, усваиваемости — оно составляет значительный недостаток. Наш музыкальный организм так устроен, что в симфоническом произведении мы, по первому слушанию, в состоянии резко отличить и усвоить только два, много три полифонически и оркестрово разработанные основные мотива и, согласно с этим условием художественного понимания, установившаяся в музыкальной науке форма симфонического произведения изобретена и распланирована в

* См. Thematisches Verzeichniss der in Druck erschienen Werke von F. Schubert. Nottebohm. Wien.

виду только двух главных тем, с присоединением к ним разве еще одной второстепенной. Что бы ни говорили фанатические поклонники Бетховена, а сочинения этого музыкального гения, относящиеся к последнему периоду его композиторской деятельности, никогда не будут вполне доступны пониманию даже компетентной музыкальной публики, именно вследствие излишества основных тем и сопряженной с ними неуравновешенности формы. Красоты произведений подобного рода раскрываются для нас только при таком близком ознакомлении с ними, которого нельзя предположить в обыкновенном, хотя бы и чутком к музыке слушателе; для уразумения их нужна не только благоприятная почва, но и такая возделанность, которая возможна только в музыканте-специалисте. Нисколько не претендуя сравнивать г. Рубинштейна с величайшим из всех музыкальных творческих гениев, я скажу только, что стиль его симфонии находится в довольно близком родстве с сочинениями последнего периода Бетховена. Кроме этой особенности в форме, в симфонии г. Рубинштейна обращает на себя внимание еще одна преобладающая общая черта: это мастерство техники, смелость в выборе средств и в изложении мыслей, которые объясняются его многолетней опытностью, выработанностью механизма письма. Что касается отдельных частей симфонии, то наиболее цельное впечатление производит финал, в котором обе первенствующие темы отличаются необычайною прелестью, вдохновенностью и огнем. Первое Allegro страдает, несмотря на превосходные подробности, рапсодичностью, несвязностью формы. В скерцо бездна юмора, капризных блесток фантазии, но и в нем общему впечатлению вредит недостаток органичности в расположении частей. Проще, но, быть может, и бесцветнее других частей, — Andante, не лишенное певучести и грации, но не блистающее зато самобытностью изобретения и напоминающее не то Шумана, не то Мендельсона.

В заключение рассматриваемого мной концерта была исполнена с замечательною увлекательностью великолепная увертюра к «Тангейзеру» Вагнера [4].

На истекшей неделе не состоялось, за исключением девятого собрания Русского музыкального общества, ни одного концерта, достойного быть занесенным в хронику текущего концертного сезона. Был я, по обязанности хроникера, на одном из концертов г. Кашперова [4], который разразился разом двумя публичными ученическими экзаменами, с участием в каждом из них шестидесяти п е р с о н, как гласила афиша. Мне удалось слышать только одну п е р с о н у, а именно г-жу Петрову, которая перед пустынной залой Большого театра весьма хорошеньким голосом, весьма не в такт и весьма в разлад с оркестром, спела большую арию из «Фрейшюца». Об остальных персонах ничего не могу сказать, ибо слышать их не удалось, хотя вполне уверен, что все было превосходно, ибо там, где каждый участвующий — п е р с о н а, оно иначе и быть не может.

ТРЕТЬЯ НЕДЕЛЯ КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

Истекшая неделя была чревата концертами. Поговорю о каждом из них в хронологическом порядке.

1) Концерт г. Давыдова[1]. Из многочисленных инструментов, входящих в состав существующего оркестра, только два: скрипка и виолончель, вместе с царем инструментов, фортепиано, удержались на современных концертных эстрадах. Было время, когда флейта, гобой, кларнет, фагот, волторна, даже тромбон, имели своих знаменитых представителей в мире виртуозности и были равноправны на эстраде с тремя ее теперешними владыками. Было время, когда наши бабушки млели от восторга при звуках концерта для флейты, а дедушки разевали рты от удивления, слушая, как заезжий фаготист изумлял публику чудесами своего виртуозного искусства. Эти времена далеки от нас. И поэтический свист флейты и гнусливые характерно-изящные звуки гобоя и тщедушно-комический храп фагота, и охотничьи фанфары рога и громы тромбона,— все это сделалось теперь исключительным достоянием музыки оркестровой, все это:— краски на палитре музыканта-симфониста, представляющие богатый материал для колорирования его музыкальной картины. В мире инструментальной музыки совершается на наших глазах, сходный с историческими судьбами удельной вечевой системы процесс поглощения самостоятельных автономий единодержавною царскою властью. Есть серьезные основания предвидеть в довольно близком будущем время, когда последние следы самостоятельного музыкально-исторического бытия второстепенных инструментов сотрутся, когда в инструментальной музыке безраздельно воцарится оркестр, с его фотографическим, бесколоритным, но верным снимком, фортепиано.

Чем более музыкальное понимание распространяется в массах публики, тем меньшую привлекательность представляет для нее виртуозность в тесном смысле, т. е. гимнастика пальцев, примененная к выделыванию пассажей, фиоритур, скачков, следовательно, того элемента музыки, в котором — нет мысли, а имеется лишь преодоленная физическая трудность. Так как виртуозно-

концертная музыка немыслима без преобладания этого элемента, то, в силу возвышающегося уровня музыкального понимания, оркестр, личность собирательная, стал бесконечно выше индивидуума, т. е. каждого, входящего в состав его инструмента. Из трех соперников на арене виртуозности, виолончель мало-помалу отодвигается на последний план и удаляется подобно своим предшественникам, духовым инструментам, в музыкальную республику — оркестр. Что виртуозное процветание виолончеля приходит к последнему фазису упадка,— это доказывается тем, что литература концертной музыки для этого инструмента, его репертуар, в продолжение уж многих лет нисколько не обогащается новыми произведениями. Всем любителям музыки известны постоянные, слезные жалобы виолончелистов на то, что им нечего играть. Прежние сочинения стареют и увядают, а новых не появляется. Инструмент, обладающий звуком необыкновенно красивым, производящий очаровательное впечатление, когда в оркестре он на время выделяется из числа других равноправных граждан инструментальной республики, перестал вызывать творческое вдохновение композиторов для форм, где он должен преобладать исключительно.

В этих последних усилиях борьбы виолончеля за свое самостоятельное существование нужна громадная талантливость, необходима сложная совокупность виртуозных качеств, чтобы победоносно привлекать внимание публики на эстраде с виолончелью в руках. Знаменитых виолончелистов в настоящее время так мало, что насчитал двух, трех... и обчелся. Таким исключительным виртуозом на современных европейских эстрадах является К. Ю. Давыдов, в лице которого мы встречаем счастливое сочетание артистических свойств, ставящих его во главе всех существующих виолончелистов. В последнее время имя его еще раз громко прогремело по Европе, благодаря огромному успеху, которым сопровождалось его появление на нескольких парижских концертах. Игра г. Давыдова отличается изумительною прецизией, сочностью и красивостью тона, благородною певучестью в кантилене и поразительною ловкостью в технике. В своем концерте г. Давыдов исполнил устаревшую, бедную содержанием пьесу Ромберга, свою фантазию на русские темы и несколько прелестных мелких пьес отчасти своего сочинения, отчасти переложенных им из фортепианных пьес Шумана. Вместе с г. Давыдовым, триумфы этого вечера достались на долю Н. Г. Рубинштейна, сыгравшего баркароллу и вальс, сочинения его брата, и марш Шуберта, переложенный Таузигом, а также на долю г-жи Терентьевой, молодой певицы, столь успешно дебютировавшей на консерваторском спектакле в роли Марты. Г-жа Терентьева выказала и замечательную умелость, и много вкуса в исполнении арии из «Пуритан» и двух русских романсов.

В этот же день в зале Благородного собрания состоялся очень интересный характерно-музыкальный вечер в пользу Общества

для вспомоществования гувернанткам[2]. Хотя на афише вечера красовались симпатичные имена многих местных артистов, но я не мог не отдать предпочтения концерту г. Давыдова, появление которого у нас в Москве случается, к сожалению, столь редко.

2) Концерт г. Бродского[3]. По поводу участия г. Бродского в симфонических концертах Музыкального общества мне не раз приходилось говорить о замечательном таланте этого юного виртуоза. Концерт его, в котором, между прочим, была исполнена одна из труднейших пьес скрипичного репертуара,— Fis-moll'ный концерт Эрнста, служит доказательством того, что г. Бродский не почивает на легко доставшихся ему, благодаря счастливым природным средствам, первых лаврах. Он, видимо, работает, и работает обдуманно, неустанно, артистически. Позволю себе сделать лишь одно замечание. Г. Бродский, кажется, сильно напирает на лаубовскую силу тона; это весьма похвально; но в концерте Эрнста мне послышалось несколько резких, дерущих ухо звуков на баске. Сила и резкость не синонимы. Желательно было бы, чтобы г. Бродский не перешел должной границы в этой погоне за силой тона, которая, впрочем, имеется в достаточном количестве в естественных задатках его таланта. Из программы г. Бродского наиболее приятное впечатление оставила во мне так называемая «Крейцеровская» соната Бетховена, превосходно исполненная г. Рубинштейном вместе с концертантом. Г-жа Кадмина чрезвычайно мило и изящно спела арию из «Миньоны» Томаса.

3) Концерт г-жи Лавровской[4]. Нечего и говорить, что имя г-жи Лавровской привлекло в театр огромную массу публики[5]. Если бы театр был в десять раз больше или если бы эта певица дала еще десять концертов, то и тогда ни громадные размеры залы, ни многократность концертов не могли бы достаточно удовлетворить публику, так справедливо в этом случае платящую должную дань восторга и удивления этой симпатичнейшей из певиц. Г-жа Лавровская не была у нас уже три года. В этот промежуток времени она сделала успехи поистине изумительные. Не говоря уже о ее чудном, ровном, бархатном, сочном голосе, который в эти три года удвоился в силе, окреп, установился,— она замечательнейшим образом усовершенствовала свою технику и довела до высокой степени совершенства свою природную способность к тонкой, глубоко прочувствованной, подчас потрясающей художественности в фразировке. Из всех исполненных ею пьес на меня лично произвел наиболее сильное, неизгладимое впечатление «Лесной царь» Шуберта. Какая простота, чуждая всякой аффектации, трагичность и страстность, какая неотразимая обаятельность звука сказалась в исполнении этой прелестной баллады! И что всего дороже в г-же Лавровской, так это то, что она не прибегает ни к каким внешним эффектам, ни к какому театральничанью, ни к каким ухищрениям женской кокетливости, чтобы очаровывать слушателя. Нигде не дает себя чувствовать стремле-

ние угождать известными, общепринятыми на итальянской сцене рутинно-эффектными приемами, особенно излюбленными верхними слоями публики. Г-жа Лавровская никогда не выходит из пределов строгой, целомудренной художественности. Ни к бесконечным замираниям итальянских примадонн, ни к их антимузыкальным затягиваниям и противным всякому здравому смыслу и ритмическим музыкальным законам ускорениям, ни к ошеломляющим выкрикиваниям, ни к ничем не мотивированным фиоритурам и трелям,— ни к каким подобным дешевым способам вызывать одобрение публики г-жа Лавровская не прибегает. Она, очевидно, заботится не о том, чтобы петь эффектно, а о том, чтобы петь хорошо,—и, однакож, достигает эффекта несравненно бо́льшего, чем какая бы то ни была певица. Успех г-жа Лавровская имела колоссальный. Исполнив, кроме упомянутой баллады, арию из «Ивана Сусанина», из «Фаворитки» и несколько мелких вокальных пьес, г-жа Лавровская спела еще сверх программы «Вечер» Монюшко, по неотступному требованию публики. Украшением этого, как и всех других хороших концертов, служило участие г. Рубинштейна, без неутомимого содействия которого и в качестве капельмейстера и в качестве пианиста в Москве обойтись нет возможности. Г. Фитценгаген с большою бравурностью и законченностью в отделке деталей исполнил трудную фантазию Серве.

4) Десятое* симфоническое собрание Русского музыкального общества[6]. Симфоническая фантазия к дантову «Аду» соч. Листа, составлявшая интереснейшую по новизне и сюжету часть программы, оказалась не из лучших произведений знаменитого пианиста-композитора[7]. В первой части, изображающей все ужасы ада, много фантазии, много соответствующего сюжету мрачного колорита, бездна громких и сильных внешних эффектов, но мало изобретательности, отсутствие новизны в основных мотивах и органической связи в их сочетании. Средний эпизод этой части, изображающий любовные томления Франчески и Паоло, не лишен теплоты и страстности, но слишком похож на много других подобных эпизодов в сочинениях Листа и в особенности на среднюю часть в вальсе из его же музыки к «Фаусту» Ленау. Вторая часть, рисующая слушателям картину католического чистилища, несмотря на удачно придуманный эффект женского хора, неожиданно раздающийся среди симфонической пьесы, бедна содержанием, растянута и донельзя скучна. Хор Шумана из его музыки к «Фаусту» не произвел впечатления, отчасти вследствие не совсем удачного хорового исполнения, отчасти и по столь не свойственной Шуману сухости стиля[8]. Наиболее отрадное впечатление произвела почти столетняя увертюра к «Волшебной флейте». Это одно из никогда не увядаемых

* В издании 1898 года — девятое.— *В. Я.*

чудес искусства, в котором гениальный мастер из ничтожного материала строит роскошно красивое, совершенное по форме и неиссякаемо богатое в отношении деталей музыкальное здание. Какая бездна разделяет эту увертюру от другой, симфонической пьесы программы — фантазии Листа. С одной стороны: скромность и простота задачи, дающая, благодаря непосредственной силе творчества, богатейшие плоды, с другой,— несоразмерность изобретательной силы с громадностью и смелостью задачи; с одной стороны, логическая связь мыслей, отсутствие швов в форме, непритязательная полновесность в изложении, с другой,— рассчитанность, болезненная погоня за ошеломляющими эффектами, угловатость в сплетении отдельных частей.

Г. Ауэр, исполнивший концерт Бетховена, имел большой успех. Этому артисту пришлось бороться с подавляющим воспоминанием об исполнении Лауба, которое невольно завладевало слушателем при звуках пьесы, так часто исполнявшейся покойным виртуозом. Из этой борьбы г. Ауэр вышел с честью. Он играет с большою выразительностью, с высокопоставленной чистотою техники, с тонкою обдуманностью и поэтичностью в фразировке [9].

Третья квартетная серия Музыкального общества приходит к концу. Во втором сеансе приняли участие хорошая пианистка, бывшая ученица г. Клиндворта, г-жа Баталина, а также ученики консерватории гг. Котек, Барцевич, Арендс и Брандуков, с обратившею на себя общее внимание артистичностью и зрелостью понимания исполнившие E-moll'ный квартет Бетховена [10].

ЧЕТВЕРТАЯ НЕДЕЛЯ КОНЦЕРТНОГО СЕЗОНА

Продолжаю краткий обзор концертов текущего сезона в хронологическом порядке.

1) Концерт г. Ауэра[1]. Г. Ауэр, произведший на нашу публику самое благоприятное впечатление в Музыкальном обществе, имел и на этот раз успех, выходящий из ряда обыкновенных. Преобладающие качества этого виртуоза, его задушевность, прочувствованность в передаче мелодии и нежная певучесть смычка, вызвали общий восторг немногочисленной публики, присутствовавшей на концерте. Главными пьесами его программы были: концерт Бруха и венгерская рапсодия сочинения концертанта. С этой последней стороны г. Ауэр заявил себя артистом далеко не лишенным композиторского дара. В его рапсодии много огня, увлекательности, подчас юмора, а инструментована она с замечательным блеском. Нужно надеяться, что г. Ауэр положил теперь прочное основание своих будущих московских успехов и что, кроме дани заслуженных рукоплесканий, он впредь будет собирать у нас обильную дань более прозаического свойства. Рукоплескания и овации весьма лестны и поощрительны, но куда как неприятно получать их от публики, едва достаточной, чтоб окупить громадные расходы, потребные для концерта в Большом театре.

2) Концерт г. Гржимали[2]. Нельзя не поблагодарить г. Гржимали за то, что он доставил нам случай прослушать на его концерте в превосходнейшем исполнении квинтет Шумана с фортепиано (ор. 44). Известно, что Шуман при колоссальном творческом даровании страдал отсутствием чутья в применении своих музыкальных идей к оркестровому и квартетному изложению. Это был, подобно Шопену, композитор-пианист по преимуществу. Фортепиано Шуман не только любил, но он понимал его свойства и умел извлекать из него всегда красивую, богатую звучность больше и удачнее всех других композиторов. Несмотря на роскошные музыкальные красоты, рассыпанные в его симфонических сочинениях, в отношении законченности, слияния формы с содержанием следует, однакоже, отдать преимущество как

его чисто фортепианным сочинениям, так и тем камерным, в которых фортепиано занимает первенствующее значение. К числу последних принадлежит и превосходный Es-dur'ный квинтет, сыгранный на концерте г. Гржимали. Первая часть, построенная на двух очень простых, но сочных, красивых, противоположных друг другу по характеру темах, полна энергического воодушевления, страстной увлекательности и проникнута радостно-торжественным настроением. Andante, выдержанное в стиле и ритме похоронного марша, представляет в тесных рамках целую мрачную трагедию. После первого изложения чудной главной темы Шуман переходит к побочной партии религиозно-торжественного колорита; в ней выражается как бы тихая покорность провидению, вера и готовность самоотверженно терпеть непобедимые удары рока. Мрачная тема похоронного марша возвращается снова и вдруг прерывается бурно-клокочущим эпизодом, в котором слышится отголосок страстной души, потрясенной и возмущенной трагическим фактом смерти любимого человека. Но звуки похоронного марша опять проникают в эту музыку, рисующую вопли растерзанного сердца; мало-помалу тихое религиозное настроение снова берет верх над всеми другими чувствами, потрясенная душа успокаивается и стремится к примирению с ужасами земной жизни, устремляя взор к вечно прекрасному небу. Andante заканчивается эфирно прозрачным заключительным трезвучием на высочайшем, флажолетном регистре струнного квартета. Скерцо проникнуто мужественною решимостью, силою и вдохновенною стремительностью. Финал возвращает слушателя к ликующему настроению первого Allegro, и здесь, в конце, при соединении главных тем первой и последней части на педали, Шуман выказал свое изумительное техническое искусство в полифоническом развитии тем. Это одно из тех загадочных проявлений гениального мастерства, перед которыми специалист-музыкант может только благоговейно преклониться. Про исполнение скажу, что оно вполне соответствовало красотам исполнявшейся музыки.

Как исполнитель-виртуоз, г. Гржимали заявил себя, как и всегда, с самой лучшей стороны, отлично сыгравши труднейший концерт Вьетана и несколько мелких пьес. Г-жа Кадмина с обычной увлекательностью спела несколько вокальных нумеров.

3) 2-й концерт г-жи Лавровской[3]. Программа этого концерта представляла ту особенность, что состояла исключительно из произведений русских композиторов. Концертантка привлекла, само собою разумеется, полный до последней возможности театр и вызвала целый ряд самых восторженных оваций. Оркестр, прекрасно исполнивший в этот концерт несколько симфонических пьес и в том числе прелестный «Казачок» Даргомыжского, повторенный по единодушному требованию публики,— был единственным участником и достойным соревнователем г-жи Лавровской, которую нельзя достаточно благодарить за то, что

будучи одной из полновластных владычиц над публикой, она старается содействовать ознакомлению последней с симфоническими произведениями русской музыки. Из исполненных г-жою Лавровской вокальных пьес наибольший успех имела баллада из «Рогнеды» Серова. Этот шедевр покойного мастера певица исполнила, наверное, с соблюдением тех идеальных оттенков, о которых, вероятно, грезил композитор, сочиняя свою страстную, широко задуманную и глубоко захватывающую пьесу.

4) Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества в пользу фонда вдов и сирот музыкантов[4]. Чрезвычайно оживленный, многолюдный и интересный концерт. Оркестр был в удвоенном составе и, странное дело, звучал нисколько не громче, не резче обыкновенного симфонического оркестра; но звучность была роскошнее, круглее, полнее. Знаменитая пятая симфония Бетховена, с любовью и увлечением сыгранная этой огромной музыкальной массой, произвела глубокое волшебно-чарующее впечатление. Наблюдая за дирижированием Н. Г. Рубинштейна, я сравнивал его со всеми симфоническими капельмейстерами, которых на своем веку мне удавалось видеть, и мысленно отдавал ему предпочтение пред ними, за исключением разве Вагнера, о котором, впрочем, полного и безошибочного мнения как о капельмейстере по одним только его петербургским и московским концертам составить себе нельзя. Он играл здесь на своих концертах только вещи собственного сочинения, да еще две-три симфонии Бетховена как ему, так и музыкантам очень близко известные. Как умеет он справляться с сочинениями трудными и новыми,— этого мы не знаем. Г. Рубинштейн, ставящий трудные, новые симфонические сочинения в две репетиции и ставящий их так, что они исполняются, если не всегда безукоризненно, то всегда в уровень с художественными требованиями музыкально-развитой публики,— достаточно доказал нам в течение своей долголетней капельмейстерской деятельности, как он мудро и ловко умеет распоряжаться подчиненными ему оркестровыми силами. Что касается вдохновенности, пылкости, художественности его оркестрового управления, то в этом отношении он артист такой же замечательный, как и в отношении его фортепианной виртуозности. Симфония Бетховена была проведена с тем мастерством, которое обусловливается и сильным талантом и большою опытностью Рубинштейна. С неменьшею поэтичностью и увлекательностью были продирижированы г. Рубинштейном и другие две симфонические пьесы. «Полет Валкирий» Вагнера — одно из самых удачных произведений этого симфониста, подвизающегося исключительно на поприще музыкальной драмы. Дикая картина бешеной воздушной кавалькады колоссальных фантастических амазонок передана Вагнером с поразительно реальною картинностью[5]. Г-жа Лавровская спела арию из «Руслана» и два романса, из коих один, «Ich grolle nicht» [«Я не сержусь»] Шумана, произвел в

ее высокоталантливом исполнении впечатление потрясающее. Г. Михин весьма удачно исполнил арию Сусанина из «Ивана Сусанина». Г. Танеев еще раз заявил себя в высшей степени даровитым виртуозом; этот дебютант имеет все задатки капитальнейшего артиста-исполнителя.

5) Литературно-музыкальный вечер в пользу недостаточных студентов, состоявшийся в воскресенье в Большом театре, привлек полную залу[6]. В музыкальном отделе подвизались г-жи Кадмина и Терентьева и гг. Декрешенцо, Бродский и Николаев. Обе поименованные артистки, а также гг. Бродский и Николаев имели полный успех. Первый из них вызвал даже бурю рукоплесканий и затем борьбу двух половин публики, из коих одна кричала bis, а другая, видя, что г. Бродский не решается повторить длинное исполненное им Andante, а другой пьесы наготове не имеет,— протестовала и старалась угомонить первую. Шум продолжался бы до бесконечности (у нас любят кричать без толку), если б на сцену не вышел г. Шумский, заставивший своим появлением умолкнуть обе враждовавшие половины. Кроме этого артиста, в литературном отделе участвовали г-жи Васильева, Никулина, Федотова, Ермолова и гг. Музиль и Никифоров. Г-же Ермоловой была сделана такая овация, с которою могут сравниться лишь беснования, коими восторженные москвичи награждают г-ж Патти и Нильсон. Здесь я решаюсь сделать одно замечание, заранее сознавая себя виновным в превышении власти, т. е. в произвольном выходе из пределов моей музыкальной компетентности. Г-жа Ермолова, конечно, очень талантлива и, конечно, очень симпатична. Следует радоваться, что наша публика так единодушно выражает ей свою благосклонность, и я был один из тех, которые от всей души рукоплескали ее появлению. [...] В первой прочитанной г-жой Ермоловой пьесе, в лице вскочившей со сна леди, Томас Гуд громит дам хорошо одевающихся, жестоко нападает на всякие украшения дамского туалета и мотивирует свое негодование на кокетливость прекрасного пола тем, что все, будто бы, надеваемое, пришпиливаемое и прикалываемое дамами получается ценою непосильной работы, всяких физических страданий и преждевременной смерти изможденных, исхудалых, голодных, чахоточных труженицъ. Все это изложено очень красиво, очень чувствительно, очень колко,— но, предположив даже, что гражданская скорбь Томаса Гуда основательна и сочувствие к этой скорби в г-же Ермоловой очень искренно,— спрашиваю, уместно ли и последовательно ли было со стороны этой роскошно и с большим вкусом разодетой молодой артистки, пред лицом множества столь же хорошо одетых дам, изливать свое горячее негодование на шелк, бархат, гипюры, кольца, браслеты и шиньоны[7]? Отчего, когда имеются бесчисленные стихотворные пиесы Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Гёте, Шиллера, Гейне, Байрона,— г-жа Ермолова выбра-

ла именно обличительную стихотворную выходку Томаса Гуда? Отвечаю: г-жа Ермолова очень тонко рассчитала, что ничто так не вызывает рукоплесканий в массах публики, как тирады, проникнутые хотя бы ложною гражданскою скорбью. Этот тонкий расчет, в такой симпатичной и несомненно талантливой артистке, как г-жа Ермолова, мне весьма не нравится [8]. Конечно, она добилась своего. Неподалеку от меня сидел богатейший торговец дамскими туалетными принадлежностями; он бы совершенно разорился и пошел бы по миру, если бы дамы перестали нарасхват раскупать его товар; однакож, это не помешало ему быть очень умиленным от чтения г-жи Ермоловой и восторженно рукоплескать ее нападкам на тех самых клиенток, которые так усердно способствуют его обогащению. Русский буржуа, как и всякий буржуа, будучи в душе черствым эксплуататором, любит посентиментальничать и порисоваться демократическою симпатиею к меньшему брату;—но соответствует ли достоинству серьезной артистки то потакание лицемерному тартюфничанью значительной массы публики, которое, конечно, обеспечивает за ней успех, но может подорвать справедливо заслуженную г-жой Ермоловой благосклонность истинных ценителей ее симпатичной артистической личности.

Благо я заговорил о г-же Ермоловой; кстати позволю себе выразить также и впечатление, произведенное на меня в этот вечер г. Шумским. Он прочитал один из сатирических очерков Щедрина: «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!» [9]. Насколько мне не подобает делать замечание г-же Ермоловой, настолько же не мое дело печатно изливать свой восторг пред мастерством г. Шумского,— но я не в силах удержаться от страстного желания высказать ему горячую благодарность за полчаса глубочайшего эстетического наслаждения, которое он доставил мне, как и всем присутствовавшим в театре. Это было такое совершенство, такая непритязательная простота, такое художническое чувство меры, такая поразительная объективность в передаче характеров, такая верность тона, дальше которых, мне кажется, не может итти лицедейское искусство. Эффект, произведенный на меня этим чтением, был тот же, которого достигает игра капитальнейшего виртуоза или пение самой первоклассной певицы, т. е. сочетание безукоризненной техники с тончайшею художественною отделкою подробностей.

Я бы с удовольствием поговорил еще о чтении г-жи Васильевой, которое мне очень понравилось, хотя оно было, как мне показалось, слишком субъективно и недостаточно обдуманно; я бы непрочь потолковать и о глубоко прочувствованной декламации г-ж Федотовой и Никулиной, а также о гг. Музиле и Никифорове, но уж и то далеко перешел за весьма точные пределы, указанные мне, как музыкальному хронике ру. Оркестр сыграл три увертюры. В заключение скажу, что г. Рубинштейн во всех рассмотренных мною сегодня пяти концертах участвовал

то в качестве капельмейстера, то в качестве пианиста. Неутомимость поистине изумительная.

В течение поста было дано несколько так называемых духовных концертов. Из них мне удалось быть только на одном. Это было утром в воскресенье 30-го марта. Пел хор г. Нешумова под управлением г. Алабушева. Ничего не скажу о музыке, которую этот хор исполнял,— об этой музыке, столь жалкой в отношении изобретательности, столь мало соответствующей духу православной церкви и народно-русскому стилю, столь неумелой в техническом отношении, столь однообразной, монотонной, банальной и скучной. Предмет этот слишком важен и обширен, чтобы касаться его только слегка в фельетонном поверхностном очерке. Относительно исполнения скажу, что оно заслуживает самых искренних похвал. Г. Алабушев, очевидно, большой знаток хорового церковного пения; после хоров Ломакина я еще не слышал в Москве такого изящного, тонко отделанного, артистического хорового исполнения. Басы у г. Алабушева не ревут во всю глотку, как это обыкновенно у нас делается; дисканты не пищат фальшиво, и весь хор не держится той условной манерности, того мнимого эффектничания, которое заключается в совершенном несоблюдении ритма, в произвольных затягиваниях и ускорениях. Хор г. Нешумова поет ровно, осмысленно, просто и с соблюдением должных оттенков.

На дворе весна. Природа оживает и уже начинает понемногу прихорашиваться. Кое-где появляются даже, среди снежной равнины, маленькие слегка зеленеющие оазисы. Между тем, из недр театральной администрации опять подул удушливый сирокко в виде афиш, возвещающих абонемент на итальянскую оперу будущего сезона. Боже великий! Неужели найдутся москвичи, столь наивные, столь закоснелые в своей фанатической любви к антимузыкальному безобразию, творящемуся зимой на сцене Большого театра, которые уже теперь решатся обречь себя на шестимесячное слушание всякого вздора, притом еще скверно исполненного. Казалось бы невероятным, чтобы подобные феномены могли найтись. Но в Москве найдутся. Это уж такой город: чем больше нам дают щелчков, тем усерднее мы подставляем лбы наши. А лбы наши крепки.

РУССКАЯ И ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРЫ

В ту минуту, как я берусь за перо, чтобы начать мои музыкальные беседы с читателем, период ежегодного кратковременного процветания русской оперы на сцене Большого театра уже достиг своего исхода. Известно, что в смысле соответствующих различным временам года общественных удовольствий те триста шестьдесят пять дней, которые потребны земле для того, чтобы совершить свое круговращение около солнца, разделяются на сезоны. Имеют свои сезоны и рысистые бега, и итальянская опера, и минеральные воды, и морские купанья. Имеет свой сезон и наша скромная русская опера. Сезон этот короток — ему отведено так называемое бабье лето. Тот коротенький промежуток времени, когда цветы стали вянуть, листья желтеть и падать, но осенняя слякоть еще неокончательно установилась, та маленькая частица года, когда не знаешь хорошенько, жить ли еще на даче и посещать шато де-Флер или же водвориться в городе и защититься от осеннего хлада двойными рамами,— эти колеблющиеся между летом и осенью дни дирекция театров посвящает усердному культу отечественной музы. Она, т. е. дирекция, рассуждает так: «я заведую театром большого столичного города; для приличия должна же я держать национальную оперу; театр у меня теперь свободен, благо арендатор еще не приехал,— так пусть их, пока еще не пришло время, поют свои доморощенные песенки». И вот, после успенского поста, в течение трех недель сряду, с афиши не сходят три наши капитальнейшие оперы: «Иван Сусанин», «Руслан и Людмила»[1], «Русалка». Как это все играется и поется, об этом и говорить нечего. Играют и поют, как бог на душу положит: кое-что хорошо, кое-что сносно, а кое-что и совсем скверно. Мне столько раз приходилось в прежние годы разъяснять читателю, почему, при существующих на нашей лирической сцене порядках, никакая опера, ни итальянская, ни русская, не может быть поставлена так, чтобы были удовлетворены хотя бы самые невзыскательные требования цивилизованного слушателя, что считаю неуместным в сотый раз распространяться о том же предмете.

У нас появляются и в той и в другой оперных труппах блестящие таланты, феноменальные голоса, сильные сценические дарования,— но не ищите разумного, целесообразного, уравновешенного во всех отношениях употребления имеющихся налицо сил. Если вы только что прослушали хорошо спетую арию,— то, как ушат холодной воды, вас приведет в содрогание фальшиво спетый неразученный ансамбль; если оркестр исполнением увертюры только что привел вас в сладостно-приятное настроение духа,— то непосредственно за сим хор начнет завывать так неистово и вместе так неверно, что хоть беги из театра; или, наоборот, восприняв художественное впечатление от удачно исполненного хора, вы обречены тотчас же услышать, как не в своем месте заревут тромбоны или запищит гобой... Что́ было хорошо исполнено сегодня, то будет изуродовано завтра; а случается и так, что вас приятно изумит исполнение вещи, которая, по всем вашим соображениям, должна была быть преподнесена вам в самом безобразном виде. Такие сюрпризы случаются,— но редко. По большей части общее исполнение не твердо, не чисто, шатко, вяло и бледно.

Но возвращаюсь к бабьему лету с его сезоном русской оперы. Он принес нам несколько дебютантов и дебютанток. Для чего эти дебюты? Кто кого здесь вводит в заблуждение — администрация ли дебютантов, притворяясь, что хочет увеличить ими состав своей и без того бездействующей в течение целой зимы богадельни, или юные дебютанты администрацию, делая вид, что желали бы воспользоваться синекурой, сопряженной со званием артиста русской оперы в Москве? Последнее трудно предположить в артисте молодом, в котором практические расчеты не должны перевешивать свойственную молодости жажду кипучей деятельности. Как бы то ни было, а мы имели случай познакомиться с пятью новыми артистическими личностями, добивающимися чести быть принятыми в труппу нашей русской оперы. Из них две артистки: г-жи Кондырева и Богенгардт, конкурируют на амплуа альтистки, которое в ближайшем будущем покинет талантливая г-жа Кадмина. Если, с одной стороны, нельзя не сожалеть, что мы лишаемся этой замечательно даровитой и многообещающей артистки, то, с другой стороны, следует радоваться, что г-жа Кадмина, убоявшись того гибельного для ее совершенствования бездействия, на которое обречены наши русские артисты в Москве, пока для них не имеется своего отдельного от итальянской оперы театра,— решилась перенести свою деятельность в места более благоприятные для развития ее богатых природных данных. Я уверен, что рано или поздно порядок вещей в нашем театре изменится; я убежден, что наша русская опера займет, наконец, в центральной русской столице то место, которое принадлежит ей по всем правам; я верю, что для родного искусства настанут лучшие дни, и тогда г-жа Кадмина появится у нас вместе с целым роем других талантов, ко-

торые найдут тогда в Москве почву для своего взращения и развития. Кто знает, быть может, время это и не так отдаленно, как многие думают.

Теперь сделаю краткую характеристику пяти новых артистов, отрекомендовавшихся публике.

1) Г-жа Ларина. Она пела партию Гориславы в «Руслане». Голос у нее есть, хотя и не особенно симпатичный, как будто подточенный, если не временем,— г-жа Ларина еще молода,— то неумеренным форсированием. Во всяком случае, в сравнении с г-жой Турчаниновой, исполнявшей прежде партию Гориславы, она составляет приобретение. Наружность г-жи Лариной вполне сценическая. Публика отнеслась к ней радушно.

2) Г-жа Кондырева. Дебютировала в роли Ратмира. Эта артистка умеет петь; исполнение ее изящно, хотя несколько холодно. Голос несколько глух в низком регистре, но в общем достаточно силен и приятен. Держится на сцене очень хорошо, но играет без особенного увлечения. Прием она встретила незаслуженно холодный. Можно, однакож, предположить, что чем ближе с ней будет знакомиться публика, тем с большим сочувствием к ней будет относиться.

3) Г-жа Богенгардт. Необыкновенно странный голос. Верхние ноты сильны и чрезвычайно красивы, средних вовсе нет — их заменяет какое-то странное дребезжание, колыхание звука; в грудном регистре г-жа Богенгардт беспрестанно обрывается. Дебютантка эта появилась в роли Вани. Неотразимая прелесть этой симпатичной партии, приятная наружность дебютантки и ее красивые верхние ноты спасли ее от полного фиаско. Если не ошибаюсь, г-же Богенгардт просто недостает школы. Она еще не готова для сцены и притом для такой громадной сцены, как наша. Ее незрелость в особенности заметна в колоратурной стороне исполнения. Впрочем, весьма может статься, что чрезмерная робость воспрепятствовала г-же Богенгардт выказать свои артистические достоинства в настоящем свете.

4) Г. Кудрявцев. Он дебютировал в роли Руслана. Голос г. Кудрявцева не первостепенной силы, но весьма симпатичен. Фразирует он изящно, со вкусом. Такого хорошего Руслана в Москве еще не слыхали.

5) Г. Ляров. Исполнил партию Сусанина и исполнил ее очень хорошо. Голос у г. Лярова большой, сильный и красивый, страдающий только неумеренною вибрациею. Сценические данные весьма благоприятные. Партию Сусанина он провел обдуманно, с большим увлечением и сценическою умелостью. Имел весьма значительный успех.

Этот последний дебют состоялся в минувшее воскресенье, при совершенно полном сборе; да и во все время краткого сезона русской оперы дирекция делала хорошие сборы. Публика выражала свое сочувствие к русской опере не только усиленным посещением театра, но и восторженным настроением своим. За-

мечу здесь, что особенных оваций удостоился г. Додонов; этот артист делается решительно любимцем публики. И совершенно заслуженно. Несмотря на щекотливое, подчас унизительное положение, в которое администрация ставит русских артистов по отношению к покровительствуемой ею итальянской опере; несмотря на губительное бездействие, на которое обрекают их существующие на нашей сцене порядки; несмотря на все эти неблагоприятные условия,— г. Додонов делает замечательные успехи, не останавливается на пути совершенствования. Исполнение им партии Финна в «Руслане» не оставляет желать ничего лучшего. От души радуюсь обильной дани рукоплесканий и восторгов, которая выпала на долю г. Додонова, в воздаяние того артистического рвения, которое он прилагает к своему делу.

На другой день после последнего представления «Ивана Сусанина» задние двери Большого театра широко раскрылись для принятия в свои недра иноземного чудища, называемого антрепризой итальянской оперы. Вооруженное неотразимым обаянием имени Патти, которою заручилось для каких-нибудь восьми представлений, любовно, усердно, твердо поддержанное, с одной стороны, благодушием театральной администрации, а с другой,— беспримерной выносливостью нашей публики,— оно, по примеру прежних лет, поглотит не только свою жирную порцию, состоящую из четырех абонементов, но отвоюет и тощие порции, предназначенные для двух своих сожителей: балета и русской оперы, остроумно изобрев для этой цели длинный ряд бенефисов, сверхабонементных представлений и концертов.

На сей раз антреприза выставила себя с довольно красивой стороны. Она познакомила нас с двумя очень хорошими артистами. Я говорю о г-же Визьяк, дебютировавшей в партии Африканки, и о теноре г. Арамбуро, появившемся в партии Васко-де-Гама. У г-жи Визьяк прекрасный, сочный, сильный орган. Она поет с большой горячностью и хорошо играет, хотя, быть может, неумеренно жестикулирует. Этой дебютантке можно смело предвещать длинный ряд успехов. Что касается г. Арамбуро, то достаточно будет сказать, что он с большим успехом выдержал неизбежное сравнение его артистических качеств с качествами его высокодаровитого предшественника в исполнении партии Васко на нашей сцене г. Нодена. Орган у г. Арамбуро очень хороший, с сильным красивым грудным регистром. Как актер он не выходит из границ посредственности. Кроме того, публике была представлена в партии Инесы какая-то г-жа Марк с жиденьким, визгливым, трясущимся голоском и совершенною неумелостью в смысле сценической выдержки. Из старых знакомцев мы слышали в этот вечер гг. Падилла, Босси и Джамет. Г. Падилла прекрасно, хотя с излишним оттенком сантиментальности, провел партию дикаря Нелюско. Голос его нисколько не пострадал от разрушающей силы нескольких лет, в течение которых мы его не слышали. Напротив, он как будто выиграл в

отношении силы и круглости. Как актер он сделал положительные успехи, и я никак не ожидал от него такого увлекательного исполнения трудной роли Нелюско.

«Африканка» прескучная опера. Непостижимо, как мог такой великий мастер в выборе оперных сюжетов, как Мейербер, прельститься кукольно-карикатурным сценарием этой географической трагедии. Зато и музыка ни разу не достигает той высоты художественного вдохновения, которой следует ожидать от гениального автора «Гугенотов» и «Пророка». Красота фактуры и здесь неподражаема, но какая искусственность в мелодическом течении мыслей, какое отсутствие поэтичности и теплоты! «Африканка» может пленять только ослепительной роскошью постановки. Таковой у нас не оказалось: костюмы поистерты, декорации бедны, и вследствие того «Африканка» на нашей сцене не может удовлетворить ни орган слуха, ни орган зрения. Скуку томительную, бесконечную скуку — вот что выносишь из выслушания этой оперы.

Правда ли, что г. Ноден оттого не ангажирован, что он просил у антрепренера шестьдесят пять вместо шестидесяти тысяч франков, которые ему были предложены? А между тем, г. Марини получает восемьдесят пять тысяч франков!!! Ведь если последнее верно, то г. Нодену по всей справедливости мало было бы дать и миллион восемьсот тысяч.

ОБЪЯСНЕНИЕ С ЧИТАТЕЛЕМ.—ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

С тяжелым сердцем, с чувством, близким к отвращению, принимаюсь я, почтенные читатели и многоуважаемые читательницы, за свои периодические беседы с вами о музыкальных делах нашего города. Казалось бы, что̀ может быть для музыканта по ремеслу отдохновительнее, приятнее, как не поболтать с благосклонными и внимательными читателями о предмете столь дорогом, столь близком его сердцу, о том искусстве, культивированье которого не только наполняет всю его жизнь, но и делает ее подчас невообразимо и неописуемо сладостною. Отношения, которые должны были бы устанавливаться между музыкальным рецензентом и его читателями, в высшей степени просты. Они образуются следующим способом. Ежедневные о̀рганы печати, считая себя обязанными откликаться на все явления общественной жизни, должны, между прочим, касаться и музыки, которой, так или иначе, каждый читатель интересуется. С этою целью редакция газеты приглашает в число своих сотрудников специалиста по музыке, поручая ему в легких фельетонных очерках обсуждать наиболее выдающиеся факты музыкальной жизни того города, в котором газета издается.

«Мои читатели очень любят музыку,—говорит редакция своему сотруднику;— ты по этой части обладаешь значительным запасом сведений и поэтому толкуй о своем искусстве сколько хочешь; они будут тебя слушать с удовольствием. И пожалуйста,— прибавляет она,— будь по возможности справедлив, беспристрастен и точен». Музыкальный сотрудник с большим увлечением прѝнимается сначала за исполнение своей обязанности. Будучи, по обстоятельствам жизни и свойствам своей природы, человеком с сравнительно высшим музыкальным пониманием, он с тем большею непринужденностью и охотой говорит о своем искусстве, что предполагает в своих слушателях людей, готовых принять его взгляды на веру или, по крайней мере, способных дружелюбно выслушивать его речи до конца. Увы! несчастный рецензент быстро приходит к самому тяжелому разочарованию. Он, в наивности души полагавший, что его хроникерство будет

уподобляться задушевной беседе хорошо знакомых между собою людей, скоро начинает замечать, что его слушают с недоверием, что на него устремлены со всех сторон враждебные взгляды, что его речь раздражает и злит собеседников. Наконец, являются смельчаки, которые прерывают его на полуслове: «милостивый государь, вы врете, ваши суждения ложны и пристрастны! Вы человек недобросовестный! вы болтаете вздор! вы ничего не смыслите!» и т. д.— вот восклицания, которые начинают со всех сторон раздаваться. Сконфуженный фельетонист, будучи уверен в своей правоте и имея совесть, не отягченную сознанием своей преступности, пытается заговорить снова. Но тут положение его делается невыносимым; тут начинается генеральная травля несчастного, ни в чем неповинного зайца, травля, которая если и не окончится пролитием неповинной заячьей крови, то приведет свою жертву в совершенное изнеможение, в состояние утомленности, исключающее всякую мысль бежать далее.

В таком-то или почти таком положении нахожусь я, о, мои благосклонные... виноват, неблагосклонные читатели и читательницы. Я ничего не преувеличиваю в этом аллегорическом изображении своего поистине бедственного положения. Ежедневно, ежечасно в форме ли неприятных разговоров, в форме ли анонимных писем, из коих некоторые не заключают в себе ничего, кроме бранных, неудобопечатаемых слов,— я пожинаю горькие плоды моего фельетонного усердия. Особенно сильным нападкам подвергался я, когда мой отзыв о том или другом модном кумире толпы приходился вразрез с мнением большинства публики. Когда, в прошедшем сезоне, я осмелился святотатственно прикоснуться к недосягаемому пьедесталу, на который вознесли у нас певицу Нильсон, когда я робко и с оговорками решился произнести, что певица, которая детонирует от начала до конца, которая не соблюдает никогда самых элементарных ритмических законов, которая играет хотя и ловко, но холодно, без поэтичности,— что такая певица никоим образом не может быть причислена к числу великих артисток,— боже мой, чего только, в наказание за мою дерзость, не пришлось мне выслушать! Я был объявлен сумасшедшим профанатором, наглым борзописцем, пошлым лгуном. Мне говорили и писали, что такое жалкое ничтожество, как я, взялся за непосильный труд повредить репутации артистки, которая везде признана великой,— точно будто я в самом деле хотел или мог вредить г-же Нильсон, точно будто, высказав мое неодобрение, я мог руководиться наивным посягательством на ниспровержение в прах этого идола. Находились также и такие, которые при удобном случае глумились над моими композиторскими трудами, точно будто между этими последними и достоинствами г-жи Нильсон есть какая-нибудь связь. От нескольких дам я получил заверения в лютой ненависти, которой они по этому случаю меня удостоили.

«Но позвольте, за что же?.. ведь я высказал мое искреннее убеждение», робко пытался я сказать в свое оправдание. «Замолчите, мы вас ненавидим!» отвечали мне эти разъяренные львицы. Находиться в многолюдном обществе,— сделалось для меня пыткой. Все наперерыв старались язвить меня, кто кого больнее. Дамы, девицы, кавалеры статские и кавалеры военные, купцы, врачи, адвокаты, литераторы, все поочередно мстили мне и мстят еще теперь как за мое несочувствие к итальянской опере вообще, так и за неодобрительный отзыв о г-же Нильсон в частности.

Все они говорят мне, что я пишу неправду. Но что же по вашему правда?— спрашивал я. Вопрос этот ставил обыкновенно в тупик вопрошаемого; но чаще всего я получал в ответ, что правда есть то, что думаешь, и наоборот, неправда то, чего не думаешь! Но почему же вы полагаете, продолжал я спрашивать, что, высказав мнение, не согласное с вашим, я говорю то, чего не думаю? Ответа на этот последний вопрос я не получал, но он подразумевался. «Милостивый государь, читал я в глазах у моего антагониста, кто говорит то, что не вполне согласно с моим мнением, тот врет, ибо я всегда думаю как следует».

И в самом деле, чтобы угодить неблагосклонному читателю, мне только стоит до точности согласоваться с его мыслями. Конечно, в виду нескольких тысяч подписчиков, читающих газету, это довольно трудно,— но трудность эта только кажущаяся. Есть несколько пунктов, на которых я должен, если хочу обеспечить свое нравственное спокойствие, быть рабом мнений большинства. Есть другие, на которых мне предоставляется совершенная свобода говорить и писать что вздумается. Например, скажи я, что Бетховен и Шуман писали исключительно одну чепуху — на это, кроме музыкантов, никто не обратит ни малейшего внимания, по той простой причине, что Бетховен и Шуман интересуют московскую публику, как прошлогодний снег. Но скажи я, что г. Николини весьма посредственный певец или что г-жа Нильсон не особенно великая артистка,— меня заедят живого.

Что касается той особого рода безусловной правды, которой от меня требуют, то я на это скажу еще несколько слов. Вы утверждаете, что я буду правдив, если буду говорить кстати и некстати то, что думаю. Это справедливо только до некоторой степени. Разумеется, ложь предосудительна в рецензенте, как и во всяком человеке. Однакож доводить до последней крайности принцип согласования того, что я пишу, с тем, что именно я думаю,— едва ли такой принцип вполне применим к обязанности честного рецензента, по крайней мере честного музыкального рецензента. Я питаю глубокое убеждение в том, что публика нимало не интересуется моими личными мнениями, что ей до них нет никакого дела. Если она, или по крайней мере известная доля ее, придает вес и значение моим суждениям о музыке и о

явлениях московского музыкального мира, то это только потому, что она видит во мне выразителя мнений и взглядов наиболее авторитетной в деле музыки среды. Публике должно быть интересно совсем не то, что я говорю, а что говорит эта авторитетная среда, с которой я нахожусь в ближайшем отношении. И я никогда не должен терять из виду роль, принадлежащую мне как представителю того кружка, который в Москве имеет исключительное право компетентности по части моего искусства. Положение мое среди пишущей о явлениях общественной жизни братии аналогично с ролью депутата в парламенте. Может быть, он говорит, проводя те или другие политические взгляды, именно только то, что сам думает, а может быть, и не совсем то; правительству и публике до этого нет никакого дела: для них весьма важно то, что депутат во всяком случае излагает мысли и взгляды своих избирателей. Разумеется, в главных чертах депутат солидарен с своими избирателями,— иначе он и не был бы послан ими в представительную палату,— но в подробностях он, быть может, и расходится с ними, хотя, ради достижения высших целей, высшей правды, жертвует на пользу общую капризными отклонениями своих личных склонностей. Известно, что Шопен питал странное, непобедимое отвращение к некоторым сочинениям Бетховена, признанным всем светом за величайшие образцы искусства. Однакож, если б ему пришлось писать в распространенной газете музыкальные рецензии, он бы, конечно, удержался от опубликования этих идиосинкразических подробностей своей музыкальной организации. В деле музыкальной критики, лишенной всяких философско-теоретических основ, построенной исключительно на шатком фундаменте личных склонностей, необходимо опираться на голос авторитетного, компетентного меньшинства. Если рецензент лишен этой опоры, то вся его критическая деятельность сводится к дилетантски-бесцельной болтовне об искусстве, быть может, и очень милой, но лишенной всякого серьезного значения.

Читатель усмотрел, надеюсь, из всего вышеизложенного, что много терний встречает на пути своем музыкальный рецензент. Тяжелые удары приходится переносить ему от безжалостных, недоверчивых, капризных меломанов, удостаивающих статьи его прочтения. Но едва ли еще не большее количество смертоносного яда вливают в его чашу те, про кого ему приходится беседовать с читателями, его коллеги, гг. артисты и г-жи артистки. Как бы он ни старался в своих суждениях быть беспристрастным, умеренным, точным; как бы ни избегал он излишней резкости, как бы ни старался щадить щекотливые артистические самолюбия, он никогда не угодит, никогда не утолит ненасытную жажду артистов к печатным похвалам и дифирамбам. Несколько лет тому назад, когда я еще не вступал на скользкое поприще фельетониста, я и не имел врагов; разряд людей, составляющих теперь группу моих недоброжелателей, тогда не существовал еще.

Теперь он не только существует, но постоянно дает мне себя чувствовать. Сколько неожиданных репримандов и неприятных пассажей мне приходится вытерпливать от этих, считающих себя обиженными мною, артистов. Иные из них талантливы, другие бездарны; одни опытны и умелы — другие несведущи и недоразвиты; у одних больше голоса, у других техники, одни пламенны, но грубы,— другие холодны, но изящны; одни играют с душой и фальшивыми нотами,— другие с добросовестностью и с непониманием; одни молоды и не созрели,— другие перезрели и увяли; но самолюбие, адское, неизмеримое, самолюбие у всех одинаково! Каждого и каждую из них я должен хвалить каждый раз, представляется ли к тому случай или не представляется, кстати это будет или не кстати, хвалить до глупости, до абсурда, лишь бы хвалить и хвалить! Многие из них считают для себя обидным простое умолчание. Если я расхвалил сегодня, по случаю его появления на концертной эстраде, Ивана Парамоновича, то неизменно тут же должен воспеть хвалебный дифирамб и Анисье Сидоровне, которая, однакож, на концертной эстраде не появлялась, а сидела дома и вязала себе шерстяное одеяло. На другой день узнаю, что Анисья Сидоровна гневается: дескать «вот Ивана Парамоновича хвалит, а обо мне ни слова!» Я прихожу в ужас и при первом удобном случае возношу до небес Анисью Сидоровну. И вы думаете, что она будет мне за это благодарна? Ничуть. Анисья Сидоровна разгневалась еще пуще и именно оттого, что в том же фельетоне я одобрил артистическую законченность, с которою исполнила свое соло Аграфена Петровна. Извольте угодить этому народу! И чем ничтожнее дарованье, тем оно притязательнее. В прошедшем году я нечаянно сказал несколько лестных выражений об одном знаменитом и действительно превосходном иноземном артисте. Слава его давно и прочно установилась; от лестного или нелестного отзыва московского рецензента ему ни тепло, ни холодно. Однакож, этот иноземный артист был тронут и к величайшему моему изумлению приехал благодарить меня, точно будто я в самом деле оказал ему услугу, сказав то, что всем давно известно. Это был один из весьма немногих примеров трогательной артистической скромности. По большей части я получаю благодарности совсем другого рода. Еще не более, как несколько дней тому назад, две почтенные хористки, встретившись со мной, сделали мне ужасную сцену и наговорили кучу... неприятностей, за то, что я в одной из своих рецензий осмелился констатировать факт их дерущего уши завывания... «Что мы вам сделали, сказали мне они, чем мы виноваты, за что вы нас преследуете; ведь мы вашу оперу поем!»

И в самом деле, эти хористки правы. Они поют мою оперу, и я должен пресмыкаться и б л а г о д а р н ы с л е з ы л и т ь перед ними и перед всеми остальными исполнителями несчастного детища моей фантазии, за то, что оно так очаровательно

мило воспроизводится на нашей сцене. Я удержусь, однакож, от столь обильного излияния чувств благодарности, ибо для такой массы исполнителей нехватит у меня запаса трогательных чувств. На первый раз могу принести дань действительной благодарности только г-же Кадминой и г. Додонову. Эти два артиста не только исполняли мою оперу, как и две вышеупомянутые хористки, но они исполняли ее отлично. Г-жа Кадмина большую сцену 3-го акта сыграла и спела мастерски, в высшей степени увлекательно...[1]

На итальянской сцене шли «Гугеноты»[2]. Если смотреть на исполнение этой чудной оперы с точки зрения ансамбля, то нельзя не признать, что, благодаря усердию капельмейстера г. Бевиньяни, она идет, сравнительно с прежними годами, гладко и достаточно твердо. Если же сравнить теперешних главных исполнителей с прежними, то придется сказать, что «Гугеноты» прошли несравненно хуже, чем в то время, когда еще только что занималась заря процветания у нас итальянской оперы. Начать с того, что роль Валентины исполнялась тогда великою и гениальною артисткой, запечатлевшей эту партию такими неизгладимыми чертами высочайшей художественности и вдохновения, которые надолго еще сделают роль Валентины в Москве почти неисполнимою. Читатель догадался, что я говорю о г-же А р т о, находящейся в настоящее время в Москве, но почему-то не участвующей в персонале нашей оперы. Г-жа Визьяк, обладающая прекрасным голосом и теплотою исполнения, все-таки еще далеко не доросла до такого воспроизведения партии Валентины, которое хоть сколько-нибудь могло бы удовлетворить слушателя, помнящего Валентину — Арто. Что касается г. Николини, то этот прекрасный артист в роли Рауля далеко не так хорош, как в «Роберте». Игра его показалась мне хотя и искусной, но не согретой искренним чувством. В знаменитом любовном дуэте четвертого акта г-ну Николини не удался чудный эпизод (в Ges-dur), когда Рауль у ног Валентины изнывает от страсти, внезапно вызванной ее признанием. У него нехватило на высокую тесситуру этой кантилены голоса, и, вместо того, чтобы скрыть этот недостаток посредством mezza-voce, он в буквальном смысле профальшивил свою партию на высоких грудных нотах. В некоторых других местах своей партии, например, в первой арии с сопровождением виольдамура (заменяемого у нас альтом), г. Николини был хорош. Вообще говоря, от такого первоклассного артиста, как г. Николини, можно было ожидать гораздо более успешного исполнения. Впрочем, то, что я говорю, относится к четвертому представлению «Гугенотов»; весьма может статься, что в первые три раза г. Николини был более в голосе и более в ударе. Г. Колонезе исполняет партию Невера деревянно и без благородства, присущего этой роли по замыслу автора. Г. Босси тоже произвел на меня невыгодное впечатление в роли Сен-Бри. Г-жа де-Массен поет Маргариту добросовестно,

твердо, чисто, но без грации и женской кокетливости,— а в этом основная характеристическая черта партии Маргариты. Одна только симпатичная г-жа Кари во всех отношениях превосходно исполнила роль пажа. Какая это умная, изящная, технически безупречная певица!

Мужские хоры, усиленные двенадцатью итальянцами с здоровыми, сильными голосами, пели очень порядочно. Женские... но я боюсь моих двух обидчивых хористок и потому умолчу. Оркестр г. Бевиньяни ведет, как я уже сказал выше, очень толково и горячо.

P. S. Мне пишут из Киева, что русская опера, под искусным управлением г. Сетова, идет как нельзя лучше. С начала сезона уже были даны по нескольку раз: «Иван Сусанин», «Фауст», «Опричник», «Галька», «Трубадур». [...] В настоящее время репетируются «Гугеноты» с обстановкой, которая, по слухам, обещает быть великолепной. Большая часть декораций выписана из Берлина, костюмы — новые; бутафорские вещи приобретены г. Сетовым нынешним летом в Париже. Распределение ролей следующее: Валентина — г-жа Массини, Маргарита— г-жа Махина, паж — г-жа Надеина, Рауль — г. Андреев, Марсель — г. Стравинский, Сен-Бри — г. Брянский, Невер—г. Щепковский. После «Гугенотов» в Киеве пойдут: «Русалка», «Рогнеда», «Дочь кардинала», «Лючия», «Риголетто», «Севильский цирюльник» и «Страшный двор», еще не игранная нигде в России опера Монюшки.

ПЕРВАЯ КВАРТЕТНАЯ СЕРИЯ.—ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА

Первая серия квартетных сеансов Русского музыкального общества уже состоялась [1]. Так как подобного рода собрания посвящены самой утонченной, самой богатой великими произведениями искусства, наиболее разработанной гениальными композиторами музыкальной области, — то, как того и следовало ожидать, публики на них было очень немного. Камерная музыка плохо и туго прививается в Москве. Предназначаемая, как показывает и самое название этой отрасли искусства, для домашнего обихода высокоразвитых любителей и артистов, камерная музыка никогда, конечно, не может привлекать таких масс публики, как например, симфонический концерт или опера, в которой, кроме музыки, участвуют и другие факторы художественного наслаждения. Камерная музыка у нас, как и везде, исполняется по преимуществу в небольших залах. Однакож можно бы было предположить, что такой многолюдный город, как Москва, был бы в состоянии доставить контингент слушателей, достаточный для наполнения малой залы Благородного собрания во время квартетных сеансов. Между тем, несмотря на прекрасное исполнение гг-ми Гржимали, Бродским, Гербером и Фитценгагеном столь превосходных произведений, как те, которые вошли в состав программы истекшей серии, несмотря даже на двукратное участие в ней Н. Г. Рубинштейна и появление в одном из собраний такого симпатичного и интересного молодого артиста, как г. Танеев, — публика наша попрежнему продолжает бояться так называемой серьезной музыки, подобно тому как она боится, например, серьезных книг, подразумевая под этим все, что не есть повесть, рассказ, романс и т. п. Констатируя грустный факт, не могу удержаться, чтобы не сказать всем этим гонителям серьезного элемента в музыке, что, дабы рассеять свое ни на чем не основанное предубеждение, им стоит только испытать себя, посетивши хоть один квартетный сеанс. Ручаюсь тем из них, которые имеют в себе задатки художественного ценителя, что они почерпнут в слушании камерных произведений Гайдна, Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шу-

мана такие глубокие и новые наслаждения, о возможности которых до тех пор они и не подозревали.

Как ни прискорбны обстоятельства, в которых находится музыкальная жизнь в Москве, как ни скудна эта жизнь замечательными явлениями, как ни низок еще у нас уровень художественного развития и понимания, есть, однакож, один факт, способный примирить живущего в Москве музыканта с окружающей его антимузыкальною обстановкою. Этот факт — прочное, блестящее процветание симфонических концертов Русского музыкального общества. Публика наша посещает их с неостывающим жаром; она познакомилась в них с хорошей симфонической музыкой, и эта музыка сделалась теперь необходимою потребностью наиболее цивилизованных слоев общества. Факт в высшей степени утешительный. Но еще гораздо лучше было бы, если бы такого же сочувствия удостоилась и камерная музыкальная литература.

Программа последней квартетной серии состояла из двух квартетов Бетховена, квартетов Гайдна, Моцарта, Шумана и современного Раффа [2], а также из трех трио с фортепианом Бетховена, Рубинштейна и Фолькмана [3]. Было бы неуместно входить в подробный анализ этих произведений; для большинства читателей это будет тарабарской азбукой, а потому маленькому меньшинству, состоящему из артистов и знатоков-любителей, которое посещает квартетные утра, проповедывать о красотах, рассыпанных в этих произведениях, я считаю излишним. Остановлюсь разве на трех прекрасных сочинениях современных композиторов Рубинштейна, Раффа и Фолькмана.

Трио Рубинштейна отличается порывистою стремительностью, блеском, силою мысли и искреннею страстностью, свойственною вообще лучшим произведениям этого композитора. Известно, что г. Рубинштейн, удивляющий музыкальный мир своею баснословною плодовитостью, отличается более богатством мелодической изобретательности, общею красивостью гармонии и формы, чем тонкостью в отделке деталей. Все эти качества отразились и в прекрасном трио, о котором идет речь. Особенно эффектно скерцо, быстрое, бойкое, полное прелестных ритмических сочетаний, неожиданных гармонических оборотов и пикантных комбинаций трех инструментов. Оно было исполнено с необыкновенным мастерством Н. Г. Рубинштейном.

Квартет Раффа составляет прямую противоположность сочинению Рубинштейна. Плодовитый нисколько не менее последнего, Рафф гораздо беднее идеями и фантазией, хотя значительно превосходит своего соперника на поприще новейшей инструментальной музыки относительно законченности и совершенства фактуры. В квартете, о котором идет речь, нет ничего выдающегося, ничего глубоко захватывающего, — зато много той музыкальной красивости, которая обусловливается прекрасной техникой, умной рассчитанностью в отделке формы и гармонии и

в особенности той п о н а т о р е л о с т ь ю, которую автор приобрел в течение своей многолетней композиторской деятельности.

Из трех произведений современных нам композиторов я отдаю пальму первенства необыкновенно талантливому, обаятельно-красивому трио Фолькмана. Этот композитор далеко не такое светило, как Рубинштейн и Рафф, хотя мне не настолько известны обстоятельства его жизни, мирно протекающей в Пеште, чтобы я мог разъяснить читателям причины, почему престарелый уже теперь Фолькман, несмотря на громадную даровитость, остался несколько в тени, почему деятельность его не нашла той широкой арены, на которой талант его мог бы развернуться во всей своей силе. Знаю только, что Фолькман пишет относительно мало и что в ряду корифеев германского искусства он занимает далеко не то место, на которое по степени даровитости имел бы право. Трио, о котором идет речь, по форме своей, не имеющей четырех обычных подразделений на аллегро, анданте, скерцо и финал, относится к разряду сочинений, имеющих название «свободных фантазий». По настроению оно чрезвычайно мрачно и не лишено той романтической струйки беспредельного, непримиримого душевного раздвоения, которыми проникнуты последние квартеты Бетховена. Только в середине появляется чудный эпизод (в Des-dur), в котором чувство радостного довольства жизнью берет верх над мрачными порывами разочарованной души. Далее он переходит в бурно-стремительное аллегро и после нескольких как бы встречающих препятствия возвращений к радостным настроениям разрешается в полное безысходного отчаяния адажио, с которого начинается фантазия. Сочинение это, особенно в вдохновенном исполнении г. Рубинштейна, производит невыразимо глубокое впечатление.

Во втором сеансе публика слышала г. Танеева, известного уже ей в качестве прекрасного концертного исполнителя, но еще ни разу не выступавшего на маленькой концертной эстраде. Г. Танеев сыграл знаменитое B-dur'ное трио с необычайным самообладанием, с тем тонким проникновением в смысл и дух сочинения, которое так редко в столь молодом артисте. Г. Танееву, несомненно, предстоит блестящая виртуозная карьера. Теперь публике было бы весьма интересно познакомиться с композиторским его талантом, который, как мне весьма и весьма достоверно известно, достоин того же поощрения, которое было уже ему оказываемо при каждом появлении его на концертной эстраде.

В итальянской опере теперь царит г-жа Патти. Я столько раз говорил об изумительных достоинствах этой совершеннейшей из всех певиц, что не буду снова на этом останавливаться. Она выступила в «Травиате» и затем появилась в «Ромео и Джульетте» Гуно [4]. Опера эта, о которой, если не ошибаюсь, я уже однажды говорил обстоятельнее, очень мила и от первой до последней ноты проникнута тою элегантностью, мягкостью,

женственной грацией оборотов, которые свойственны симпатичному таланту Гуно.

Но все то, что ярко выделяется в ней, беспощадно украдено автором у очень близкого ему человека — у автора «Фауста». Если такое бесцеремонное посягательство на неотъемлемую собственность автора «Фауста» со стороны автора «Ромео и Джульетты» и не составляет еще уголовного преступления,— то все же не за что тут и хвалить его. Повторяю, что оба автора очень талантливы, очень изящны и умелы, но первый бесконечно изобретательнее второго. Лучшее место оперы — это сцена у фра-Лоренца. Личность монаха обрисована мастерски, а трио брачного благословения между ним, Ромео и Джульеттой горячо, красиво, увлекательно. Общее исполнение было гладко. Г-жа Патти блистала ослепительным светом в первом действии, особенно в вальсе, но, увы, была недостаточно трагична, пламенна и страстна в остальных. Я негодую, когда при мне говорят что г-жа Патти совсем бесчувственна, — но не могу не согласиться с теми, которые утверждают, что истинный жанр ее — так называемый л е г к и й. На этой неделе г-жа Патти появится в «Севильском цирюльнике», и я жду не дождусь, когда увижу и услышу ее в роли Розины. Вот где ее недосягаемо высокий талант проявляется во всем своем блеске...

В будущее воскресенье состоится концерт итальянской труппы в пользу г. Б е в и н ь я н и. Будучи закоренелым, хотя и совершенно бессильным врагом итальянской оперы, как антрепризы, старающейся всеми силами подавить русское оперное дело, я не могу, однакоже, не отдавать справедливости тем из служащих этому прискорбному делу артистов, которые отличаются действительными артистическими достоинствами. В числе последних на первом плане выдвигается г. Бевиньяни. Это очень хороший, талантливый, усердный и знающий оперный капельмейстер, и я весьма искренно желаю, чтобы концерт его, в котором примет деятельное участие г-жа Патти, привлек многочисленную публику и доставил уважаемому артисту и лавры и кое-что поценнее даже лавров [5].

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.— БЕНЕФИС г-жи ПАТТИ.—Г. ДЕМИДОВ

Первое собрание Русского музыкального общества состоялось, при многочисленной публике, в минувшую пятницу 7-го ноября [1]. Капитальным нумером этого концерта была знаменитая увертюра Бетховена, известная под названием «Леоноры № 3-й». Известно, что Бетховен написал одну только оперу: «Фиделио». Как музыкально-драматический автор, Бетховен не проявил себя в этой единственной опере таким колоссом между композиторами всех времен и народов, каким он является в симфонической и камерной музыке. Как в выборе сюжета, построенного на очень плоской буржуазно-сентиментальной истории двух взаимно влюбленных супругов, так и в музыкальной иллюстрации этого сюжета, не блещущей оригинальными красотами и насквозь проникнутой влиянием Моцарта, — Бетховен представляется композитором, в слабой степени одаренным чутьем сценических условий оперного стиля; чувствуется, что, взявшись за оперу, он вышел из своей сферы, что он не может проявить на этом поприще той изумительной, неиссякаемой самобытности фантазии, которыми преисполнены его другие сочинения. Те немногие выдающиеся из партитуры «Фиделио» места, в которых мелькают искры исполинской творческой силы Бетховена, как например, антракт к третьему действию, ария Флорестана, дуэт Рокко и Фиделио, представляют опять-таки красоты, свойственные симфоническому стилю и вообще музыке инструментальной. В антракте этом слушателя поражает оригинальный эффект литавр, построенных тритоном (уменьшенной квинтой); в арии Флорестана необычайно красиво соло гобоя, изображающее тревожное состояние духа героя оперы; в дуэте мы восхищаемся ходами контрбасов, рисующих процесс копания могилы для Флорестана, приговоренного к смерти; — читатель видит, что все эти красивые, оригинальные, потрясающие эффекты не имеют ничего общего с вокально-драматической музыкой. Но нигде не сказался оригинальный гений Бетховена с такою подавляющею силою, как в четырех увертюрах, которые

он в разное время написал к своей опере. Из этих четырех увертюр та, которая была исполнена в первом симфоническом концерте, самая лучшая. Два года тому назад я подробно говорил о ней и старался, быть может тщетно, дать понять читателям, в чем заключается совершенство этого произведения, одинаково превосходного как со стороны величия, грандиозности идей, так и со стороны технических условий музыкальной красоты. Прибавлю теперь только, что чем больше узнаешь эту вещь, тем бо́льшим удивлением проникаешься к неподражаемому мастерству Бетховена; это одно из тех произведений искусства, которые могут привести в отчаяние второстепенного музыканта, подвизающегося на композиторском поприще. Как ни старайся, как ни ищи, как ни добивайся новизны, самобытности, мастерства, — а до этой высоты, до этого совершенства никогда не дойдешь...

Н. Г. Рубинштейн исполнил концерт Шопена [2]. Как трудно, намереваясь дать печатный отзыв об игре этого превосходного пианиста, найти новые выражения, способные служить точной оценкой его виртуозных качеств! Соединение силы и нежности, бурного вдохновения с тонким чувством меры — все это уже давно констатировано и на все лады повторялось. В исполнении изящного произведения Шопена более всего выдвинулись, однакоже, как того и требует характер пьесы, мягкость и бисерность в туше, певучесть, вкус и грациозность в отделке деталей. Да еще г. Рубинштейн удивил нас в этот вечер своею неутомимостью. Продирижировавши огромную увертюру и хорошенький хорик старинного французского композитора Гретри [3], сыгравши после того длинный концерт Шопена, он еще с необыкновенным увлечением и энергичностью управлял оркестром, исполнившим большую новую и весьма трудную симфонию русского автора! [4]

Г-жа Патти уже покинула Москву. Она простилась с нашей публикой в прошедший вторник, в «Гугенотах», где она для своего бенефиса исполнила роль Валентины [5]. Г-же Патти была устроена овация, состоявшая из целого дождя венков и букетов, из поднесения нескольких драгоценных подарков и... из шумных вызовов и рукоплесканий. Да! Когда началось бросание продуктов царства растительного и поднесение продуктов царства ископаемого, подогретая сим эффектным зрелищем, публика, пожалуй, и кричала и бесновалась. Но это именно потому, что она была подогрета. Не следует забывать, что, будучи знаменитой певицей, г-жа Патти вместе с тем и маркиза. Этот громкий титул, во-первых, удваивает ее сценический престиж, а во-вторых, служит ей везде, где бы она ни была, средством для сближения с сливками общества. Сливки общества устраивают этой лучшей из пеночек овации, а публика ввиду громкой знаменитости ее имени, с одной стороны, и неотъемлемых качеств первостепенной певицы, — с другой, только поддерживает инициативу устроителей и поддерживает, правду сказать, довольно пассивно. В сущности, Патти у нас не любят; ей удивляются,

любуются ее миловидностью, но той горячей симпатии, которую внушали, например, Арто, Нильсон, Лавровская, того почти всенародного культа, предметом которого бывают иногда артисты и гораздо меньшего достоинства, чем Патти, — всего этого нет. Недостаточность непосредственного душевного влечения в нашей публике к Патти выражается и в неполных сборах, которые делали концерты с ее участием, и в тех жидких, дряблых, как бы вынужденных приличием, аплодисментах, с которыми ее встречают всегда и встретили в последний раз, при появлении ее на сцене в роли Валентины, и даже в том обстоятельстве, что я купил у барышника, за два часа до представления, место в амфитеатре лишь рублем дороже кассной цены. Сначала ею интересовались как новинкой весьма необыкновенною. Теперь все ее переслышали, интерес редкости и новизны побледнел, и вот приходится друзьям певицы устраивать ей искусственные триумфы. А между тем, констатируя этот факт, я вместе с тем изумляюсь и недоумеваю, потому что г-жа Патти по всей справедливости занимает уже много лет сряду первое место между всеми вокальными знаменитостями. Чудный по звуку, большой по растяжению и по силе голоса, безупречная чистота и легкость в колоратуре, необыкновенная добросовестность и артистическая честность, с которою она исполняет каждую свою партию, изящество, теплота, элегантность, — все это соединилось в этой изумительной артистке в должной пропорции и в гармонической соразмерности. Это одна из тех немногих избранниц, которые могут быть причислены к ряду первоклассных из первоклассных артистических личностей. А между тем, Москва к ней относится далеко не так, как она этого заслуживает, и нет сомнения, что артистка нисколько не заблуждается насчет степени любви, которую она внушает нашей публике. Она, по всей вероятности, чувствует себя неоцененною здесь по достоинству, и весьма может статься, что это обстоятельство повлияет на будущее время на выбор того места, где она станет продолжать свою артистическую деятельность. Ну, а что, если г-жа Патти в будущем году не захочет петь в Москве? Ведь она conditio sine qua non тепличного процветания у нас итальянской оперы. Что тогда будут делать наши меломаны? Что будет делать администрация нашего театра? Что станется с бедным антрепренером? Я содрогаюсь при мысли о возможных последствиях сего возможного факта!

Я уже говорил однажды, что, по крайнему моему разумению, г-жа Патти преимущественно создана для опер не сильно драматических, даже комических, например, «Севильского цирюльника», «Любовного напитка», «Дон-Паскуале» и т. п. В ней, пока она еще будет молода, всегда останется общее выражение наивной шаловливости, детски-грациозной прелести и веселости, которое не гармонирует с такими трагическими лицами, как Норма, Семирамида, Валентина. Г-жа Патти пела в «Гугенотах»

прекрасно, играла старательно, вложила в свое исполнение много теплоты и задушевности, но в целом, как Валентина, она все-таки не удовлетворительна; как далеко ни увлекайся сценической иллюзией, как ни мирись с условной фальшью оперного рода вообще, все же страстную, решительную, энергическую Валентину нельзя себе представить в образе этой маленькой особы, с худенькими плечиками и находящеюся на них прелестной грёзевской головкой.

Г. Капуль — никуда не годный Рауль. Певец этот очень талантлив и изящен, но его ограниченные средства никоим образом не должны позволять ему браться за такие партии, как партия Рауля. Романс первого действия был им исполнен прелестно, но только на этот романс его и хватило. В секстете 3-го действия и в большом дуэте 4-го он был просто карикатурен. Правда, г. Капуль старался горячей игрой возместить свои вокальные недостатки, но от этого исполнение было еще плоше. Возни, беготни, жестов, помаваний головой, подбеганий к авансцене — всего этого было вдоволь, а пения вовсе не было. Общее исполнение было крайне плохо. Видно было, что «Гугеноты» на этот раз не срепетовали, и они прошли с бесконечно меньшим ансамблем, чем месяц тому назад.

У нас, в русской опере, в течение двенадцати лет пел артист г. Демидов. На нем держался весь репертуар, т. е. так или иначе, но он пел Сусанина, Фарлафа, Мельника, Странника в «Рогнеде». Вдруг, в один прекрасный день, его взяли, да без долгих разговоров и спровадили, не давши даже проститься с публикой. Этот бюрократический каприз, примененный к управлению оперой, не требует комментарий. Факт говорит сам за себя.

Читатель, быть может, ожидает, что я буду толковать о г. Славянском и его р у с с к и х концертах. Никогда. Эта эксплуатация замоскворецкого патриотизма с музыкой ничего общего не имеет.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.—ОТВЕТ АНОНИМНОМУ КОРРЕСПОНДЕНТУ.—ДВА ОБРАЗЧИКА МОСКОВСКОЙ ГОРОДСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

Второй симфонический концерт Русского музыкального общества [1] открылся увертюрой Нильса Гаде «Im Hochland» [«В Шотландии»]. Гаде—один из выделяющихся современных композиторов школы Мендельсона и Шумана. Талант его не высокого калибра, и очень может быть, что в ряду многочисленных последователей вышеупомянутых двух композиторов он бы незаметно стушевался, если б не то обстоятельство, что Гаде—родом датчанин и что, быть может, помимо его воли, в сочинениях его звучит иногда струнка скандинавской национальности, сообщающая им не лишенный поэтичности колорит меланхолической северной природы. Есть одна увертюра Гаде, называемая «Оссиан», в которой эта сторона творческой индивидуальности автора сказалась с замечательной силой. Она же дает себя чувствовать и в увертюре: «Im Hochland», особенно в замечательно тонкой и изящной интродукции. В сумме, сочинение это, если и не поразительно и не потрясающе, то все же от начала до конца слушается с интересом и удовольствием.

Другая симфоническая пьеса программы была четвертая симфония Бетховена в B-dur. Что за бесподобное, увлекательное, совершенное и по основным идеям, и по форме сочинение! Что за мастерство, неувядаемая свежесть, оригинальность и в темах и в деталях! Если бы пришлось классифицировать симфонические творения Бетховена по свойственному каждому из них духу и характеру, то четвертую симфонию, вместе с восьмой, вместе с увертюрой ор. 124, пришлось бы отнести к разряду сочинений его, посвященных живописанию ощущений радостных, к музыкальному воспроизведению беззаветного довольства жизнью, счастья и всеобъемлющей любви. Это не то трагическое ликование высших сил природы, которое слышится в финалах пятой и девятой симфоний после предыдущих частей, с столь потрясающей правдою изображающих терзания изолированной человече-

ской души в борьбе с судьбою и со всеми терниями земной юдоли. В этих последних сочинениях Бетховен как будто порывается выразить ту идею, что если душа каждого человека немощна и обречена на вечное испытание и горе, — то, в конце концов, в мире все-таки восторжествует дух над плотью, жизнь над смертью, небо над землею. Правда, эти сочинения захватывают глубже, потрясают и волнуют сильнее, но зато четвертая симфония вливает в душу обильный поток радостных чувств, столько любви к жизни и к людям, что, слушая ее, забываешь, что не постоянно цветут розы, не вечно греет горячее солнце, не немолчно поют соловьи, не всегда зеленеют нивы и струятся светлые ручейки. Да, подобная музыка до того отвлекает вас от прозы действительной жизни, что долго потом вам не верится, что на свете существует война, болезни, нищета; что пошлость везде торжествует; что интриганам тепло на свете; что бывают столицы без мостовых, но с плохим освещением, без благоустроенной национальной оперы, но с лопнувшим банком; что ваш кухмистер угощает вас гнилыми бифштексами, ваш домовый хозяин морит вас в холодной квартире и, наконец, что г. Славянский дает «русские» концерты, а московский фельетонист «Голоса» (той газеты, где пишет о музыке известный Москве, лучший наш музыкальный критик, г. Ларош) пресерьезно о нем рассуждает и радуется его успехам...

Симфония начинается чудной интродукцией, которая, как выразился один известный писатель, невольно втесняет в воображение представление какого-то светлого, тихого безбрежного спокойствия. Мало-помалу оркестр начинает оживляться, появляется, в виде намека, веселая тема следующего аллегро, и, наконец, вся масса инструментов, ударивши несколько раз сряду главный аккорд тона (трезвучие на тонике), разрешается в какую-то бешеную вакханалию радостных звуков, среди которых там-сям мелькают страстно любовные эпизоды. Andante — это целая сцена любви с ее сначала робкими, потом решительными проявлениями, с ее томлением, трепетным ожиданием, излияниями и объятиями. Скерцо прелестно по своему бесхитростно сельскому, простодушно наивному колориту. Последняя часть представляется фантастической картиной из мира волшебных, микроскопических духов, эльфов и гномов из шекспировского «Сна в летнюю ночь»!

Симфония была исполнена не совсем удачно. Дело в том, что дирекция театров как будто нарочно назначила на этот день представление итальянской оперы для первого абонемента, обыкновенно бывающего по понедельникам, и таким образом отняла от Музыкального общества лучших наших оркестровых музыкантов. Пришлось довольствоваться оркестром балетным, в котором, хотя и имеются достойные артисты, — но играть классический репертуар они не привыкли и поэтому путались, терялись и сбивались. Это относится, впрочем, только к испол-

нению Andante симфонии, в средине которого первый кларнет сбился и привел весь остальной оркестр в замешательство. Остальные части прошли глаже.

В этом же концерте были сыграны отрывки из неоконченной оперы Мендельсона «Лорелей» [2]. В исполнении их принимала участие петербургская примадонна г-жа Рааб, весьма понравившаяся публике. Г-жа Рааб обладает чудным сопрано, мягким, звучным, сильным и ровным. Поет она мастерски, с уверенностью и весьма тонким музыкальным пониманием. Хор пел очень удачно. Слушая эти отрывки, я чуть не проливал слезы, вспоминая, что смерть так рано и так безжалостно скосила Мендельсона в пору его высшего развития, кульминационного пункта его совершенствования. Какую бы оперу он подарил публике, если б судьба подарила ему еще лет пять, шесть жизни! Бедный Мендельсон умер, едва достигши зрелого возраста, как Шуберт, как Моцарт!..

Солистом явился г. Фитценгаген, исполнивший с большим успехом концерт Раффа [3]. Я очень рад, что наша публика начинает по достоинству ценить этого прекрасного виртуоза. У г. Фитценгагена огромная техника, звучный мягкий тон, тонкое чувство меры в фразировке, — чего же более можно требовать от виртуоза? Что касается самого исполненного им сочинения, то, как все произведения Раффа, оно умно, изящно, безупречно по фактуре, благородно и красиво от начала до конца. Темы, правда, не особенно оригинальны, но ввиду бедности виолончельной литературы, нельзя сожалеть даже и об этом недостатке. Уж и то хорошо, что солисту есть где развернуться, есть где показать разносторонние качества своего виртуозного искусства. Оркестровка сделана весьма тщательно, деликатно и нигде не заглушает главного инструмента.

Что сказать об итальянской опере? Г-жа Патти уехала, и теперь самый усердный хроникер не найдет в жалком прозябании этого ловкого финансового предприятия никаких фактов, достойных печатного обсуждения. Не толковать же в самом деле с читателем о том, что г-жа де-Массен взяла тогда-то и в такой-то роли такую-то ноту при таких-то обстоятельствах, или что г. Капуль, преграциозно повернувшись к примадонне, сделал такое-то красивое движение рукою. Все это мелко, ничтожно и может интересовать только завзятых итальяноманов, ищущих в посещении итальянской оперы не столько художественного наслаждения, сколько приятного препровождения времени среди более или менее избранного общества.

Я уж однажды говорил читателям, что в числе различного рода более или менее неприятных последствий моей рецензентской деятельности имеются анонимные письма, коих я получаю не мало... По большей части они настолько же безграмотны, насколько и ребячески наивны, и я, само собою разумеется, не нахожу нужным отвечать печатно моим анонимным корреспонден-

там. Но на-днях мне было адресовано письмо, исходящее, очевидно, от человека, во-первых, любящего музыку, во-вторых, умного и просвещенного. Так как, быть может, и кроме этого анонима, имеются просвещенные читатели, разделяющие его взгляд на мои рецензентские обязанности и ошибки, то я считаю не лишним печатно объясниться с моим корреспондентом. Отвечу ему по трем пунктам.

1) Г. Славянский, сообщает мне корреспондент, по мнению большинства, есть артист, достойный уважения, уж за одно то, что он знакомит публику с родными напевами, большею частью ей совершенно неизвестными. Отвечаю на это артистическим формулярным списком г. Славянского и краткой характеристикой его деятельности. Имев от природы недурной маленький теноровый голосок, г. Славянский задумал посвятить себя карьере певца. Учился он и в Италии, и в Петербурге, у покойного профессора Пиччиоли. Дебютировал г. Славянский под своим настоящим именем в Петербурге в одном из симфонических концертов Музыкального общества исполнением арии Моцарта [4]. Он потерпел фиаско. Не потеряв, однакож, присутствия духа, г. Славянский пытался получить ангажемент на сцену Мариинского театра. Попытка эта не увенчалась успехом: артиста нашего не только не приняли, но и не допустили даже до дебюта. Г. Славянский и тут не теряется. Это происходило в то достопамятное время, когда у нас свирепствовала мода на братьев славян, когда в Москве устраивалась этнографическая выставка, когда Сливчака, Главацкого, Палацкого, Ригера и tutti quanti закармливали обедами в обеих столицах и систематически отравляли им жизнь бесконечными спичами, приемами, торжественными заседаниями, пикниками и проч.

Что же делает г. Славянский? Прежде всего он меняет завещанную ему отцами фамилию на громкий соответствующий веянию общественного духа псевдоним. Затем, наш предприимчивый певец облачается в какой-то особого рода всеславянский костюм и, появляясь на столичных эстрадах в сопровождении нескольких точно так же костюмированных чехов (в числе коих, впрочем, было два-три моих добрых знакомых, никогда и не видавших берегов Савы, Дравы, Тиссы и Дриссы),— распевает чешские, сербские и всякие другие песни братьев славян. Кисточки и ботфорты обратили на себя некоторое внимание; песни привлекли кое-кого из любителей славянизма на концерты г. Славянского,— но все это не произвело ожидаемого впечатления, и о г. Славянском скоро перестали говорить. На смену братьев славян явились наши заатлантические друзья. Г. Славянский едет в Америку услаждать наших союзников русскими романсами и «Аскольдовой могилой».

Там дела его не устраиваются. Друзья на удочку не попались; труппа разбегается, на него жалуются, вмешивается судеб-

ная власть, дело становится совсем плохо, и наш герой стремительно плывет в Россию[5]. На этот раз г. Славянский, сбросив свой странный всеславянский костюм, является частью пропагандистом особого рода американской музыки, из репертуара которой на афише его является американский вальс,— впрочем его собственного сочинения,— частью же исполнителем русских народных песен. Тут дела принимают совершенно новый оборот. Дело сразу пошло в ход. В концерты г. Славянского, где наряду с американским вальсом, наряду с площадными романсами, ничего не имеющими общего с народными песнями, наряду с «Голубкой Машей», с кадрилью (sic!) из русских песен, он исполняет пьесы с пикантными простонародными текстами вроде «ах ты, тпруська бычок»!—публика идет толпами. Находятся люди, которые трубят в газетах об услугах, оказанных г. Славянским русской музыке, о его глубоком знании народного песенного творчества, о его самоотверженной любви к национальному искусству — и наш славяно-американский певец делается героем дня. Тут, подобно тому герою мольеровской комедии, который очень доволен, узнав, что целую жизнь он говорил прозой, г. Славянский с радостью убеждается из газет, что он всегда был рьяным поклонником русской народной песни и что вся его жизнь, проведенная то в военно-служебных упражнениях, то в Италии за уроками пения, то в костюме брата-славянина, культивирующего народную музу наших соплеменников, то в приключениях американского путешествия,— была, тем не менее, всецело и самоотверженно посвящена разработке продуктов русского музыкального творчества. Деятельность его расширяется. Своей главной квартирой г. Славянский избирает Москву. Здесь он устраивает не только концерты, но и целые народные праздники в манеже; он собирает многочисленный хор, покупает пароход, путешествует по России, добирается до отдаленнейших азиатских окраин, повсюду собирая дань, подобающую герою народного искусства, и периодически возвращается в Москву, колыбель его первых успехов, в Москву, которая взлелеяла и вскормила его патриотическое самоотвержение на пользу русской музыки. И мало того, что г. Славянский возвращается, обогативши свой репертуар множеством новых песен в pendant к «ах ты, тпруська, бычок», но он является у нас в качестве записывателя и гармонизатора русской песни!!!

Итак, в чем же заслуга г. Славянского? Если в том, что, потерпев в своей вокальной карьере непоправимые неудачи, он не упал духом и сумел вместо того, чтобы, по русскому обычаю, предаться запою, не только вывернуться из гнетущих обстоятельств, но добиться самого завидного благополучия,— то я этой заслуги не отрицаю и предлагаю всем вступающим на жизненное поприще брать пример с г. Славянского, так энергически боровшегося и победившего свою бесталанность. Если же

г. Славянский признается каким-то героем, высоко держащим, несмотря на все невзгоды, знамя русской музыки, то я утверждаю, что так могут думать только люди, не знающие музыки вообще и русской песни в особенности. Русская песня по своему оригинальному строю, по особенностям своих мелодических очертаний, по самобытности своего ритма, в большей части случаев не укладывающегося в установленные тактовые деления,— представляет для просвещенного и талантливого музыканта драгоценнейший материал, которым при известных условиях он с успехом может пользоваться. Им и пользовались и черпали из него обильную струю вдохновения все наши композиторы: Глинка, Даргомыжский, Серов, гг. А. Рубинштейн, Балакирев, Римский-Корсаков, Мусоргский и т. д. [...] С русской народной былиной, со сказкой, с песней нужно обходиться умелой рукою. Сказка о Бове Королевиче, в том виде, как она создалась и сохранилась в народе,— богата прекрасными задатками самобытного литературного произведения. Но тот издатель — спекулянт с Никольской улицы, который пускает ее в народ в своем безграмотно-лубочном издании,— только опошливает и искажает сказку. Правда, она расходится сотнями тысяч экземпляров, в то время, как издания Пушкина, Лермонтова, Гоголя и Кольцова раскупаются лишь сотнями единиц, но это обстоятельство только свидетельствует о прискорбном невежестве масс и ни в каком случае не может заставить литературного критика относиться к изданию с Никольской улицы, как к серьезному явлению русской литературы. Почему же г. Славянский, находящийся к русской песне точно в таком же отношении, как какой-нибудь г. Леухин к сказке о Бове-королевиче, должен быть предметом обсуждения музыкального критика? Подобно тому, как лубочные издания Никольской находятся вне круга серьезных литературных явлений, подобно тому и лубочный певец, г. Славянский, обрек себя на систематическое игнорирование со стороны бытописателя русской музыкальной жизни. Русская песня может интересовать нас как в высшей степени красивое этнографическое явление, как оригинальный продукт творческой индивидуальности народа,— но в этом случае нужно: или слушать эту песню на месте, т. е. исполненную народом с той своеобразной манерой, которая так привлекательна для русского слуха, или выписывать из глубины деревенского затишья заправских народных певцов, вроде того Остапа Вересая, который в прошедшем году обратил на себя всеобщее внимание в Петербурге, или же, наконец, обращаться к песенным сборникам, которых у нас, правда, немного, но в числе которых есть такой превосходный труд, как сборник г. Балакирева. Чтобы записать и гармонизировать народную русскую песню, не исказив ее, тщательно сохранив ее характерные особенности, нужно такое капитальное и всестороннее музыкальное развитие, такое глубокое знание истории искусства и вместе такое сильное дарование, каким обладает г. Бала-

кирев. Кто, не будучи, уже не говорю талантом, но развитием и пониманием, равен этому артисту, печатно объявляет себя записывателем и перелагателем на ноты народной песни, тот не уважает ни себя, ни свое искусство, ни свой народ, ни свою публику; тот святотатственною рукою оскорбляет святыню нашего народного творчества, тот теряет всякое право на звание артиста, тот преследует цели не художественные, с искусством ничего общего не имеющие. И если бы г. Славянский пользовался успехом еще вдесятеро бо́льшим, чем тот, которым уж теперь увенчались его т р у д ы на пользу русского искусства, я все-таки его бы игнорировал, как олицетворение факта, не подлежащего моему критическому ведению... Что мне за дело до того, что замоскворецкая публика сотворила из него себе кумира. Ведь я наверное знаю, что если бы г. Славянский в свои программы включил песни вроде: «Было холодно немножко», или «Ах ты, такой-сякой, камаринский мужик»,—это обоготворение еще усугубилось бы. Неужели же, ради того, что я исполняю обязанности музыкального хроникера, мне следовало бы изучать, объяснять и комментировать такого рода музыкальные гаэрства!

2. Мой корреспондент сообщает, что в публике ходят темные слухи о моей личной неприязни к г. Славянскому и недобросовестном отношении к нему. Спешу уверить анонима, что я никогда не видел г. Славянского иначе как на эстраде, что я никогда не имел чести быть ему лично представленным и что, если я поступаю недобросовестно, то это — по неведению и непонимания. Я говорю и пишу о нем то, что совершенно искренно думаю и, если ошибаюсь, то errare humanum est. Но знаете что, мой почтенный аноним! Переспросите поголовно всех живущих в Москве музыкантов,— что они думают о г. Славянском,— и вы получите ответ, который, вероятно, изумит вас. Вы узнаете, что в сравнении с другими моими собратиями я кроток, как голубица!

3. Вы советуете мне печатно открыть глаза заблуждающейся публике, так как «г о л о с л о в н ы м и о б в и н е н и я м и,— по вашему выражению,— н и ч е г о н е л ь з я с д е л а т ь!» Открыть глаза публике, посещающей г. Славянского!!! Да знаете ли, что это значит? Ведь для этого нужно перевоспитать ее, развить ее музыкально [...] заставить ее читать Пушкина и Кольцова, вместо сказки о Бове-королевиче, изданной на Никольской; ведь для этого потребно сочетание таких условий, которым никак не может удовлетворить скромный музыкальный рецензент. Да по правде сказать, что и неловко. Если та публика, которую я буду отвлекать от г. Славянского, спросит меня—куда ей итти, — что я отвечу? Вспомните, что мы с вами живем в городе, где нет русской оперы, где девяносто девять сотых частей населения не знают даже и имени Глинки, одна половина последней сотой слышала об его существовании и только последняя половина последней сотой знакома с произве-

дениями этого колоссального художника! Наконец, вредить денежным сборам г. Славянского, если бы даже я мог это сделать, я вовсе и не желал бы. Пусть себе богатеет и благоденствует! Он, во всяком случае, ловкий и, в смысле практичности, талантливый человек.

Сейчас мне показали два прелестных цветочка из роскошного сада московской музыкальной критики. В одной московской газете одна из поклонниц заслуг г. Славянского обрушилась на меня со всей батареей своего полемического задора за непочтительный отзыв об ее кумире. В этой восхитительной филиппике, проникнутой замечательной самоуверенностью, она, между прочим, укоряет меня за то, что я всю жизнь посвятил разработке венгерских песен!!! С точно такою же самоуверенностью я могу отвечать этой даме таким образом: «Милостивая государыня, вы, постоянно занимаясь солением огурцов, всегда обильно уснащали их чесноком. Гораздо лучше было бы, если бы, вместо этого неблаговонного вещества, вы клали бы в огурцы немножко укропу, немножко перцу и гвоздики!»

Другая маленькая, издающаяся на чуждом языке газетка рассказывает своим читателям, что симфония Бетховена и увертюра Гаде были исполнены, будто бы, так дурно, что нежные ушки ее оскорбились. С самого первого аккорда и до самого последнего,— говорит она,— исполнение было одною сплошною фальшью. Вообще газетка эта очень маленькая, но лгунья она большая. Что увертюра была сыграна фальшиво — это она солгала; что симфония была изуродована—это она солгала потому, что несколько неудавшихся кларнетисту и сбивших остальной оркестр тактов еще не означают, чтобы все исполнение было сплошной ошибкой; что г-жа Рааб потерпела крушение (как газетка выражается) — это она тоже солгала; что публика обречена будет слушать следующий (уже состоявшийся в пятницу) концерт в исполнении того же балетного, слабого оркестра,— это она тоже солгала; не упомянув ни слова о г. Фитценгагене, так удачно сыгравшем интересный концерт Раффа,— она хуже чем солгала... О, маленькая иностранная газетка, повторяю, какая ты большая и недобросовестная лгунья![6]

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.—БЕНЕФИС г-жи АЛЕКСАНДРОВОЙ

Главною симфоническою пьесою предыдущего третьего собрания Русского музыкального общества была четвертая симфония Шумана [1]. Произведение это по первоначальному замыслу относится к первому периоду композиторской деятельности этого мастера; по выполнению же оно принадлежит к позднейшей эпохе, так что в хронологическом порядке напечатания и появления в свет симфония носит наименование четвертой, хотя задумана и скиццирована раньше третьей и даже второй. Эта биографическая подробность не лишена значения для критика, подвергающего названную симфонию аналитическому разбору. Она объясняет нам, почему симфония эта, по основным идеям далеко не столь сильная, глубокая и потрясающая, как вторая и в особенности третья,— значительно, однакож, превосходит их по мастерству фактуры, прелести и округленности формы, а также по инструментовке, которая, впрочем, и в этой симфонии далеко не соответствует богатству и красоте содержания. Как бы то ни было, но это произведение заключает в себе в избытке всегдашние качества шумановского творчества: необыкновенное богатство мелодического изобретения, оригинальные, сочные, гармонические комбинации, необычайное искусство в разработке тем, свежесть и глубокую прочувствованность и то, если хотите, отрицательное достоинство, что в его музыке никогда нет того балласта, того пустяшного переливания из пустого в порожнее, от которого не свободны и такие капитальные творческие таланты, как Шуберт, и которое французами называется remplissage. Особенно хороши три последние части, связанные посредством необыкновенно прелестных переходов воедино и исполняемые непосредственно одна за другой, без всяких перерывов. Andante состоит из прелестной минорной мелодии, изложенной необычайно просто и прямо примыкающей к полному веселого ритмического движения скерцо. Финал бесподобен; в нем бездна стремительного вдохновения, силы и богатства в разработке энергически-мужествен-

ной основной темы. Симфония была исполнена с большим ансамблем и увлечением.

Другое симфоническое произведение программы была знаменитая «Арагонская хота» Глинки. Я уже однажды останавливался подробнее на изумительных красотах этого чудного сочинения. Прибавлю, что чем больше слушаешь его, тем больше его любишь и тем больше сожалеешь, что Глинка так мало оставил нам оркестровых произведений. Родись этот громадный композиторский талант в другое время, на другой почве, при более благоприятных условиях, живи он не в той стране, где через двадцать лет после его смерти все еще возможны такие возмутительные проявления всероссийского музыкального невежества, какие нам приходится наблюдать ежедневно,— и он, конечно, обогатил бы европейское искусство целыми десятками капитальных симфонических произведений. Но перестану сожалеть о том, чего нет, но что могло бы быть, и лучше скажу, что нельзя не быть благодарным Музыкальному обществу, ежегодно доставляющему нам возможность слышать немногочисленные концертные вещи Глинки в превосходном исполнении.

Молодой пианист г. Танеев имел в этот вечер большой успех. Он исполнил новое, еще никем здесь не игранное сочинение [2] с таким мастерством, которое почти непостижимо в юноше, еще далеко не достигшем возраста, наступлением которого обусловливается внесение в призывные списки для отбытия воинской повинности. Этот молодой человек, еще не достаточно окрепший для перенесения трудов, сопряженных с военной службой, играет, однакож, на своем инструменте, как виртуоз, вследствие долголетней опытности и постоянного успеха приобревший ту спокойную уверенность, от которой зависит высшее виртуозное качество,— о б ъ е к т и в н о с т ь, насколько последняя применима к музыкальному исполнению. Кроме сильной техники, кроме прекрасного тона, кроме изящной и элегантной отделки деталей, у г. Танеева есть одно драгоценное качество, сулящее ему в будущем завидные успехи. Он умеет до тонкости проникнуть в мельчайшие подробности авторских намерений и передать их именно так, в том духе и при тех условиях, какие мечтались автору. Констатируя факт существования в виртуозном таланте г. Танеева этого драгоценного свойства, я, однакож, не хочу сказать, что он уже достиг последней стадии на пути к своему идеалу; я хочу только выразить удивление, что подобное качество уже так ясно усматривается в столь молодом артисте. При этом, да позволено мне будет выразить г. Танееву самую горячую благодарность автора исполненного им концерта за то, что он так хорошо зарекомендовал это необычайно трудное сочинение благосклонному вниманию публики. Такой же точно запас благодарных чувств этот автор питает и к г. Рубинштейну, столь художественно, искусно, горячо ведшему оркестр, аккомпанировавший г-ну Танееву. Лучшего исполнения этого сочинения, как то,

которым он обязан симпатичному таланту г. Танеева и капельмейстерскому мастерству г. Рубинштейна, этот автор и желать не может.

Г. Додонов с присущею ему художественностью исполнил арию Мендельсона [3], и если он не произвел особенно сильного впечатления, то это потому, что ария, по правде сказать, не особенно занимательна и интересна; можно было бы выбрать (например, между многочисленными ариями Моцарта) что-нибудь более увлекательное.

В четвертом симфоническом концерте, состоявшемся в минувшую пятницу, интерес сосредоточивался на известном парижском музыканте, г. Сен-Санс, появившемся у нас в качестве виртуоза, композитора и дирижера [4]. Г. Сен-Санс принадлежит в своем отечестве к небольшому кружку представителей идеи прогресса в музыке. В этом передовом кружке, состоящем из наиболее талантливых современных французских композиторов: Массне, Дюбуа, Паладилла, Бизе (необычайно даровитого композитора, скончавшегося нынешним летом на тридцать седьмом году жизни), г. Сен-Санс занимает самое видное место, чем он обязан соединению в себе замечательного композиторского дара с изящным виртуозным талантом и громадной музыкальной эрудицией. Вот несколько кратких биографических сведений об этом замечательном артисте, заслужившем себе европейскую репутацию и занявшем в истории французской музыки блестящую страницу, как лицо, наиболее содействовавшее к акклиматизации во Франции великой германской школы и к повороту всего французского искусства на широкую дорогу прогрессивного передового движения. Г. Сен-Санс родился в 1835 году в Париже. Музыкальные способности проявились в нем с самого раннего возраста. Сначала он учился у известного профессора Стомати технике и теории музыки. Впоследствии он поступил в консерваторию, где, после трехлетнего пребывания в классах игры на органе и в высших курсах композиции, получил несколько первых наград. Дебют его на композиторском поприще состоялся в 1853 году, когда была исполнена его первая симфония, сразу обратившая на себя внимание музыкального парижского мира. С 1856 года г. Сен-Санс состоит органистом при церкви св. Магдалины. Сюда стекаются толпами музыкальные любители, чтобы слушать его мастерское исполнение произведений классической школы.

В качестве виртуоза-композитора г. Сен-Санс совершил несколько концертных путешествий по Германии и Англии. Как сочинитель он очень плодовит. Г. Сен-Санс написал несколько симфоний, две оперы, из них одна «Le timbre d'argent» [«Серебряный колокольчик»] в скором времени пойдет в Париже, а другая «Dalila et Samson» [«Самсон и Далила»] в Веймаре, три прекрасные симфонические поэмы, несколько концертов для фортепиано, скрипки и виолончели, несколько песенных сборников, а также целый ряд сочинений камерной музыки. Кроме того, г. Сен-

Санс издал несколько превосходных транскрипций из сочинений старинных авторов и в особенности Баха.

У нас г. Сен-Санс дебютировал исполнением своего G-moll'ного концерта [5]. Сочинение это чрезвычайно красиво, свежо, изящно и богато прелестными деталями. В нем отражается и замечательно близкое знакомство с классическими образцами, от которых автор заимствовал необыкновенное искусство в уравновешенности, законченности формы и вместе весьма самобытная творческая индивидуальность. Все симпатические черты его национальности: искренность, горячность, теплая сердечность, ум— дают себя чувствовать в сочинениях нашего гостя на каждом шагу. Ими проникнуто также и его виртуозное исполнение, полное изящества, обдуманности и тщательной фразировки, лишенной всякой аффектации. Публика наша, столь избалованная превосходною фортепианною виртуозностью, и после исполнения этого концерта, и после нескольких мелких пьес, сыгранных в конце вечера г. Сен-Сансом, выражала ему свое полное сочувствие шумным и единодушным одобрением.

Концерт г. Сен-Санса очень оригинален по форме: — в нем нет средней части с тихим тэмпо. Вместо нее он написал прелестное, необыкновенно пикантное скерцо, в котором, так же как и в финале, обнаружил замечательное искусство в инструментовке, много юмора, фантазии и ловкости в фактуре. В первой части г. Сен-Санс как бы дает понять слушателям, насколько он проникнут культом Баха, под влиянием которого написано это сочинение. Замечательно, что г. Сен-Санс, несмотря на свою принадлежность к французской национальности, столь склонной к сильным внешним эффектам, так умеренно пользуется в этом блестящем сочинении теми условными приемами формы и оркестровки, от которых очень часто зависит успех сочинения. Везде виден превосходный музыкант, чуждый того невинного шарлатанства, от которого несвободны многие сильные таланты и которое состоит в том, чтобы каким-нибудь резким, хотя не вызванным формой эффектом, удивить и увлечь слушателя. Я особенно обращаю внимание читателей на эту отрицательную черту симпатичной артистической индивидуальности г. Сен-Санса, так как она удивительна в современном композиторе вообще и в французском артисте в частности.

Зато там, где эти блестящие эффекты звучности уместны, г. Сен-Санс умеет пользоваться ими с замечательным искусством. В его симфонической поэме «Danse macabre» [«Пляска смерти»], столь понравившейся нашей публике, проглядывает богатая ресурсами творческая фантазия, умеющая не только изобресть оригинальную музыкальную идею, но также и облечь ее в самую соблазнительно-красивую форму. Сочинение это, живописующее в звуках ту самую картину п л я с к и с м е р т и, которой Лист посвятил одно из своих капитальнейших сочинений и о которой я распространился однажды подробно, по своей красивой основ-

ной теме, по превосходнейшей инструментовке, по замечательному вкусу, с которым автор выбирает свои оркестровые эффекты, принадлежит к числу самых замечательных симфонических произведений новейшей школы. Если сравнить его с сочинением Листа на тот же сюжет, то перевес глубины, мощи и потрясающего пафоса останется на стороне последнего,— но оно не уступает ему в отношении красивости и блеска. Очень жаль, что публика наша незнакома с другими однородными сочинениями г. Сен-Санса, из которых я позволю себе указать дирекции Музыкального общества на симфоническую поэму «Фаэтон», могущую служить украшением нашего репертуара.

В минувшее воскресение состоялся бенефис г-жи Александровой. Бенефис примадонны, которая в течение двух месяцев ни разу не появлялась на эстраде! Это очень курьезно,— но г-жа Александрова, конечно, нимало не виновата в тех диких распорядках, которые установились на нашей сцене и вследствие которых наша русская оперная труппа обречена на унизительное бездействие. Г-жа Александрова дала нам прослушать «Ивана Сусанина» с новой дебютанткой, г-жой Святловской в роли Вани [6]. Заслуги, оказанные г-жой Александровой в былое время нашей опере, давно оценены всеми. Голос ее, конечно, пострадал от всесокрушающей руки времени,— но за ней осталась ее музыкальная талантливость, ее тонкая обдуманность в фразировке, вкус и безупречная чистота в интонации и технике. Эти качества еще долго будут поддерживать г-жу Александрову на поприще певицы и обеспечивают за ней почтительное внимание публики. Г-жа Святловская блистает тоже более этими внутренними достоинствами, чем богатством вокальных ресурсов, хотя голос ее и не лишен хороших качеств. Молодая певица очень понравилась публике, и я не могу не желать, чтобы г-жа Святловская заняла прочное положение в нашей русской опере. Она может выработать из себя очень достойную артистку [7].

РУССКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО.—ИТАЛЬЯНСКАЯ ОПЕРА.—ГЕНЕРАЛЬНОЕ СРАЖЕНИЕ С МОИМИ ГАЗЕТНЫМИ ВРАГАМИ

Интереснейшим музыкальным событием прошедшей недели был квартетный вечер Русского музыкального общества с участием г. Сен-Санса [1]. Читателям «Русских ведомостей» уже известно, что наибольший успех этого вечера выпал на долю вариаций г. Сен-Санса на бетховенскую тему, исполненных им вместе с Н. Г. Рубинштейном [2]. Пьеса эта обнаруживает в г. Сен-Сансе не только превосходного музыканта, но и тонкого знатока бетховенского стиля. Взявши сюжетом для своих вариаций одну из тем гениальнейшего симфониста, г. Сен-Санс поступил весьма умно, постаравшись и в последовательном, органически сложившемся, развитии этой темы копировать иногда до поразительной верности приемы, усвоенные Бетховеном для формы вариаций. Здесь индивидуальные черты сочинительского дарования г. Сен-Санса уступили место подавляющей мощи Бетховена до такой степени, что слушатель, недостаточно знакомый с фортепианными сочинениями великого мастера, мог бы легко допустить, что вариации сделаны им самим. Это очень ловко и очень тонко.

Зато характеристические черты таланта г. Сен-Санса с очень выгодной стороны высказались в его фортепианном квартете, сыгранном им самим вместе с гг. Гржимали, Гербером и Фитценгагеном [3]. Если я не ошибаюсь, оригинальная сторона творческой силы французского мастера заключается в том, что в его сочинениях слышится чрезвычайно удачное слияние манеры Себастиана Баха, к которому г. Сен-Санс питает очевидное пристрастие, с национально-французскими элементами, из числа которых всегда дает себя чувствовать пикантная характерная ритмичность. В первой части квартета, очень сжатой по форме, накопление всевозможных ритмов (четверти с точками, различные синкопы, форшлаги, фигурации шестнадцатыми долями, триолеты) я нахожу даже чрезмерным; оно сообщает сочинению шаткость и неопределенность тактового деления, которое, не посмотрев в ноты, никак не уловишь и не поймешь. Из двух тем, во-

шедших в первую часть, я отдаю пречмущество второй, очень грациозной и изящной. Вторая часть квартета превосходна. В основание ее г. Сен-Санс положил тему необычайно красивого народного характера и изукрасил ее, опять-таки подражая манере Баха, очень энергическим фигурационным мотивом, весьма широко и логически проведенным через всю пьесу. Скерцо прелестно по милому, очень подвижному, шутливого характера мотиву и по красоте симметрически сложившейся формы. В финале г. Сен-Санс блеснул своей техническою и специально контрапунктическою умелостью, благодаря которой ему удалось в конце сочетание различных тем, встречающихся в квартете, свести в одно, полное движения и силы целое.

В этот же богатый художественными наслаждениями вечер гг. Гржимали, Бродский, Гербер и Фитценгаген с обычною безупречностью ансамбля и общим одушевлением сыграли второй квартет Бетховена (C-dur), в котором так хороша первая часть, и знаменитый A-dur'ный квартет Шумана, в котором от самого начала до самого конца великий музыкант рассыпает перед слушателями неоцененные перлы своего чудного мелодического дара и роскошной, всегда новой и красивой гармонизации.

Не менее интересен был экстренный концерт Музыкального общества в пользу фонда вдов и сирот артистов [4]. Кроме дуэта для двух фортепиано, о котором речь шла выше, и симфонической поэмы «Danse macabre», имевшей и на этот раз громкий успех,— мы слышали два новых произведения г. Сен-Санса: третий фортепианный концерт его и оркестровую пьесу «Le rouet d'Omphale» [«Прялка Омфалы»]. Концерт г. Сен-Санса—произведение во всех отношениях прекрасное, особенно первая часть его, в которой нельзя не восхищаться свежими, очень самобытными мотивами, их необыкновенно остроумной разработкой, некоторыми очень новыми гармоническими оборотами (из которых для специалистов укажу на последование больших трезвучий в противуположном движении, с сопровождением оригинальной фортепианной фигурации) и превосходной, сочной, массивно-эффектной инструментовкой. Симфоническая поэма «Прялка Омфалы» нравится мне гораздо менее. Здесь основной темой г. Сен-Санс взял довольно банальный плясовой мотив, из разнообразной окраски которого посредством многоразличных оркестровых эффектов не вышло ничего особенно привлекательного. Нет сомнения, что это произведение г. Сен-Санса написано гораздо раньше его «Пляски смерти», Es-dur'ного концерта и фортепианного квартета, в которых он является уже зрелым мастером, тогда как в «Омфале» чувствуется музыкант, еще не вполне овладевший формой и недостаточно уверенный в уменьи совладать с трудной задачей [5].

Г-жа Святловская имела в этом концерте большой успех. Она с большим умом и вкусом исполнила арию Страделлы и два романса [6]. Вообще говоря, вечер этот оставил во всех присутствую-

щих весьма приятное впечатление, и я не могу не радоваться, что публика наша так тепло, так радушно принимала французского артиста, который, в свою очередь, как мне это достоверно известно, чувствует себя глубоко тронутым и благодарным за прием, оказанный ему в России.

Итальянская опера бедствует. Мне случилось быть в прошедший вторник на состоявшемся сверх абонемента представлении оперы «Фауст» [7]. Публика, состоявшая из гг. главного кассира, одной актрисы Малого театра, одного танцора, двух капельдинеров, а также из трех дам, супруги которых занимают видные места в театральной администрации, и, наконец, из г. Сен-Санса и меня,— очень тепло и дружно рукоплескала гг. Капулю и Джамету, г-жам Визьяк и Скальки. Мне все казалось, что сквозь громы оркестра откуда-то слышались чьи-то жалобные стенания и вопли. Сначала я недоумевал, но потом сообразил, что звуки эти доносились до меня из кабинета антрепренера, который, предчувствуя близкую гибель своего громадного предприятия, предавался раздирающему душу отчаянию. Плачь, бедный иностранец, потому что твое дело в самом деле плохо! В среду ты дал «Фрейшюца» с дебютанткой и дебютантом, которым пришлось убедиться, до какой степени явственно и чисто москвичи произносят букву ш!

Теперь перехожу к новым цветкам из роскошного сада московской музыкальной критики. Я дождался такой великой чести, о которой никогда и не мечтал. Газета «Современные известия», в своем 330 №, посвятила мне целую передовую статью [8]. Я бы с удовольствием разобрал эту статью по косточкам, чтобы дать читателям понять о том высоком мнении, которое моя критическая деятельность внушает почтенной редакции вышепоименованного органа русской прессы, если бы не боялся уронить себя с того недосягаемого пьедестала, на который она же вознесла меня и на котором во что бы то ни стало мне хочется остаться. Дело в том, что автор этой неподписанной статейки, в своем восторженном энтузиазме к моим композиторским и рецензентским трудам, до того увлекся, что забыл все правила грамматики и синтаксиса. Он говорит: «записывать русскую песню можно только такому знатоку, как только Балакирев»; «соглашаемся верить в этом, и если это верно», и т. д. «в образчик можно привести» и т. д. Согласитесь, что хвастаться похвальбою и лестными отзывами людей, которые так мило выражаются на родном языке, было бы неловко. Но «Современные известия» называют меня «музыкальным авторитетом, европейски музыкальным знатоком, европейски возвысившимся музыкантом»,— и, ввиду столь лестных выражений, я прощаю им их безграмотность и наивность, хотя последняя должна бы иметь свои пределы. В одном месте этой статейки просвещенная редакция

Ваганьковского переулка изъявляет удивление, что, по мнению «европейски - возвысившихся музыкантов», творчество не есть искусство и что условие sine qua non всякого произведения искусства есть художественная форма. Нет, почтенная газета, ты сплоховала, и я примером разъясню тебе сейчас, в чем дело. Если я сюжетом для своей жанровой картинки взял, например, изображение безграмотного писаки, корпящего над плохонькой передовой статейкой, то, предположив, что у меня есть талант к живописи, можно допустить, что творческий процесс во мне состоялся. Но представьте, что у меня нет ни полотна, ни кисти, ни палитры, ни красок, ни уменья обходиться со всеми этими аттрибутами живописца; что ж, будет ли эта, так хорошо мной задуманная, но не исполненная картина произведением искусства? Полагаю, что нет, и вам, «Современные известия», советую полагать то же самое, если не хотите, чтобы вас обвинили в круглом невежестве и в превышающей всякую меру наивности. Но я чувствую, что этим нескромным разоблачением я подпиливаю свой собственный пьедестал, и потому умолкаю.

В заключение да позволено будет мне, однако, принести «Современным известиям» почтительную благодарность за то внимание, которым они меня удостоили. В самом деле, посвятив передовую статью восхвалению заслуг, оказанных, будто бы, мною венгерским песням, каковые мне, впрочем, совершенно не известны, и потом, признав меня «европейски развитым музыкантом», они много содействовали увеличению моей композиторской и рецензентской известности. Я умею ценить это лестное сочувствие и в доказательство того намерен в ближайшем будущем сочинить и посвятить «Современным известиям» симфонию на венгерские мотивы, которая написана, однакоже, не будет, потому что редакция этой газеты довольствуется одним «творчеством», отнюдь не нуждаясь в «форме».

Теперь скажу два слова г. Славянскому. Вы адресовали в «Московские ведомости» письмо, с целью исправить, по вашему выражению, некоторые неточности, вкравшиеся в мое краткое изображение вашей артистической деятельности[9]. По правде вам сказать, неточности эти такого свойства, что от восстановления истины дело нисколько не изменяется. Не все ли равно, в самом деле, учились ли вы у профессора Пиччиола или у профессора Риччи? Не все ли равно, спели ли вы в таком-то концерте только арию Моцарта, или же, кроме того, и романс Глинки? Точно так же, для вашей характеристики не имеет никакого значения то обстоятельство: по совету ли графини Растопчиной, или по собственной инициативе, вы приняли псевдоним Славянского? На каждый из семи пунктов вашего возражения я бы мог отвечать победоносно; я бы мог напечатать выдержки из американских писем г. Славинского[10], напе-

чатанных года три тому назад в «Отечественных записках», из прочтения коих публика узнала бы о некоторых весьма неприятных для вас происшествиях, случившихся во время пребывания вашего в Америке; я бы мог также доискаться имен тех из наших соотечественников, которые фигурировали с вами на концертных эстрадах в качестве чехов; я бы мог прибавить и еще несколько деталей касательно ваших неудачных попыток посвятить себя сценической карьере, — но все эти подробности не интересны для моих читателей и совсем не важны для меня. Для меня важно то, что вы, исправляя только некоторые мои неточности, тем самым признаете безусловную справедливость общей характеристики вашей артистической деятельности. Ничего другого и нельзя было ожидать от человека, который, как вы сообщаете, имеет честь принадлежать к московскому дворянству. Мне, в самом деле, приятно видеть, что, честно и откровенно склоняя голову перед моим суровым приговором над вами, вы поддерживаете репутацию непоколебимой честности, прямоты и благородства, которые так свойственны первенствующему сословию.

Теперь я намерен немножко посплетничать редактору газеты «Голос» [11], за недосугом, вероятно, не замечающему тех страшных диссонансов, которые с некоторых пор начинают слышаться в гармоническом созвучии разнообразных сил, работающих для его газеты. Легкомыслие его московского фельетониста поистине достойно изумления. Представьте, что этот газетный хамелеон, два года тому назад внимательно и сочувственно следивший за благотворною деятельностью Русского музыкального общества, горячо восставший против проявлений музыкального невежества, которое на каждом шагу у нас усматривается,— представьте, говорю, что этот человек, певший всегда в унисон с главным музыкальным сотрудником «Голоса» г. Ларошем, внезапно все это забыл, сделался круглым невеждой по части музыки и упорным обскурантом, выдающим г. Славянскому патент на звание «апостола русской песни», человеком, уверяющим, что ему «новые проблески народного творчества» дороже музыки. Такого превращения я истолковать не могу. Не могу понять и той храбрости, с которой он задумал мне задать головомойку, — мне, которого он прежде так тепло приветствовал, в композиторских трудах которого он находил так много прекрасных качеств! Фельетонист-хамелеон, желая побольнее уколоть меня, с иронией отзывается о моих «лирических вдохновениях» и кичится тем, что игнорирует мои оперы. Но, почтенный газетный флюгер, подумайте хорошенько, в чем заключается язвительность в этой наивной выходке? Во-первых, прежде вы не только интересовались моими операми, но также и симфониями, концертами, увертюрами, квартетами, и о каждом публично исполнявшемся моем сочинении отзывались с величай-

шею симпатией; а во-вторых, если вы отвертываетесь теперь от моих сочинений, то я не без основания могу предположить, что это потому, что они не про вас писаны, и я решительно не понимаю, почему вы этим хвастаетесь.

Замечу на прощанье, что в одной из своих предыдущих хроник я именно оттого отдал так много места характеристике г. Славянского, что этот артист, привлекая в свои концерты огромные массы полуграмотной публики, приобрел в Москве такое значение, которое ему не подобает. Я бы, конечно, не потратил так много бумаги, чернил и времени на г. Славянского, если б он представлял собою явление, не увенчавшееся успехом в известных слоях публики. Представьте же, что фельетонист «Голоса» усмотрел в моем отзыве о г. Славянском уверение, что будто бы этот артист не имел в Москве успеха. C'est trop fort, скажу я, подражая манере этого остроумного писателя уснащать свою речь французскими фразами. И вот с какими господами приходится вести споры в богоспасаемом граде Москве!..

БАЙРЕЙТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО

I

В конце наступающего лета, в августе, состоится музыкальное торжество, которому суждено отметить собою одну из интереснейших эпох истории искусства. Знаменитая, столь долго и нетерпеливо ожидаемая оперная трилогия Вагнера, под общим названием «Нибелунгова перстня», будет, наконец, представлена на особо для нее выстроенном театре в г. Байрейте, в Баварии.

Этот колоссальный труд знаменитейшего из живущих композиторов, независимо от степени успеха, который достанется на его долю, представляет, во всяком случае, явление необычайно знаменательное и долженствующее так или иначе оставить за собою яркий исторический след. Если принять во внимание, что Вагнер, как в своем отечестве, так и во всем остальном цивилизованном мире, сосредоточивает на себе самое напряженное внимание музыкальной публики; если вспомнить, что он создал громадную массу восторженных поклонников, обоготворяющих его до последней степени, и что в то же время как в публике, так и в музыкальных сферах есть не мало людей, не признающих за ним не только гения, но даже и обыкновенного музыкального дарования, — то легко себе представить, какой шум, волнение, и сколько прекеканий подымется в европейской прессе по поводу исполнения гигантского труда прославленного маэстро.

Полагаю, что читателям «Русских ведомостей» будет небезинтересно проследить за всеми перипетиями как приготовлений байрейтского музыкального торжества, так и самого представления исполинской оперы. Нижеподписавшийся уже обеспечил себе место на готовящемся празднестве и намерен сообщать на страницах настоящей газеты как впечатления, которые ему предстоит вынести, так и подробности всего того, что произойдет в

Байрейте в будущем августе. Но для того, чтобы читателю было вполне понятно значение, которое имеет творение Вагнера, и чтобы впоследствии уже не возвращаться к обстоятельствам, которыми сопровождалось осуществление смелого художественного предприятия, я намерен в настоящем кратком очерке рассказать историю возникновения байрейтского театра, долженствующего познакомить музыкальный мир с громаднейшим и сложнейшим из всех когда-либо написанных музыкальных произведений. В следующем очерке я познакомлю читателей с содержанием текста оперы, а затем, в августе, уже из Байрейта буду делиться моими впечатлениями.

В 1862 году Вагнер напечатал (в 6-м томе полного собрания своих литературных трудов) текст своей будущей оперной трилогии, которую назвал так: «Нибелунгов перстень, торжественное театральное представление для трех дней и одного предварительного вечера» (Der Ring des Nibelungen, ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend). Эта трилогия с прологом, обнимающая собой весь цикл легенд о нибелунговом перстне, была разделена Вагнером на четыре отдельных оперы, из коих первая, т. е. пролог, носит название «Рейнгольд» [«Золото Рейна»], вторая «Валькирии», третья «Зигфрид» и четвертая «Гибель богов» («Götterdämmerung»). В послесловии к этому превосходно обработанному литературному произведению, уже тогда отчасти положенному им на музыку, Вагнер объясняет читателю, что он потерял всякую надежду дожить до осуществления своей заветной мечты, т. е. до сценического воспроизведения своей трилогии.

И в самом деле, план Вагнера был так необъятно велик, осуществление его представляло такие, повидимому, непреодолимые затруднения, оно потребовало бы такого исключительного наплыва музыкальных сил, достаточных для исполнения небывалой, по размерам, оперы, оно нуждалось в таких огромных денежных средствах,— что отчаянное настроение художника, разочаровавшегося в возможности добиться отдаленной и трудной цели, было всеми понято. Нужно заметить, что Вагнер тогда еще не имел никакого обеспеченного положения, что слава его еще далеко не так была упрочена, как теперь, и что он не имел достаточного основания рассчитывать на деятельное участие и интерес публики к его проектам. Отчаявшись в возможности довести свое дело до вожделенного конца, Вагнер почувствовал потребность отвлечь себя от мрачных настроений безнадежности посредством нового труда. Он предпринял написать большую комическую народную оперу «Нюренбергские певцы».

К этому времени относится знакомство Вагнера с молодым королем Баварии, который, едва вступив на престол, заявил себя ревностным покровителем национального искусства. Король

Людвиг вызвал Вагнера в Мюнхен, обещал ему нравственную и материальную поддержку во всех его предприятиях и обеспечил за композитором возможность, вдали от житейских работ и треволнений, окончить объемистую партитуру «Нюренбергских певцов». Опера эта скоро была написана, представлена в Мюнхене, увенчана успехом и принята на всех других больших лирических сценах Германии. Ободренный деятельным покровительством короля Людвига и успехом своей последней оперы, Вагнер снова обратился к «Нибелунгову перстню» и принялся с новым жаром за работу и хлопоты о постановке своей трилогии.

На помощь Вагнеру, изыскивавшему средства привести в исполнение свои обширные планы, явились друзья его. Супруга прусского министра Шлейница и умерший пять лет тому назад пианист Карл Таузиг, оба восторженные поклонники композитора, придумали весьма остроумный план добыть нужную Вагнеру для постройки временного театра со всеми приспособлениями сумму в 300 тысяч талеров, посредством [организации] Общества на паях, в 300 талеров каждый. Смерть помешала Таузигу быть учредителем этого Общества, но мысль его не осталась бесплодною. В Мангейме несколько поклонников музыки Вагнера составили из себя, по мысли Таузига, Общество, получившее название «Общество Рихарда Вагнера» (Richard-Wagners-Verein). Пример Мангейма скоро нашел подражателей; сначала в Вене, потом в других городах Германии, потом и за пределами отечества композитора, в Пеште, Брюсселе, Лондоне, Нью-Йорке, образовались одно вслед за другим подобные же Общества. В начале 1871 года надежды Вагнера уже настолько стали близки к осуществлению, что он начал искать город, в котором бы наицелесообразнее мог быть построен его театр.

Выбор Вагнера пал на Байрейт, небольшой город, бывшую столицу маркграфа байрейтского, лежащий среди прелестной местности и вполне подходивший под требования нашего композитора. Городские власти Байрейта приняли искреннее участие в деле Вагнера и подарили ему нужный участок земли. Нашелся искренно увлеченный делом архитектор, и 22-го мая 1872 года фундамент проектированного театра уже был торжественно заложен. Празднование закладки театра сопровождалось торжественным концертом, в котором, под управлением Вагнера, была исполнена девятая симфония Бетховена, банкетом и речью героя праздника, в которой он горячо благодарил друзей своего искусства за их деятельную и энергическую поддержку. В минувшем 1875 году байрейтский театр окончен, и в течение прошлого лета Вагнер уже мог приступить к репетициям.

Особенность устройства байрейтского театра заключается в том, что громадный, по составу, оркестр будет невидим. Вагнер, исходя из той идеи, что слишком реальная техническая обста-

новка оркестра мешает идеальному впечатлению сценической иллюзии, пришел к заключению, что в оперном театре оркестр должен помещаться в углублении между сценой и зрительной залой. Места для зрителей устроены в виде постепенно расширяющегося амфитеатра. Лож не будет вовсе. Зрительный зал освещаем не будет. Вагнер хочет, чтоб его слушатель не был развлекаем от сцены решительно ничем и чтоб ему казалось, что будто кроме его и сцены в минуту слушания не существует ничего в мире.

Трилогия с прологом будет представлена три раза и займет таким образом двенадцать вечеров [1]. Покупающий себе целый пай платит триста талеров и имеет право присутствовать на всех двенадцати представлениях. Покупающий третью часть пая платит сто талеров и имеет право на прослушание каждой из четырех опер по одному разу. Любопытствующим я могу сказать, что небольшое число мест еще имеется в распоряжении администрации и что желающие воспользоваться ими должны обращаться по следующему адресу: T. Feustel, Banquier. Bayreuth. Königreich Baiern.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО В БАЙРЕЙТЕ

II

Два месяца тому назад я рассказал читателям «Русских ведомостей» обстоятельства, среди которых был задуман и приведен в исполнение план постройки театра для сценического воспроизведения колоссальной тетралогии Вагнера «Перстень Нибелунгов». Теперь я постараюсь в кратком очерке изложить содержание всех четырех опер, составляющих эту тетралогию, предупреждая читателя, что мое краткое повествование будет очень сухо и, по всей вероятности, совершенно утратит ту чарующую поэтичность, с которой Вагнер, совместивший в себе первоклассное музыкальное дарование с могучим талантом литературным, обработал сложную германо-скандинавскую легенду.

1. Три различные рода существ борются между собою из-за обладания миром: боги, великаны и карлы. В светлом мире богов царствует повелитель их Вотан; он соединен супружескими узами с богиней Фрикой; сестра ее Фрея бережет те яблоки, употребление в пищу которых сохраняет богам их неувядающую молодость. Хитрый Логе имеет лишь полубожескую природу; он вечно занят изыскиванием таких затруднений и препятствий, из которых только он один может вывесть сонм богов, подчиненных Вотану. Великаны живут на поверхности земли среди скал и гор; сила их неизмерима, зато мстительная способность слаба; где нельзя взять верх физическою мощью, там великаны всегда уступают. Совершенную противоположность им представляют карлы или нибелунги, обитающие в недрах земли, из которых они добывают и сохраняют металлы; они малы, слабы, но деятельны и хитры. Эти три племени вечно враждуют между собою и стараются, кто силой, кто хитростью, подчинить себе друг друга.

Первая часть тетралогии «Золото Рейна» открывается ранним утром и представляет зрителю глубину Рейна, в водах которого играют, резвятся и гоняются одна за другой от скалы к

скале три дочери Рейна. Из-под земли является Альберих, царь карлов, и призывает их к себе; испуганные девы поспешно стремятся к скале, на которой лежит золотое сокровище, оберегаемое ими по повелению отца от сребролюбивых карлов. Альберих тщетно старается захватить одну из них. Луч восходящего над водами солнца падает на золото. Дочери Рейна издеваются над карлой и объясняют ему значение охраняемого ими сокровища: кто из рейнского золота скует себе кольцо, тот будет властелином мира, но дабы присвоить себе это сокровище, нужно отречься от любви. Кляня любовь, Альберих внезапно овладевает сокровищем и скрывается в глубине. Тщетно гоняются за ним дочери Рейна, — глубина реки покрывается непроницаемым мраком.

Подобно царю карлов, царь богов стремится к увеличению своего могущества. Он обещает великанам Фафнеру и Фазольту свою свояченицу Фрею, если они в небесных высотах построят ему царские палаты. Дворец готов в одну ночь. Пробудившись утром, Вотан видит по ту сторону Рейна волшебно сияющее здание. Вслед затем являются великаны за обещанной уплатой: они знают, чего лишатся боги и что выиграют они, если из среды богов будет вырвана Фрея, сохраняющая их молодость. Вотану хотелось бы обмануть недальновидных великанов. На помощь к нему является Логе, дух хитрости. Везде, говорит Логе, женская краса считается драгоценнейшим благом; но есть один только муж, отказавшийся от наслаждений любви: это Альберих, только что похитивший у дочерей Рейна золото. Великаны завидуют коварному царю карлов, узнав, что кто будет владеть кольцом, скованным из золота Рейна, тот сделается властелином мира. Вотан спрашивает Логе, как нужно сковать такое кольцо? «Это удастся только тому, кто, как Альберих, отрекся от любви», отвечает Логе. Вотан решается вырвать из рук карла сокровище Рейна. Точно такое же решение принимают и великаны, готовые отказаться от Фреи, если золото попадет в их руки. Они силою увлекают Фрею и говорят богам, что возвратят ее Вотану и всему божественному сонмищу, если к концу дня им будет предоставлено золото Рейна. Как только Фрея уходит, свет помрачается; боги бледнеют и внезапно принимают старческий вид, силы их слабеют. Утратив Фрею, боги теряют не только свое могущество, но и жизненные силы. Вотан, сопровождаемый хитрым Логе, спускается на поверхность земли, чтобы добыть золото Рейна и ценою его возвратить себе молодость.

В глубине земной, под Рейном, царствует Альберих. Он похитил у дочерей Рейна порученное им сокровище, и, отрекшись от любви, хочет сделаться полновластным властелином мира, сделав себе из похищенного золота кольцо. Альберих только что поручил своему брату, искусному Миме, сковать

себе шлем. Миме, чуя в нем таинственную силу, медлит отдать его брату. Но Альберих отнимает шлем силою, надевает его, произносит волшебное заклинание и делается внезапно невидим. Он предупреждает брата, что о своей близости будет оповещать его ударами бича. После того он удаляется, чтобы распорядиться работой карлов для своих целей. Появляются Вотан и Логе и узнают от Миме о чудесном шлеме. Альберих, возвращающийся с полчищем карлов, замечает гостей своих, ударами бича заставляет брата вмешаться в ряды карлов, снимает кольцо с пальца и, протягивая руку по направлению к толпе карлов, повелевает им немедленно приняться за работу. Они разбегаются в разные стороны. «Чего хотите вы»? спрашивает он странников. Вотан, указывая на груды золота, спрашивает, для чего оно нужно Альбериху в этом царстве вечного мрака. «Для того, отвечает карла, чтобы подчинить своей власти все существующее в светлых надземных пространствах». Логе старается выведать от Альбериха о том, считает ли он волшебное кольцо своим неотъемлемым достоянием. В ответ на это Альберих обнаруживает таинственную силу своего шлема. Логе выражает сомнение, чтобы шлем этот имел свойство превращения; Альберих тотчас же превращается в змею исполинских размеров. Подзадоривая карлу, Миме говорит ему, что, превращаясь в животное столь больших размеров, он не избегает опасности. Альберих превращается в жабу. Этого только и ожидали боги. Вотан становится на жабу ногою; Логе отнимает шлем и Альберих принимает свой настоящий вид. Его сковывают и уносят. Он может освободиться только ценою своих несметных сокровищ. Альберих, приложив кольцо к губам, произносит повеление карлам принести их. Он надеется сохранить по крайней мере кольцо свое, но Вотан требует и его. Альберих отказывает в этом, так как кольцо ему дороже жизни. Вотан срывает кольцо с руки карлы. Тогда, освобожденный от оков, Альберих проклинает кольцо, предрекая смерть его обладателю, и исчезает.

Великаны снова являются с Фреей, она приносит с собой свет и молодость для богов. Золото готово. Великаны сыплют его на Фрею, и когда она совершенно будет закрыта им, только тогда залог будет выкуплен. Боги возмущены позорным обращением великанов с Фреей; бог громов хочет поразить великанов, но Вотан останавливает его. Фрея уже почти скрыта грудой золота; но Фафнер еще заметил вьющиеся кудри ее. Фазольт, воспламененный любовью, подходит к груде благородного металла и старается еще раз увидеть светлую богиню; брат его требует от Вотана кольцо, чтобы пополнить отверстие. Вотан не хочет расстаться с этим символом своего всемогущества. Великаны вырывают Фрею из золотой кучи, чтобы навсегда отлучить ее от среды богов. Напрасно боги стараются склонить их к уступчивости. В это время Эрда, чернокудрая

красавица-богиня, подымается до половины тела из недр земли и говорит Вотану: — «покорись требованию великанов, берегись проклятого Альберихом кольца, оно принесет тебе гибель!» — «Кто ты?» — спрашивает Вотан. «Я знаю все, что было, что есть и что будет», отвечает Эрда и исчезает. Вотан решается бросить кольцо в золотую груду. Освобожденная Фрея радостно бросается к богам. Кольцо остается во власти великанов, но заклятье нибелунгов начинает действовать на них. Деля золотую добычу, великаны ссорятся между собою, Фазольт, пораженный смертельно Фафнером, падает. Боги приведены в ужас. Недоумевающий Вотан предпринимает решение спуститься в лоно земли к богине Эрде, чтоб, узнав от нее будущее, отклонить удары злой судьбы от божественного сонмища. Фрика, супруга его, чтобы рассеять мрачные мысли Вотана, указывает ему на роскошные палаты по ту сторону Рейна. Доннер, бог грома, и Фро, бог света, зажигают радугу, по которой боги переходят через долину к блистающему в вечерней заре зданию. Логе предвидит близкий конец богов. Неохотно следует он за богами, собираясь превратиться в огненный язык, которым он был прежде, чтобы силою пламени уничтожить волшебные божеские палаты. Из глубины Рейна слышатся плач и стенания дочерей Рейна.

Этим кончается первая музыкальная драма. Действие ее происходит в пространстве времени от восхода до заката солнца.

Вторая драма носит название «Валькирии». Вотан спускается к мудрой богине Эрде. Он прельщает ее чарами любви, и Эрда приносит ему девять дочерей, долженствующих содействовать царю богов в его стараниях отвратить гибель от божественного сонмища. Эти полубогини называются валькириями, и обязанность их заключается в том, что они избирают на поле сражения падших героев и потом, положив их на своих могучих коней, стремятся в Валгаллу (местопребывание богов). Герои эти возвращаются к новой жизни и составляют избранное воинство для защиты Вотана и подчиненных ему богов. Эрда предостерегает Вотана от козней Альбериха: если этот последний снова овладеет кольцом нибелунгов, то и дружина героев, добытых валькириями, не поможет, так как, благодаря кольцу, они будут в распоряжении царя карлов. Но как Вотану воспрепятствовать, чтобы заветное кольцо снова досталось Альбериху? Оно принадлежит теперь Фафнеру по договору, которого нарушить Вотан, верховный блюститель действительности договоров, не может. Фафнер же, превратившись в дракона, лежит в ленивой дремоте, оберегая свое сокровище, но не пользуясь им. Нужен такой герой, который бы без всякого вмешательства богов, по собственному побуждению убил дракона и завладел кольцом его. Вотан под именем Вельзе снисходит в среду людей и вступает в супружескую связь с

смертной женщиной, плодом этой связи являются близнецы Зигмунд и Зиглинда. С сыном Зигмундом царь богов отправляется искать приключений; они повсюду встречают врагов и преследователей. Во время их отсутствия мать Зигмунда убивают, сестру его похищают, дом предают огню и разорению. Вельзе как изгнанник скрывается с сыном в лесах; они долгое время живут там, преобразившись в хищных волков и упорно обороняясь от преследователей. Дочь Вельзе должна была сделаться супругою человека, которого она не любит. В день своего бракосочетания грустная Зиглинда сидит рядом с нелюбимым мужем. Является странник. У него только один глаз, но свет, из него исходящий, так силен, что внушает всякому человеку страх. Странник этот вонзает меч в ствол ясеня, вокруг которого построено жилище супруга Зиглинды. «Меч этот, говорит странник, будет принадлежать тому, кто сумеет вынуть его из ствола ясеня». Этого никто не может. В это время Зиглинда узнала в страннике своего отца. Теперь она спокойна; она знает, что будет принадлежать тому, у кого хватит силы выдернуть меч из крепкого дерева. Между тем Зигмунд потерял след отца своего; из леса он уходит к людям, но нигде изгнанник не встречает приюта и гостеприимства. Он похищает девушку, которая должна сделаться женою нелюбимого человека, убивает ее братьев, но, будучи стеснен и обезоружен ее родственниками, должен бежать. Драматическое действие второй части тетралогии начинается с этого момента. Как дикий зверь, преследуемый охотниками, измученный и изнемогающий, Зигмунд, поздним вечером, находит, наконец, убежище в доме Гундинга, супруга Зиглинды. Гундинг в качестве родственника обольщенной Зигмундом девицы тоже отправился на поиски за врагом своего рода. Зиглинда, поддающаяся непонятному влечению к пришельцу, подкрепляет силы его пищей, питьем и утешением. Зигмунд узнает, что она не любит своего мужа, его участие к ней разрастается в любовное томление. Гундинг возвращается; он узнает того, на которого должны пасть удары его кровавой мести, и откладывает борьбу до следующего утра; Зиглинда по его приказанию отправляется в опочивальню, и супруг следует за нею. Зигмунд предается мрачной задумчивости. Каким образом будет он, безоружный, сражаться с врагом своим? Однажды отец сказал ему, что во время сильнейшей невзгоды он найдет меч; где же этот меч? Зиглинда усыпила мужа посредством особого напитка; она приходит к Зигмунду и открывает пришельцу тайну о мече; она видит в незнакомце того человека, о котором предсказал ей отец ее, Вельзе. Зигмунд радостно обнимает женщину, в которой он усматривает предназначенную ему супругу. Задняя дверь внезапно отворяется. Чудная весенняя ночь с своим лунным светом и с своим благоуханием проникает в храмину; Зигмунд вырывает из ствола дерева заветный меч, и

влюбленный брат заключает в свои объятья томящуюся страстью сестру свою.

На другой день должен состояться поединок между Зигмундом и Гундингом, вдвойне теперь оскорбленным. Вотан повелевает валькирии Брунгильде обеспечить победу за своим сыном. Брунгильда — любимейшая из девяти дочерей царя богов, прижитых им от богини Эрды; к ней перешла мудрость ее матери; Вотан часто пользуется ее советами и поверяет ей все свои мысли о судьбах богов и человечества. Теперь она, исполняя приказ отца, должна предоставить победу Зигмунду. Но Фрика, супруга Вотана, в качестве покровительницы брака, хочет, напротив, чтобы пал в борьбе Зигмунд. Вина его велика — он соблазнил супругу другого и притом родную сестру свою. Сама Фрика не мало выстрадала от неверности супруга своего и потому упорно преследует всякое нарушение супружеской верности. Она с такой силой убеждает Вотана, что тот колеблется... сомневается... и, наконец, отдает Брунгильде новое приказание:—Зигмунд должен пасть! Валькирия Брунгильда, читающая в сердце отца своего, хотела бы из любви к нему повиноваться его первому приказанию, — но Вотан, в случае неисполнения его воли, грозит ей лютым наказанием.

Между тем, влюбленная Зиглинда, в объятиях прекрасного пришельца, томится страхом возвращения ненавистного супруга. Уже слышится приближение Гундинга. Зиглинда лишается чувств. Здесь появляется Брунгильда; она предрекает Зигмунду смерть и перенесение в Валгаллу. Он спрашивает, увидится ли в Валгалле с Зиглиндой? Нет, отвечает валькирия. Зигмунд с презрением отвергает Валгаллу. Никому не хочет он уступить возлюбленную и скорее готов убить ее. Он вынимает заветный меч свой и хочет лишить себя жизни вместе с Зиглиндой. Тронутая до глубины сердца Брунгильда решается последовать первому повелению Вотана и обещает ему победу в борьбе с Гундингом. Этот последний является и хочет вступить в поединок с Зигмундом. Воодушевленный голосом валькирии, Зигмунд бросается на врага, намереваясь нанести ему смертельный удар, но в это мгновение, среди освещенного ярким пламенем облака, является Вотан и копьем своим ударяет меч Зигмунда. Меч разрывается на части и безоруженный сын царя богов гибнет под ударами своего соперника. Зиглинда падает без чувств на тело своего возлюбленного; Брунгильда кладет ее на своего коня и спешит скрыться от разгневанного отца своего. Между тем, Вотан тоскливо смотрит на труп своего сына. Гундинга он умерщвляет одним взглядом. Внезапно вспоминает Вотан о неповиновении своей дочери Брунгильды и спешит за нею. Брунгильда, страшась последствий отцовского гнева, успела доскакать до Валькириевой горы, где она умоляет сестер своих, валькирий, защитить Зиглинду. Сначала Зиглинда хочет умереть, но узнавши, что в ней уже возрастает плод от любви

к Зигмунду, умоляет валькирий о спасении. Уже царь богов приближается среди разъяренной бури. Брунгильда приказывает Зиглинде бежать в лес к месту, вблизи которого лежит дракон и куда гнев Вотана достигнуть ее не может, отдает ей обломки меча Зигмунда с тем, чтоб она берегла и сохраняла их для своего будущего сына Зигфрида.

Появляется гневный Вотан. Валькирии просят пощады для сестры своей. Он непоколебим. Приговор его следующий: Брунгильда, отринутая навеки от семейства богов, к которому принадлежала, достанется в супруги тому, кто ее найдет и разбудит. Брунгильда просит отца, чтоб он окружил гору пламенем, дабы она не могла сделаться легкою добычею. Она предвидит, что через все препятствия и море пламени к ней доберется только один будущий герой Зигфрид, супругою которого она хотела бы сделаться. Вотан исполняет ее волю. Он погружает Брунгильду в крепкий сон, зажигает кругом горы огонь и, накрыв валькирию щитом ее, удаляется. Так кончается вторая драма.

МУЗЫКАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО В БАЙРЕЙТЕ

III

Теперь следует третья драма, «Зигфрид». Зиглинда достигла леса, где живет дракон — Фафнер, и проводит там дни свои. В конце ее жизни несчастную находит карла Мимe, брат Альбериха, постоянно ожидающий случая отнять у Фафнера стерегомые им кольцо и шлем. После ее смерти Миме берет к себе на воспитание сироту Зигфрида. Он не любит своего воспитанника, но знает его будущую силу и надеется, что посредством его добьется желанного сокровища. Мальчик вырастает в юношу необычайной силы. Миме сковал для него сильный меч, но Зигфрид сломал его пополам, как игрушку. С этого момента начинается драматическое действие «Зигфрида».

Миме сковал Зигфриду новый меч, и снова сильное оружие разломалось в могучих руках исполина. Миме упрекает разгневанного юношу в неблагодарности; в ответ на это Зигфрид выражает своему воспитателю всю силу своей ненависти. «Я не могу быть сыном такого урода, как ты, говорит Зигфрид: — скажи мне, кто мои родители?» Миме уклоняется от прямого ответа. Зигфрид хватает его за горло. Испуганный урод рассказывает ему про Зиглинду, а про отца говорит, что он был убит при рождении Зигфрида. В подтверждение слов своих он приносит обломки меча, отданного Брунгильдой Зиглинде.

Зигфрид чует силу этого меча и велит Миме сковать его обломки в тот же день, чтобы, вооруженный им, уйти от ненавистного урода в другие страны. Зигфрид уходит. Миме принимается за трудную работу. Входит Вотан, со времени разлуки с Брунгильдой тоскующий по любимой дочери и странствующий по свету. Миме узнает от него, что меч Зигмунда скует тот, кто не знает страха, и что голова карлика падет под ударом этого человека. Миме приведен в оцепенение. Возвращается Зигфрид за мечом, и Миме с ужасом вспоминает, что он не научил своего воспитанника страху. Он хочет поскорее пополнить этот недосмотр и для этой цели рассказывает Зиг-

фриду об ужасном драконе, Фафнере. Вместо того, чтоб испугаться, Зигфрид возгорается желанием поскорей увидеть чудовище, требует, чтобы Миме свел его туда, но, предварительно, чтобы сковал сломанный меч. Миме отговаривается неумением. Зигфрид сам берется за дело; он растопляет обломки в одну металлическую массу и из нее выливает себе целый новый меч. Страшась приближения своей погибели, Миме хочет прибегнуть к коварной хитрости; он приготовляет для своего воспитанника усыпляющий напиток, в намерении преподнесть его Зигфриду после сражения и победы над драконом. Погруженного в тяжелый сон исполина карлик хочет убить его же собственным оружием. Он верит в успех своего хитро задуманного предприятия и уже мечтает сделаться обладателем кольца, царем нибелунгов и повелителем ненавистного брата; в это время Зигфрид только что скованным мечом ударяет по наковальне, чтоб испытать силу своего оружия, и наковальня раздробляется на части; Миме в ужасе падает на землю.

Наступила ночь. Альберих ждет близ логовища Фафнера того мгновения, когда чудовище, пораженное насмерть, оставит в его власти стерегомое им сокровище. Является Вотан и предрекает Альбериху приближающуюся опасность. Между тем, ночь сменилась днем и к логовищу дракона подходят Миме с Зигфридом. Миме прячется в лесу; Зигфрид предается в ожидании борьбы задумчивости, от которой пробуждает его пѣние птички. Он напрасно хочет на деревянной дудке подражать птичке; с негодованием бросает он дудку и трубит в серебряный рог, подаренный ему когда-то воспитателем. От этих звуков просыпается дракон. Зигфрид, при виде чудовища, просит, чтоб оно научило его с т р а х у. В ответ на это Фафнер хочет схватить смелого юношу, но тот поражает его мечом прямо в сердце. Умирая, дракон предостерегает Зигфрида от близкой опасности. Последний вынимает меч из сердца дракона. При этом немного крови осталось на руке его, она горит, как в огне; чтобы смыть кровь, он прилагает руку к устам; но едва его язык омочился кровью Фафнера, как ему делается понятно пение лесной птички, которому перед этим напрасно тщился подражать он. Птичка открывает ему значение к о л ь ц а и ш л е м а, оставленных чудовищем. Зигфрид идет в логовище за сокровищем. Между тем, Альберих и Миме спорят о том, кому оно достанется. Зигфрид возвращается с кольцом и шлемом. Снова раздается голос птички; она предостерегает юношу от козней коварного Миме; в словах Миме, благодаря чудесной силе крови чудовища, Зигфрид будет понимать не прямой смысл их, а то, что̀ на самом деле думает карла. Миме является с своим напитком; он пытается обмануть Зигфрида, но против своей воли обнаруживает свои злостные замыслы. Зигфрид, в отмщение, смертельно поражает его ударом меча к великой радости наблюдающего за ними Альбериха. Солнце стоит высоко на небе. Зигфрид располагается в

тени липы. Его обуяло грустное одиночество. Снова раздается голос птички. Она сообщает ему о чудной деве, покоящейся в глубоком сне на высоте окруженной пламенем горы Валькирий: Зигфрид радостно спешит к этой чарующей деве. Вотан хочет остановить его, он показывает Зигфриду копье, которым он сломал в руках отца Зигфрида меч. Не знающий страха юноша ударом меча раздробляет копье царя богов. Вотан, знающий, что час гибели богов близок и не чувствующий в себе силы предотвратить конца своего, возвращается в Валгаллу. Он велит повалить и разрубить на части большой ясень — символ мира, управляемого богами, разложить эти полена по Валгалле и, окружив себя богами и героями, садится на престол свой, погрузившись в мрачное молчание. Он хочет погибнуть, если кольцо, добытое Зигфридом, снова будет отдано дочерям Рейна, и за этим известием посылает двух воронов. Между тем, Зигфрид, миновав все преграды, достигает вершины горы, пробуждает Брунгильду, побеждает ее гордое сердце мужественной красой своей и узнает блаженство любви в объятиях Валькирии.

Последняя драма носит название «Гибель богов».

Нашлись наконец те, которые одни могут освободить от проклятья богов и весь мир, — это Зигфрид и Брунгильда. Пока они в объятиях любви покоятся на вершине горы своей, три Норны, старшие дочери Эрды, прядут под покровом ночного неба золотую нить, соответствующую будущим судьбам мира; они недоумевают о предвещаемом пожаре чертога богов — Валгаллы. При воспоминании о проклятии Альбериха нить разрывается, наступает конец их ясновидению и, пораженные испугом, они поспешно слетают к матери Эрде.

Рано утром Зигфрид, которому Брунгильда сообщила все свое знание, отправляется к новым подвигам; он узнал от своей возлюбленной больше чем может сохранить [в памяти], но в одном он безусловно уверен: что никогда не забудет своей Брунгильды. Прощаясь, он отдает ей кольцо, страшную силу которого она не признает и видит в нем только залог верности Зигфрида. В отплату за кольцо Брунгильда дарит своему возлюбленному коня, который пребывал в долгом сне вместе с нею. Прежде всего Зигфрид отправляется на берега Рейна, в царство Гибиха, где на престоле восседает сын Гибиха — Гунтер. При Гунтере находится брат его Гаген, родившийся от общей их матери Гримгильды, когда-то соблазнившейся золотыми сокровищами Альбериха и сделавшейся жертвой его сладострастия. Гаген воспитан Альберихом, и на нем покоятся все надежды царя нибелунгов, Вотан же полагает, что спасителем его и богов может быть только Зигфрид. Гаген, получивший от отца дар волшебства, силен, могуч, умен, мрачен и суров. Он положил себе задачей отнять кольцо у Зигфрида; для этого нужно, чтобы супруг Брунгильды изменил

своей возлюбленной. Гутруна, сестра Гунтера, прослышав про подвиг Зигфрида, влюбилась в него, еще не видав его. По совету Гагена, она дает предмету своей страсти выпить волшебного напитка, изготовленного Гагеном. Зигфрид пьет и тотчас же забывает Брунгильду. Он хочет соединиться супружескими узами с Гутруной. Гунтер отдает ее ему, но с условием, чтобы Зигфрид помог ему овладеть Брунгильдой. При этом имени никаких воспоминаний не пробуждается в Зигфриде, и он соглашается на все условия. Он заключает с Гунтером союз кровавого братства и отправляется вместе с ним к Валькириевой горе. Гаген отстранился от клятвы братского союза и остается на берегу Рейна. Освещенная заходящим солнцем, сидит Брунгильда, с любовью взирая на кольцо, оставленное ей возлюбленным. Туда является к ней одна из валькирий и умоляет ее, от имени Вотана, отдать кольцо дочерям Рейна, чтоб освободить от проклятья богов и мир. Брунгильда, ослепленная любовью и забывшая все, что знала прежде, отказывается расстаться с залогом любви Зигфрида. Валькирия уходит и вслед за нею к Брунгильде является Зигфрид, через волшебную силу шлема принявший внешний вид Гунтера. Брунгильда, которая теперь уже не валькирия, а простая, беззащитная женщина, не имеет силы противиться смельчаку, который отнимает от нее заветное кольцо. Зигфрид разделяет ложе с Брунгильдой, но кладет между ею и собою меч свой, чтобы соблюсти клятву братского союза. Сцена переносится на берега Рейна.

Гаген, с щитом в руке, вооруженный копьем, сидит, погруженный в дремоту. Перед ним является Альберих и требует, чтобы сын поклялся добыть для него кольцо нибелунгов. Гаген клянется, что добудет его для себя. Альберих исчезает. Начинает светать. Приходит Зигфрид. Отнявши кольцо у Брунгильды, он перенес ее на корабль, незаметно отдал свое место на ложе рядом с Брунгильдой настоящему Гунтеру, а сам, приняв свой прежний вид, силою волшебного шлема перенесся к Рейну. Вместе с Гагеном и Гутруной он приготовляет прием для царственной четы и распоряжается празднествами по случаю двойного свадебного торжества. Корабль приближается. Гунтер ведет супругу в чертоги свои при радостных кликах его вассалов и ратников. В то же время выходит и Зигфрид с своей невестой. Брунгильда при этом виде поражена ужасом и смущением; она замечает, что Зигфрид не узнает ее. Зигфрид указывает ей на Гунтера, как на ее настоящего супруга и защитника. Она замечает кольцо на руке Зигфрида и недоумевает, каким образом от Гунтера, отнявшего его, оно попало к Зигфриду. Смущенный Гунтер молчит. Тут Зигфрид вспоминает о борьбе своей с драконом. Гаген выступает и, обращаясь к Брунгильде, говорит: «Брунгильда, узнаешь ли ты перстень? Если он тот, который ты отдала Гунтеру, то Зигфрид получил его обманом и должен за него ответить!» Брунгильда приходит

в злобную ярость; она хочет нещадно мстить Зигфриду, которого считает обманщиком, так как не с Гунтером, а с ним связана супружескими узами. Зигфрид, все еще находящийся под действием волшебного напитка, отрицает это, говоря, что их разделял на ложе Брунгильды меч его. Брунгильда не понимает его. Зигфрид, совершенно равнодушный к упрекам Брунгильды, нежно обнимает свою Гутруну и шествует к брачному алтарю; все следуют за ним. Брунгильда, Гунтер и Гаген остаются. Последний предлагает убить Зигфрида. Брунгильда, алчущая страшной мести, сожалеет теперь, что силою волшебства она заколдовала тело Зигфрида от ран. Только спину его не защитила она от ударов оружием, так как бесстрашный Зигфрид бежать от врага не может. Из этого невольного признания Гаген с радостью узнает, что Зигфрид не неуязвим. Гунтер отказывается нарушить клятву кровавого братства. Гаген сулит ему обладание кольцом ценою смерти Зигфрида. Гунтер склоняется на его увещания. Решено убить Зигфрида на другой день на охоте.

На другой день, на охоте, Зигфрид, гоняясь тщетно за серной, достигает скалистого берега Рейна. К нему выплывают три дочери Рейна и обещают хорошую добычу, если он отдаст им перстень. Зигфрид не соглашается. Дочери Рейна предрекают ему смерть, если он не расстанется с кольцом своим; но и это не действует на юношу, не знакомого со страхом. Скоро охотники находят Зигфрида и собираются утолить голод и жажду пиршеством. Он сообщает им о предсказании, сделанном дочерями Рейна, которых называет в о д я н ы м и п т и ч к а м и. Гаген спрашивает Зигфрида, правда ли, что ему понятен язык птиц? Зигфрид вспоминает про вещунью-пташку, сослужившую ему в лесу дракона такую усердную службу. При этом он рассказывает товарищам о Миме, Фафнере и борьбе с ним. Гаген незаметно вливает в кубок Зигфрида сок травы, имеющей свойство восстановлять память о забытом. Зигфрид пьет и продолжает свой рассказ, вспомнив гору Валькирий, окруженную пламенем, Брунгильду и наслаждения любви, испытанные возле нее. Гунтер удивлен и смущен: неужели его возлюбленная была уже в супружеской связи с Зигфридом? Два ворона пролетают над головой рассказчика. «Знаешь ли ты, что предвещают эти вороны?» — спрашивает Гаген. Зигфрид быстро оборачивается; удар копья Гагена поражает его в спину. Гунтер, понявший теперь, что Зигфрид не нарушил клятвы, бросается в его объятия, — но уже поздно; герой, тщетно попытавшись поразить врага своего Гагена, падает обессиленный. Умирая, он вспоминает с любовью о Брунгильде. Ратники Гунтера уносят тело героя. Наступила ночь; в волнах Рейна отражается блеск луны. Гутруна плачет над телом убитого: Гаген и Гунтер спорят об обладании кольцом, и последний падает смертельно сраженный братом. Гаген хочет

снять перстень с руки Зигфрида, но рука эта грозно подымается над приведенным в ужас Гагеном. Приходит Брунгильда. Она поняла теперь свою ошибку и знает, что Зигфрид изменил ей невольно. Предаваясь горю, Брунгильда хочет воздать великую честь своему возлюбленному: один громадный костер должен испепелить тело Зигфрида и ее, верную, любящую его супругу. Кольцо же должно возвратиться к его первым обладателям, предварительно очистившись в том огне, который сожжет ее и Зигфрида. Брунгильда снимает кольцо с руки убитого, надевает его на свой палец, зажигает костер и на своем валькириевом коне вскакивает на вершину уже горящей кучи дерева. Внезапно костер потухает, залитый волнами взбушевавшегося Рейна. Являются дочери Рейна. Гаген хочет защитить от них кольцо, но две из них схватывают его и уносят в глубину. Третья берет кольцо. На небе занимается багровая заря исполинского пожара: это отражение пламени, которое пожирает чертоги богов — Валгаллу, со всем ее великолепием.

Так кончается тетралогия о «Перстне Нибелунгов».

БАЙРЕЙТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО

IV

Байрейт, небольшой баварский городок, лежащий в долине Красного Майна, окруженный со всех сторон живописными, обросшими густым лесом, холмами, производит на путешественника очень приятное впечатление. Улицы его правильны и широки; площади украшены красивыми фонтанами, дома высоки и нередко обращают на себя внимание изящной архитектурой, хотя в Байрейте вовсе нет того средневекового характера, который сообщает некоторым провинциальным городам Германии, например Нюренбергу, сплошь готический стиль построек.

В конце двенадцатого столетия Байрейт принадлежал герцогам Лоранским. В 1248 г. он достался по наследству Фридриху, маркграфу Нюренбергскому. В 1603 г. Христиан Бранденбургский сделал его своей резиденцией и потратил значительные суммы на украшение и возвеличение своего города. В 1769 г. фамилия маркграфа угасла, и Байрейт был присоединен к Пруссии. В 1806 г. он был завоеван французами и отдан Наполеоном Баварии.

В Байрейте находятся два замка: старый и новый. Новый замок окружен красивым парком. Несколько бронзовых статуй украшают площади маленького городка. В числе их есть памятник писателю Жан-Полю-Рихтеру (1763—1825). Наиболее замечательное здание Байрейта — театр, построенный в 1743 г. Внутренность его замечательна. Она — в стиле Возрождения и обильно изукрашена золотом.

К востоку от Байрейта, на расстоянии часа ходьбы, находится замок Эрмитаж, построенный в середине прошедшего столетия и стоивший его владетелям, маркграфам Вильгельму и Фридриху, три миллиона флоринов. Здесь живал неоднократно Фридрих Великий, а сестра его маркграфиня Вильгельмина здесь же написала свои знаменитые мемуары. Другой загородный замок, Фантазия, благодаря своему огромному и не-

обычайно живописному парку, тоже обращает на себя внимание туристов.

В настоящее время вагнеровский театр, построенный на довольно высоком холме, вне пределов города, обращает на себя исключительное внимание съехавшихся сюда иностранцев. История возникновения этого громадного здания, имеющего 48 метров высоты и вмещающего в себе свободно около двух тысяч зрителей, была уже изложена мной в первой статье о «Перстне Нибелунгов». Он построен по плану архитектора Брюкваль-да и, надо сознаться, обращает на себя внимание зрителя не изяществом форм, а исключительно своими колоссальными размерами. Это скорее огромный балаган, как будто наскоро выстроенный для какой-нибудь выставки промышленности, чем здание, долженствующее вместить в себе массу людей, пришедших со всех концов мира искать художественных наслаждений. В том гармоническом сочетании всех искусств, к которому стремится Вагнер, архитектуре отведено слишком скромное место. Не будучи знатоком зодчества, позволю себе, однакож, заметить, что можно было бы, удовлетворив практическим требованиям вагнеровского замысла, обратить также некоторое внимание и на художественные условия. Нововведения, придуманные Вагнером, полагаю, нисколько не могли заставить архитектора Брюкваль да пожертвовать красотой здания в пользу его удобства и целесообразности.

Места для сидения устроены в подражание древним амфитеатрам; ряды идут один за другим, постепенно возвышаясь до самой вершины, на которой устроена галерея для царствующих особ. Лож в театре нет. Выше царской галереи еще находятся даровые места для байрейтских жителей, оказавших даровые услуги громадному предприятию. Оркестр, как я говорил уже, невидим: он помещается в углублении между сценой и амфитеатром. Машины находятся в ведении придворного театрального машиниста из Дармштадта, Брандта, знаменитого знатока своего дела. Декорации написаны братьями Брюкнер из Кобурга, по рисункам венского художника Гофмана. Превосходное газовое освещение устроено фирмою Штаудт из Франкфурта. Костюмы исполнены берлинским профессором Деплером, которого в Германии считают гениальным по этой части художником.

Другая первостепенная замечательность Байрейта есть дом Вагнера, построенный в 1874 г. Он стоит среди разрастающегося сада, имеет квадратную форму и украшен по фасаду следующею надписью:

Hier, wo mein Wöehnen Frieden fand, Wahnfried Sei dieses Haus von mir benannt. [Здесь, где мечты мои нашли покой, «Покой мечты» я назову тебя, мой дом»].

Над этою надписью красуется фреска, исполненная художником Крауссе из Дрездена. Она изображает Вотана в виде странника (как в Зигфриде) с его двумя воронами, как бы

рассказывающего свою таинственную историю двум соседним фигурам. Одна из них греческая трагедия, другая — музыка, а под этой последней изображен стремящийся к ней юноша Зигфрид, воплощающий в себе искусство будущности.

Дом выстроен по указаниям самого Рихарда Вагнера, архитектором Вельфлем. В подвальном этаже находятся помещение для прислуг, кухня и печи. Выше помещаются приемные покои, столовая и высокая зала, освещаемая сверху. В верхнем этаже находятся жилые покои. Кабинет Вагнера устроен, как, впрочем, и весь остальной дом, с необычайной роскошью. Перед домом поставлена статуя короля Людвига Баварского.

Я приехал в Байрейт 12 августа, накануне первого представления первой части тетралогии. Город представлял необычайно оживленное зрелище. И туземцы, и иностранцы, стекшиеся сюда в буквальном смысле со всех концов мира, спешили к станции железной дороги, чтобы присутствовать при встрече императора Вильгельма. Мне пришлось смотреть на эту встречу из окна соседнего дома. Перед моими глазами промелькнуло несколько блестящих мундиров, потом процессия музыкантов вагнеровского театра со своим диригентом Гансом Рихтером во главе, потом стройная, высокая фигура аббата Листа с прекрасной типической седой головой его, столько раз пленявшей меня на его везде распространенных портретах, потом в щегольской коляске сидящий, бодрый, маленький старичок, с орлиным носиком и тонкими насмешливыми губами, составляющими характеристическую черту виновника всего этого космополитически художественного торжества, Рихарда Вагнера. [...] Какой подавляющий напор горделивых чувств наступившего наконец торжества над всеми препятствиями испытывал, должно быть, этот маленький человек, добившийся силою воли и таланта воплощения своих смелых идеалов!..

Я отправился бродить по маленькому городу. Все улицы переполнены суетливой толпой, чего-то ищущих с беспокойным выражением лиц посетителей Байрейта. Через полчаса эта черта озабоченности на всех лицах объяснилась для меня очень просто и без всякого сомнения появилась на моей собственной физиономии. Все эти торопливо снующие по улицам города люди хлопочут об удовлетворении сильнейшей из всех потребностей всего на земле живущего, потребности, которую даже жажда художественного наслаждения заглушить не может, — они ищут пищи. Маленький городок потеснился и дал приют всем приехавшим, но накормить их он не может. Таким образом я в первый же день приезда по опыту узнал, что такое борьба из-за куска хлеба. Отелей в Байрейте немного; большинство приезжих поместилось в частных квартирах. Имеющиеся в отелях табльдоты никак не могут вместить в себя всех голодающих. Каждый кусок хлеба, каждая кружка пива добывается с

боя, ценою невероятных усилий, хитростей и самого железного терпения. Да и добившись места за табльдотом, нескоро дождешься, чтобы до тебя дошло не вполне разоренным желанное блюдо. За столом безраздельно царит самый хаотический беспорядок. Все кричат разом. Утомленные кельнеры не обращают ни малейшего внимания на ваши законные требования. Получение того или другого из кушаний есть дело чистой случайности. Существует при театре громадный балаганный ресторан, обещающий хороший обед в два часа для всех желающих, но попасть туда и достать что-нибудь в этом омуте голодающего человечества есть дело высочайшего героизма и необузданной смелости. Я нарочно так много распространяюсь об этом обстоятельстве, чтоб указать читателям на наиболее выдающуюся черту байрейтского общества меломанов. В течение всего времени, которое заняла первая серия представлений вагнеровской тетралогии, е д а составляла первенствующий общий интерес, значительно заслонивший собой интерес художественный. О бифштексах, котлетах и жареном картофеле говорили гораздо больше, чем о музыке Вагнера.

Я сказал уже, что в Байрейт съехались представители всех цивилизованных национальностей. Действительно, в первый же день моего приезда я имел возможность увидеть целую массу известных представителей музыкального мира Европы и Америки. Впрочем, нужно оговориться. Самые веские музыкальные авторитеты, первостепенные знаменитости, блистают полнейшим отсутствием. Верди, Гуно, Тома, Брамс, Антон Рубинштейн, Рафф, Иоахим, Бюлов — в Байрейт не приехали. Из очень знаменитых виртуозов, не говоря о Листе, который находится с Вагнером в отношениях ближайшего родства и долголетней дружбы, можно указать только на нашего Н. Г. Рубинштейна. Кроме него, из русских музыкантов я видел здесь гг.: Кюи, Ларош, Фаминцына, а также профессоров нашей консерватории: г. Клиндворта, как известно, сделавшего фортепианное переложение всех четырех опер, составляющих тетралогию Вагнера, и г-жу Вальзек, преподавательницу пения, хорошо Москве известную.

Представление «Рейнгольда» [«Золота Рейна»] состоялось, согласно объявлению, в воскресенье, 1-го августа, в 7 ч. вечера. Оно продолжалось без перерыва два с половиною часа. Следующие три оперы: «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов» — шли с получасовыми перерывами и занимали время от 4 до 10 часов. По болезни певца Беца, «Зигфрид» вместо вторника шел в среду, и таким образом вместо четырех дней первая серия заняла пять. Начиная с трех часов, пестрая толпа приехавших в Байрейт артистов и любителей предпринимала свое движение по направлению к театру, который, как я сказал выше, находится в значительном отдалении от города. Это была едва ли не самая тяжелая минута дня, даже и для тех немногих, которым

удавалось пообедать. Дорога не защищена от лучей палящего солнца, да вдобавок идет в гору. В ожидании начала представления толпа ищет тени или добивается кружки пива в одном из двух ресторанов. Тут возобновляются старые и делаются новые знакомства; со всех сторон слышатся жалобы на неудовлетворенный голод, идут разговоры о предстоящем или состоявшемся накануне представлении. Ровно в четыре часа раздается громкая фанфара. Вся толпа устремляется в театр. Через пять минут все уже заняли свои места. Снова слышится фанфара, говор и шум умолкают, газовые лампы, освещающие залу, внезапно тухнут, весь театр погружается в глубокий мрак, из глубины сидящего в яме оркестра раздаются красивые звуки прелюдии, занавес раздвигается и начинается представление. Каждое действие длится полтора часа. Затем следует первый антракт, довольно мучительный, так как, выйдя из театра, очень трудно найти местечко в тени: солнце еще высоко на небе. Второй антракт, напротив, составляет одну из лучших минут дня. Солнце уже спустилось к горизонту; в воздухе начинает чувствоваться вечерняя свежесть, кругом лесистые холмы и вдали хорошенький городок представляют отдохновительное зрелище. В 10-м часу представление кончается, и тут начинается самая упорная борьба из-за существования, т. е. из-за места за ужином в театральном ресторане. Потерпевшие неудачу стремятся в город, но там разочарование еще ужаснее. В отелях все места заняты. Слава богу, если найдешь кусок холодного мяса и бутылку вина или пива.

Я видел в Байрейте одну даму, супругу одного из самых высокопоставленных лиц в России, которая во все свое пребывание в Байрейте ни разу не обедала. Кофе был ее единственным пропитанием.

БАЙРЕЙТСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТОРЖЕСТВО

V

Теперь читатель, нашедший, может быть, что я слишком много говорил о Байрейте и байрейтском быте, ждет, чтоб я обратился, наконец, к самому существенному предмету, т. е. к оценке художественных достоинств вагнеровского творения и к изложению испытанных мною здесь музыкальных наслаждений. Если так, то я должен извиниться перед читателем и обещать ему подробный анализ «Перстня Нибелунгов» в довольно отдаленном будущем. Познакомившись довольно поверхностно с этим объемистым произведением в течение минувшей зимы, я, в наивности души своей, полагал, что достаточно будет прослушать его в настоящем исполнении один раз, дабы достаточно с ним освоиться и получить о нем прочное понятие. Я глубоко ошибся. Тетралогия Вагнера произведение столь колоссальное по своим гигантским размерам, столь сложное по фактуре, столь тонко и глубоко обдуманное, обработанное, что на его изучение нужно много времени, а главное, нужно бы прослушать его несколько раз. Известно, что только через многократное прослушание уясняются качества и недостатки изучаемого музыкального произведения. Очень часто то, на что в первый раз не было обращено достаточного внимания, при вторичном исполнении вдруг поразит и неожиданно очарует вас. Наоборот, какой-нибудь эпизод, сначала прельстивший вас и найденный вами наиболее удачным, при дальнейшем изучении бледнеет перед вновь открытыми красотами. Но и этого мало; достаточно познакомившись с новою музыкой через неоднократное слышание, нужно дать улежаться непосредственным впечатлениям, предаться изучению партитуры, сравнить читаемое с слышанным и потом уже попытаться формулировать основательные и прочные суждения. Постараюсь когда-нибудь все это сделать, а покамест передам читателям только несколько общих замечаний как относительно самой музыки, так и ее сценического исполнения.

Во-первых, я должен сказать, что всякий верящий в искусство, как в цивилизующую силу, всякий поклонник художественности, независимо от утилитарных ее целей, должен испытывать весьма отрадное чувство в Байрейте, при виде громадного художественного предприятия, достигшего вожделенного конца и получившего по великости своих размеров и силе возбужденного интереса значение исторической эпохи. В виду громадного здания, воздвигнутого на фундаменте присущей человечеству на всех ступенях его развития потребности в художественных наслаждениях; в виду толпы людей всех слоев общества, соединившихся в маленьком уголке Европы единственно во имя одинаково дорогого для всех искусства, — в виду всего этого небывалого музыкально-драматического торжества, как смешны и жалки казались те проповедники тенденциозного искусства, которые по слепоте своей считают наш век веком полнейшего упадка чистого искусства. Байрейтское торжество есть урок для тех закоснелых гонителей искусства, которые относятся к нему с высокомерным презрением, находя, что людям цивилизованным непригодно заниматься ничем иным, кроме того, что̀ приносит непосредственную, практическую п о л ь з у. В смысле способствования материальному благоденствию человечества байрейтское торжество не имеет, конечно, никакого значения; но в смысле искания художественных идеалов ему суждено, так или иначе, иметь громадное историческое значение. Прав ли Вагнер, до последней крайности доведший служение своей идее, или он перешел за пределы равновесия эстетических условий, могущих обеспечить прочность художественного произведения, пойдет ли искусство от точки отправления Вагнера еще дальше по тому же пути, или «Перстень Нибелунгов» должен отметить собою пункт, от которого начнется реакция, — во всяком случае, в Байрейте совершилось нечто такое, о чем наши внуки и правнуки будут хорошо помнить.

Принципы, которых упорно придерживается Вагнер в музыке «Нибелунгов», следующие. Так как опера есть не что иное, как драма, сопровождаемая музыкой, так как действующие в драме должны г о в о р и т ь, а не п е т ь, то Вагнер безвозвратно изгоняет из оперы всякие округленные музыкальные формы, т. е. изгоняет арию, ансамбли и даже хоры, которые у него эпизодически и очень умеренно употреблены только в последней части тетралогии. Он изгоняет весь тот у с л о в н ы й элемент оперы, который только оттого не казался нам оскорбительно-ложным, что рутина закрыла нам глаза. Так как в общежитии люди, в минуты нравственных аффектов, не распевают песенки, то не может быть а р и и; так как два человека не говорят друг с другом разом, а выслушивают один другого, то не может быть д у э т а; так как толпа также не выговаривает одних и тех же слов разом, то не может быть х о р а, и т. д. Вагнер, быть может, слишком забывая, что п р а в д а жизненная и п р а в д а

художественная суть две правды совершенно различные, гонится, одним словом, за рациональностью. Чтобы примирить эти требования правды с требованиями музыкальными, Вагнер принял исключительно форму речитатива. Вся его музыка, и музыка глубоко задуманная, всегда интересная, подчас превосходная и увлекательная, подчас суховатая и неудобопонимаемая, с технической стороны изумительно богатая и снабженная небывало красивой инструментовкой, — поручена оркестру. Действующие лица поют по большей части только совершенно бесцветные мелодические последования, прилаженные к симфонии, исполняемой невидимым оркестром. Отступлений от этой системы в «Нибелунговом перстне» почти не имеется, а если имеются, то на это есть достаточно основательные причины; так например, Зигфрид в первом акте в третьей части поет две песни; благодаря тому обстоятельству, что и в действительной жизни, куя меч, кузнец может петь песню, публика получила едва ли не единственные, два вполне закругленные, превосходные нумера. Каждое действующее лицо снабжено особым, ему одному принадлежащим коротеньким мотивом, который появляется каждый раз, как оно показывается на сцене или когда говорят о нем. Беспрестанное возвращение этих мотивов заставляет Вагнера, во избежание монотонности, каждый раз представлять его в новом виде, причем он обнаруживает поразительное богатство гармонической и полифонной техники. Богатство это слишком обильно; беспрестанно напрягая ваше внимание, он, наконец, утомляет его, и в конце оперы, особенно в «Гибели богов», усталость эта доходит до того, что музыка перестает быть для вас гармоническим сочетанием звуков, — она делается каким-то утомляющим гулом. Того ли должно добиваться искусство? Если я, по профессии музыкант, чувствовал близкое к совершенному изнеможению ощущение духовной и физической усталости, то каково должно быть утомление слушателя-дилетанта? Правда, последний гораздо более занят чудесами, происходящими на сцене, чем до поту лица неустанно работающим в своей яме оркестром и выбивающимися из сил певцами; но ведь следует предположить, что Вагнер писал свою музыку для того, чтоб ее слушали, а не пропускали мимо уха, как нечто побочное, второстепенное. Вообще, что не может не заставить призадуматься, так это та музыкальная безнравственность, которую порождает «Нибелунгов перстень», как зрелище. Музыкант ищет в этом произведении красот музыкальных; он их находит скорее в избытке, чем в надлежащей пропорции; это — музыкальная Демьянова уха, которая очень скоро порождает ощущение пресыщенности. Как бы то ни было, но музыкант судит о музыке на основании музыкального впечатления. Дилетант любуется декорациями, пожарами, превращениями, появлениями драконов и змей, плавающими девами и т. д. Будучи совершенно неспособен, по мое-

му крайнему убеждению, воспринять от этой бури звуков музыкальное наслаждение, но в то же время ощущая в себе удовольствие превосходной постановки, он смешивает это последнее с впечатлением музыкальным и как самого себя, так и других старается уверить, что он вполне постиг прелести вагнеровской музыки. Я познакомился с одним русским купчиком, который уверял меня, что он не признает в музыке ничего, кроме Вагнера. «Но знаете ли вы все другое?» — спросил я его. Оказалось, что мой любезный соотечественник не имеет о музыке вообще ни малейшего понятия, но зато он, видите ли, имеет счастие быть лично знакомым с знаменитым маэстро, бывает на его раутах, любезно принят супругой композитора и, будучи необычайно польщен этим знакомством, считает долгом отрицать все то, чего не признает сам Вагнер. Таких вагнеристов, к сожалению, очень много, и это явление производит весьма грустное впечатление. Конечно, у Вагнера имеется огромное число восторженных и совершенно искренних поклонников и среди настоящих музыкантов; но они дошли до сознательного энтузиазма путем изучения, и если что может служить для Вагнера нравственной поддержкой в его стремлениях к своему идеалу, то именно горячая преданность этих людей. Любопытно только знать, умеет ли он отличать их от сонма ложных вагнеристов и особенно вагнеристок, столь же невежественных, сколько и нетерпимых относительно несходных с ними мнений?

Повторяю, я имел случай встретить в Байрейте многих превосходных артистов, безгранично преданных вагнеровской музыке и в искренности которых я не имею причины сомневаться. Скорее я готов допустить, что я по собственной вине не возрос еще до полного понимания этой музыки и что, предавшись прилежному изучению ее, и я примкну когда-нибудь к обширному кругу истинных ее ценителей. В настоящее время, говоря совершенно искренно, «Перстень Нибелунгов» произвел на меня подавляющее впечатление не столько своими музыкальными красотами, которые, может быть, слишком щедрою рукою в нем рассыпаны, сколько своею продолжительностью, своими исполинскими размерами.

Эта исполинская опера требует и исполинских талантов для ее исполнения. Чтобы спеть такую партию, как партия Вотана или Зигфрида, нужно в самом деле быть титаном, а так как неоткуда было набрать певцов и певиц — титанов, то никто, за исключением, может быть, венской певицы Матэрна в роли Брунгильды, не был на высоте своей задачи. Это, впрочем, относится к ролям богов и великанов. Роли карлов, не требующие такой разительной силы, роли дочерей Рейна, вообще, все почти второстепенные партии были исполнены отлично; особенно хорош был Миме, и как певец, и как актер. Оркестр выше всякой похвалы, и нельзя не удивляться совершенству его исполнения, когда подумаешь о невообразимой сложности и труд-

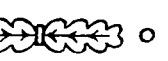
ности инструментовки. Хор мужчин, эпизодически появляющийся в последней опере, превосходен до того, что, несмотря на малочисленность, заглушает оркестр. Постановка, за весьма малыми исключениями, роскошна.

Итак, скажу в заключение, что̀ в конце концов я вынес из выслушания «Перстня Нибелунгов». Вынес я смутное воспоминание о многих поразительных красотах, особенно симфонических, что̀ очень странно, так как менее всего Вагнер помышлял писать оперу на симфонический лад; вынес благоговейное удивление к громадному таланту автора и к его небывало богатой технике: вынес сомнение в верности вагнеровского взгляда на оперу; вынес большое утомление, но, вместе с тем, вынес и желание продолжать изучение этой сложнейшей из всех когда-либо написанных музык.

Пусть «Перстень Нибелунгов» кажется местами скучен; пусть многое в нем на первый раз неясно и непонятно; пусть гармония Вагнера подчас страдает запутанностью и изысканностью; пусть теория Вагнера ошибочна; пусть в ней немалая доля бесцельного донкихотства; пусть громадный труд его обречен на то, чтобы покоиться вечным сном в опустелом байрейтском театре, оставив по себе сказочную память о гигантском труде, сосредоточившем на себе временно внимание всего мира, — все же «Нибелунгов перстень» составит одно из знаменательнейших явлений истории искусства. Как бы ни относиться к титаническому труду Вагнера, но никто не может отрицать великости выполненной им задачи и силы духа, подвигнувшей его довести свой труд до конца и привести в исполнение один из громаднейших художественных планов, когда-либо зарождавшихся в голове человека.

После заключительного аккорда последней сцены последней оперы Вагнер был вызван публикой. Он вышел и сказал маленькую речь, которую закончил следующими словами: «Вы видели, что̀ мы можем; теперь вам сто̀ит захотеть, и будет искусство».

Предоставляю читателю комментировать эти слова как ему угодно. Я скажу только, что в публике слова эти произвели недоумение. Несколько мгновений она оставалась безмолвна. Потом начались крики, но несравненно менее восторженные, чем те, которые предшествовали появлению Вагнера. Я думаю, точно так же поступили члены парижского парламента, когда Людовик XIV-й сказал им свои знаменитые слова: L'état c'est moi [Государство это я]. Сперва молча изумились великости налагаемой им на себя задачи, а потом вспомнили, что он король, и грянули. Vive le roi! [Да здравствует король!]



ВАГНЕР И ЕГО МУЗЫКА

«Меня просят высказать для читателей «Морнинг Джернал» мое мнение о Вагнере. Я это сделаю со всей прямотой и откровенностью. Но должен предупредить их, что вижу в этом вопросе две стороны. Первая — Вагнер и положение, которое он занимает среди композиторов девятнадцатого столетия; и вторая — вагнеризм. Можно сразу увидать, что, восхищаясь композитором, я питаю мало симпатии к тому, что является культом вагнеровских теорий.

Как композитор, Вагнер, несомненно, одна из самых замечательных личностей во второй половине этого столетия, и его влияние на музыку огромно.

Он был одарен не только большой силой музыкального воображения, он открыл новые формы своего искусства, он нашел пути, не известные до него; он был, можно сказать, гением, стоящим в германской музыке наряду с Моцартом, Бетховеном, Шубертом и Шуманом.

Но, по моему глубокому и твердому убеждению, он был гением, следовавшим по ложному пути. Вагнер был великим симфонистом, но не оперным композитором. Если бы, вместо того, чтобы посвящать свою жизнь музыкальной иллюстрации в оперной форме персонажей из германской мифологии, этот необыкновенный человек писал симфонии, то мы, возможно, обладали бы шедеврами, достойными сопоставления с бессмертными творениями Бетховена.

Все, что нас восхищает в Вагнере, принадлежит в сущности к разряду симфонической музыки. Большое и глубокое впечатление в его музыке оставляет мастерская Увертюра, в которой он рисует доктора Фауста. Вступление к «Лоэнгрину», в котором небесные стрэны Грааля вдохновили его на создание нескольких прекраснейших страниц в современной музыке. «Полет валькирий», «Похоронный марш Зигфрида», голубые волны Рейна в «Золоте Рейна» — разве все это не симфоническая музыка по своему существу? В Трилогии и в «Парсифале» Вагнер не заботится о певцах. В этих прекрасных

и величественных симфониях они играют роль инструментов, входящих в состав оркестра.

Что же сказать о вагнеризме? Какие догмы должно исповедывать, чтобы быть вагнеристом? Нужно отрицать все, что создано не Вагнером, необходимо игнорировать Моцарта, Шуберта, Шумана, Шопена; нужно проявлять нетерпимость, ограниченность вкусов, узость, экстравагантность.—Нет! Уважая высокий гений, создавший Вступление к «Лоэнгрину» и «Полет Валькирий», преданно склоняясь перед пророком, я не исповедую религии, которую он создал».

Автобиографическое

ОПИСАНИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ ЗА ГРАНИЦУ

в

1888

году

I

...В 1886 г. предполагалась к постановке на сцене императорского Большого театра в Москве моя опера «Черевички». Декорации, роскошно написанные высокоталантливым московским мастером К. Вальцем, были совершенно готовы, вся великолепная обстановка, на которую И. А. Всеволожский за год перед тем разрешил истратить очень крупную сумму денег, так же как и весь музыкальный материал оперы, были тоже вполне приготовлены, и я, проживая в деревне близ г. Клина, ожидал, когда меня пригласят в Москву, для присутствования на первой репетиции. Но сезон приходил к концу, до масленицы оставалось всего лишь несколько недель, — а ожидаемое приглашение все не приходило. В ту зиму деятельность московской оперы задерживалась продолжительною многомесячною болезнью капельмейстера И. К. Альтани. Начиная с декабря 1885 г. беспрестанно ожидали, что медленно оправлявшийся от болезни уважаемый артист этот возвратится к своему дирижерскому пульту, на котором заменял его выбивавшийся почти из сил от двойной работы превосходный хормейстер У. И. Авранек,— но болезнь, столько раз поддававшаяся и вступившая, казалось, в период выздоровления, продолжала упорно приковывать И. К. Альтани к постели или, по крайней мере, препятствовать ему вступить в отправление своих обязанностей. Когда я уже начинал сознавать, что «Черевичкам» в течение сезона 1885—86 гг. вряд ли удастся подвергнуться суду московской публики, и привык думать, что постановка этой оперы отложена до будущего сезона, совершенно неожиданно в дирекцию императорских театров было подано заявление со стороны одного из причастных к музыкальному московскому миру молодых деятелей, что он с полной готовностью берет на себя заменить г. Альтани, проштудировать и продирижировать сложную мою партитуру в ближайшем будущем [1]. Тотчас же мне было сообщено об этом заявлении, и находившийся тогда во главе московской театральной администрации П. М. П[чельников] просил меня отозваться, до-

веряю ли я вышеупомянутому деятелю ведение репетиций и управление оркестром на представлениях «Черевичек». Высоко ценя многолетнее дружеское сочувствие к моей композиторской деятельности со стороны И. К. Альтани и дорожа до чрезвычайности талантливостью и опытностью его, я безусловно отклонил предложение молодого деятеля, пожелавшего заменить на капельмейстерской трибуне моего почтенного друга. Но, вместе с тем, не желая, чтобы дирекция императорского театра, в случае, если она для блага и выгоды своей считала необходимым немедленную постановку оперы, встретила к тому с моей стороны препятствия, я принял героическую решимость предложить свои собственные услуги в качестве капельмейстера. Меня поблагодарили, сочувственно приняли мое предложение, но вследствие стечения различного рода особых обстоятельств исполнение оперы «Черевички» в сезоне 1885/1886 г., тем не менее, состояться не могло.

Когда, с наступлением следующего сезона, вновь начали помышлять о постановке «Черевичек», И. К. Альтани был уже совершенно здоров, и мне не представлялось никакой надобности испытывать себя на дирижерском поприще. Однакож, лица, стоявшие во главе театральной администрации, сам И. К. Альтани, а также и мои многочисленные московские друзья продолжали желать, чтобы я сам управлял оркестром при разучивании и первом публичном исполнении оперы. С давних пор установилось мнение, что я совершенно лишен капельмейстерского дарования, и я сам тем упорнее и безвозвратнее верил в свою полную неспособность к дирижированию, что двукратные робкие попытки мои победить свою болезненную застенчивость и появиться публично с палочкой в руках перед московской публикой окончились в высшей степени неудачно, к моему полнейшему посрамлению [2]. Если мои доброжелатели и И. К. Альтани в том числе, несмотря на все это, старались победить мое недоверие к себе, если они хотели, чтобы я еще раз уже на склоне лет попытался сделаться дирижером, — то ими, конечно, руководила искреннейшая приязнь и несокрушимое сознание, что моя капельмейстерская бездарность была всегда огромной помехой для популяризации моих сочинений и что, если ценою труднейшей внутренней борьбы я превозмогу себя и добьюсь того, чтобы хотя с н о с н о уметь продирижировать тем или другим из своих произведений, то результатом этого усилия будет сильный толчок в деле постепенного распространения моих многочисленных сочинений и быстрое возрастание моего композиторского авторитета.

Вооруженный горячим сочувствием моих друзей, неоцененными советами и указаниями И. К. Альтани, а также крепкой верой в благоволение московской публики, поощрившей первые шаги мои на сочинительском поприще и с тех пор никогда не отказывавшей мне в теплом сочувствии, 19 января 1887 г. в

8 ч. веч. я занял капельмейстерское место в оркестре императорского Большого театра и благополучно продирижировал первым представлением оперы «Черевички». Мне было тогда уже почти 47 лет. В эти годы у настоящего, заправского, прирожденного капельмейстера бывает уже, кроме качеств, зависящих от степени природного дарования его, также и многолетняя опытность; если принять во внимание, что у меня таковой не было, то дебют мой можно назвать вполне удачным. Я продолжаю думать, что лишен настоящего капельмейстерского дарования, я знаю, что во мне не имеется совокупности нравственных и физических условий, делающих из музыканта в о о б щ е капельмейстера по п р е и м у щ е с т в у, но этот и все последующие опыты доказали, что я м о г у более или менее успешно управлять исполнением своих сочинений — а это-то именно для вящего моего благополучия и было нужно. Я счел нужным подробно рассказать историю моего первого опыта в качестве дирижера потому, что в ряде неисчислимых благих последствий его было, наконец, и то трехмесячное концертное путешествие мое по Западной Европе, успешными результатами которого я не могу не гордиться и о котором я потому решился изложить повествование для русской публики, что, если не считать Глинку, только однажды давшего концерт в Париже [3], и А. Г. Рубинштейна, который благодаря своему виртуозному гению уже давно проник за границу и приобрел право гражданства на сценах и концертных эстрадах всего мира, то мне первому из русских композиторов было суждено лично знакомить иностранцев со своими произведениями. Смею думать, что есть достаточное число читателей, которым повествование это может быть интересно.

II

Через полтора месяца после того, как опыт доказал, что я обладаю достаточными силами для управления оркестром в опере, мне пришлось испытать себя и на концертной эстраде. 5 марта 1887 г. в Петербурге в Дворянском собрании состоялся концерт Филармонического общества, программа которого была составлена исключительно из моих произведений, причем исполнением их я дирижировал сам [4]. И этот опыт увенчался успехом. К моему величайшему изумлению, из уст людей, суждению коих я вполне доверяю, я услышал столь лестные отзывы о своем дирижерстве, что сердце мое радостно билось в груди, и я не мог не ощущать горделивого сознания победы над самим собою, над той убийственной, лютой, мучительной нравственной болезнью, от которой в течение всей своей жизни я страдал так долго и так много и которая называется з а с т е н ч и в о с т ь ю. Один очень известный музыкальный критик, никогда не соблюдавший меры в своих суждениях обо мне, тот самый,

который когда-то приветствовал мой дебют на композиторском поприще словами: «г. Ч. совсем плох, у него нет ни искры дарования» [5],— этот самый грозный, сердитый, но не нелицемерный фельетонный судья выразился обо мне, опять-таки преувеличивая до полного искажения истину, что я «превосходный» капельмейстер. И на этот раз я ему не поверил, точно так же, как не верил когда-то в приговор о моей абсолютной бездарности. Сорокасемилетнему человеку, впервые выступающему с дирижерской палочкой, нельзя быть «превосходным» капельмейстером, нельзя даже и надеяться сделаться таковым, хотя бы для того имелись необходимые природные данные, а я прекрасно понимаю, что прирожденная робость, слабохарактерность и недоверчивость к себе препятствуют и всегда будут препятствовать мне соперничать в деле дирижирования с Вагнером, Бюловым и Направником. Повторяю; для меня было важно только то обстоятельство, что я не хуже всякой другой капельмейстерской посредственности могу стоять во главе оркестра при исполнении моих сочинений. Я предвидел, что, благодаря этой победе над своей неспособностью, мне теперь открылась возможность пропагандировать свои сочинения как дома, так и на чужбине, и очень скоро предвидение мое вступило в область действительности. В июне я получил приглашение от Гамбургского филармонического общества приехать для оркестрового исполнения нескольких моих произведений в конце января. Вслед затем подобные же приглашения я получил из Вены, Дрездена, Копенгагена, Праги, Лейпцига, Берлина, Лондона. Что касается Парижа, то уже ранее того гамошний собственник моих сочинений Феликс Маккар (Félix Mackar) взял с меня слово явиться в течение зимнего сезона в Париж для дирижирования в концерте, который он хотел устроить. Очень естественное стремление расширить насколько можно далее круг моей композиторской известности не мешало мне лелеять надежду, что мне удастся сослужить службу русскому искусству и путем пропагандирования произведений других русских композиторов. Вообразивши, что имевшихся у меня денежных средств достаточно для того, чтобы рискнуть дать в Париже на свой страх русский концерт, украшенный именами Глинки, Даргомыжского, Серова, Рубинштейна, Балакирева, Римского-Корсакова, Глазунова, Лядова, Аренского,— я принял твердое решение вслед за концертом, устраиваемым г. Маккаром (исключительно из моих сочинений), дать другой, составленный из произведений названных мной авторов, причем мне чрезвычайно лестно и приятно было думать, что я буду истолкователем русских музыкальных красот перед охваченной одушевленной симпатией ко всему русскому французской публикой. Накануне моего отъезда я провел несколько часов в обществе трех высоко ценимых мной музыкальных друзей: Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова и А. К. Глазунова, с коими вместе мы до мельчайших подробностей выработали про-

грамму задуманного мной предприятия. Таким образом, уезжая из Петербурга, я имел в виду следующее: 1) исполнение под моим управлением моих собственных сочинений в Лейпциге, Дрездене, Гамбурге, Копенгагене, Берлине, Вене, Праге, Лондоне; 2) два концерта в Париже, из коих первый, посвященный исключительно моей музыке, устраивался г. Маккаром, а второй я хотел устроить на свои собственные средства сам. Кроме того, в течение двух месяцев, предшествовавших моему отъезду, я был в оживленном письменном общении с некиим г. N., заграничным концертным агентом, проявлявшим по отношению ко мне и к акклиматизированию моих сочинений за границей какое-то особенно горячее, необузданное рвение, доходившее до того, что он считал возможным, чтобы я посетил целый ряд второстепенных германских и австрийских городов, давая в них концерты, причем г. N. до крайности преувеличивал интерес, возбуждаемый моей музыкой в двух соседних империях, а я, смутно понимая, что г. N. заходит слишком далеко в своем рвении, откладывал принятие или неприятие его предложений до личного знакомства, которое должно было состояться в Германии [6]. Когда же оно состоялось, то мне пришлось иметь дело с человеком очень оригинальным, странным и до сих пор мною не постигнутым. Вследствие ли неопытности и неумелости, вследствие ли природной непрактичности и бестактности, или, наконец, просто по причине какого-то ненормального болезненного состояния ума и души — но только г. N. ухитрялся, быв, повидимому, преданным моим другом, действовать иногда вполне враждебно. Он сумел оказать мне несколько очень важных услуг, за которые благодарность моя к нему никогда не изгладится из моего сердца, но вместе с тем он был виновником нескольких крупных неприятностей и огорчений, испытанных мной во время моей поездки. Так я доселе и не составил себе правильного понятия об этой странной личности, в которой все для меня загадочно: и его национальность (он называет себя русским, но говорит на этом языке плохо), и его положение в свете, и особенно те побуждения, которыми он руководился, относясь ко мне то с чрезмерным усердием к своеобразно понимаемому им моему артистическому интересу, то преследуя меня враждебными выходками, то оказывая мне действительные, важные услуги. Как бы то ни было, но я теперь же должен сказать, что именно его инициативе я обязан приглашениями в Лейпциг, Прагу и Копенгаген. В последнем городе мне не удалось побывать вследствие недостатка времени; концерт в Дрездене, вследствие странностей и непрактичности г. N., тоже не состоялся; не пришлось мне знакомить с моей музыкой и венцев, так как день концерта в Вене был назначен в такой день, когда мне необходимо было быть в Париже. Наконец, и непостижимо-странная фантазия г. N. заставить меня прогуливаться по мелким немецким городкам, дирижируя миниатюрными оркестрами, не спо-

собными исполнять мои сложные и трудные партитуры, само собою разумеется, не была приведена к осуществлению. Задуманный мной русский концерт в Париже оказался ребячески-невозможным мечтанием, о чем подробнее я буду говорить далее. Таким образом, действовать мне пришлось только в Лейпциге, Гамбурге, Берлине, Праге, Париже, Лондоне. Приступаю к моему повествованию.

III

Я выехал из Петербурга 15 декабря и приехал в Берлин 17-го (29-го). В этом городе мне нужно было повидаться с директором (Vorsteter) Берлинского филармонического общества г. Шнейдером, который вел со мной переписку о предполагавшемся в феврале концерте с моим участием в качестве капельмейстера, причем программа предполагалась исключительно из моих сочинений. Требовалось личное свидание, чтобы подробно обсудить программу, составление которой представляло большую трудность, так как г. Шнейдер, стараясь в моем же собственном интересе **потрафить** на вкус берлинской публики, не совсем сходился со мной относительно выбора пиэс и желал таких, которых я не желал, в то же время уклоняясь от включения таких, которыми я наиболее горжусь и которыми превосходный берлинский оркестр мог бы зарекомендовать меня с наилучшей стороны. Но на этот раз мне не пришлось повидаться с г. Шнейдером и именно по следующей причине. В газете, которую кельнер принес мне вместе с чаем, я прочел следующие приведшие меня в неописанный ужас строки: «Сегодня 29-го января в Берлин приедет русский композитор г. Чайковский. Многочисленные друзья (?) и почитатели (?) собираются чествовать его в ресторане таком-то, на такой-то улице дружеским завтраком (Fruhschapp) в таком-то часу». Нужно сказать, что г. N. извещал меня письмом в Петербурге об этом Fruhschapp и даже прислал экземпляр циркуляра, который он разослал по Берлину и в коем все любители музыки, артисты, а также соотечественники мои, живущие в Берлине, приглашались явиться в известный час в один из известнейших берлинских ресторанов, причем г. N. предупреждал их, что **я очень скромен** и желаю, чтобы чествование было самое интимное, приятельское. По получении этого письма в Петербурге, я тотчас же телеграфировал г. N., что решительно отказываюсь принять чествование и ни в каком случае на приятельский Fruhschapp не явлюсь. Однакож, не в меру разусердствовавшийся г. N., как я увидел из газеты, не унялся и даже публиковал в газетах о дне моего приезда. К счастью, г. N. не знал, где я остановился, и я принял решение не извещать его о моем приезде до следующего дня. Полагаю, что читателю понятно, почему выходка г. N., очень искренно желав-

шего услужить мне, но очень своеобразно понимающего наилучшие к тому способы, могла смутить меня, испугать и привести в ужас. Для тех же из читателей, которым мало известны отношения иноземных публик к русским композиторам, скажу только, что не только у меня в Берлине нет многочисленных поклонников, но что моей музыки там почти не знают, или, по крайней мере, не знали прежде. Некоторые мои симфонические вещи изредка игрались, правда, в Берлине; Бильзе в своих народных концертах часто исполнял andante из моего квартета, — но этим все знакомство берлинцев с произведениями пишущего сии строки и ограничивалось, и о каких-то многочисленных друзьях и почитателях в совершенно чуждом мне Берлине, где, за исключением главы фирмы Бote и Бока, г. Гуго Бока, у меня не было ни одного знакомого, тем более не могло быть даже и речи, что немногие мои вещи, исполнявшиеся прежде в Берлине, особенно выдающегося успеха не имели и в печати вызывали далеко не единодушные хвалебные отзывы. Выдумка г. N. почтить меня в Берлине каким-то Fruhschapp'ом наилучшим образом характеризует странность, несуразность, непостижимую легкомысленность образа действий относительно меня этого человека, впрочем искренно, кажется, доброжелательствовавшего мне и с неимоверною рьяностью и страстностью посвятившего все свое время и все свои помыслы на популяризование моего имени среди немецкой публики. Последствием всего рассказанного выше было то, что я чувствовал себя в Берлине как бы пристыженным; мне казалось, что весь музыкальный берлинский мир смеется надо мной, воображая, быть может, что я сам через посредство г. N. хотел устроить себе ничем не заслуженное чествование. Мне не хотелось видеть кого бы то ни было в германской столице и на другой день, повидавшись и объяснившись с г. N. и посетив К. Ю. Давыдова, который проездом был тогда в Берлине и свидание с коим было мне чрезвычайно отрадно и приятно, я уехал в Лейпциг, с которого должно было начаться мое артистическое странствование по Западной Европе[7].

IV

В Лейпциге я был встречен тремя соотечественниками и одним туземным критиком. Соотечественники были А. Д. Бродский, А. И. Зилоти и Артур Фридгейм. Из них два первые хорошо известны русской публике, особенно публике московской. Близкое приятельство с давних пор соединяет меня с А. Д. Бродским, который долгое время принадлежал к профессорскому персоналу московской консерватории в то время, когда и я был там преподавателем в теоретических классах. В 1877 г. А. Д. Бродский оставил Москву, провел один сезон

в Киеве в качестве директора тамошнего музыкального общества, затем довольно долго путешествовал за границей и наконец был приглашен на почетный пост профессора скрипичного класса при лейпцигской консерватории, где он сумел заслужить всеобщее уважение и любовь, как артист и как человек. Говоря об этом превосходном артисте, я не могу не воспользоваться случаем, чтобы печатно выразить горячую благодарность, которую до гробовой доски буду питать к нему по нижеследующему случаю. В 1877 г. я написал скрипичный концерт, который посвятил г. Л. Ауэру. Не знаю, был ли польщен г. Ауэр моим посвящением, но только, несмотря на искреннее его дружелюбие ко мне, он никогда не хотел превозмочь трудности этого концерта, признал его неудобоисполнимым, и таковой приговор авторитетного петербургского виртуоза на долгие годы низверг мое несчастное детище в пучину, казалось, безвозвратного забвения. Однажды, лет через пять после того, как концерт мой был написан и издан, проживая в Риме, я зашел в кафе, и мне попался в руки номер «Neue Freie Presse», в фельетоне которой была помещена рецензия знаменитого критика Ганслика о только что состоявшемся концерте Венского филармонического общества, в программу коего было включено мое несчастное скрипичное сочинение, приговоренное Л. С. Ауэром к небытию [8]. Г-н Ганслик упрекал исполнителя (а исполнителем был А. Д. Бродский) за неудачный выбор [9] и громил мой бедный концерт, не жалея перлов своего едкого юмора и стрел самой ядовитой своей иронии. «Мы знаем, — писал он,— что в современной литературе стали появляться сочинения, авторы коих любят подробно воспроизводить самые отвратительные физиологические явления, в том числе и скверные запахи. Такую литературу можно назвать вонючей; концерт г. Чайковского показал нам, что бывает также и вонючая музыка (stinkende Musik)». Прочтя этот отзыв знаменитого и весьма влиятельного критика, я очень живо вообразил себе, сколько усилий и энергии нужно было истратить г. Бродскому, чтобы он был допущен к исполнению в Венской филармонии «вонючего концерта» и как ему должно быть тяжело и неприятно было такое отношение критика к произведению соотечественника и друга. Я поспешил выразить г. Бродскому мою живейшую благодарность и из ответного письма его узнал, через сколько искусов и мытарств ему пришлось пройти, чтобы добиться цели,— а цель его была вырвать из пропасти забвения мой концерт. Впоследствии г. Бродский играл «вонючий» концерт повсюду, повсюду его за это упрекали критики, по направлению и исключительности подобные Ганслику, но тем не менее дело было сделано, концерт мой спасен, и теперь очень нередко его играют в Западной Европе, особенно с тех пор, как на подмогу г. Бродскому явился другой сильный скрипач, молодой Галир, о котором ниже я буду иметь случай говорить

очень много. Понятно теперь, до чего мне приятно было в Лейпциге, где я никогда не бывал и где никаких туземных друзей у меня не было, встретить А. Д. Бродского и предвидеть в нем среди предстоявших мне волнений и страхов нравственную опору его прочной теплой, многолетней дружбы.

Не менее рад я был и свиданию с молодым, хотя уже и очень знаменитым пианистом А. И. Зилоти. Я знал его еще маленьким мальчиком, учеником Московской консерватории, в которой некоторые отделы курса композиции он проходил под моим руководством. С тех пор г. Зилоти, учившийся игре на фортепьяно у Н. Г. Рубинштейна, а после его смерти у Ф. Листа, успел сделать себе громкое имя в России и в Германии и особенно в Лейпциге, где он проживает уже несколько лет, время от времени посещая другие германские города и Россию. Этот молодой артист, подобно А. Д. Бродскому, оказал мне много дружеских услуг и много, очень много сделал для пропагандирования моих сочинений в Германии; благодаря ему, я нашел в Лейпциге кружок музыкантов, делающих мне честь сильно интересоваться моей музыкой, и это обстоятельство имело огромное значение для меня, ибо я ехал в Лейпциг, город, прославленный своим ярым консерватизмом вообще и музыкальным руссофобством в особенности, как в стан неприятелей, как бы заманивших меня с целью насмеяться и наглумиться надо мной. Конечно, в этом ощущении было много болезненности и колоссальное преувеличение, ибо, как читатель увидит ниже, немцы вообще и лейпцигцы в частности вовсе не так чудовищно нас ненавидят, как многие думают, — но я констатирую лишь тот факт, что я очень страдал от сознания какой-то воображаемой враждебности Лейпцига и что мне в высшей степени отрадно было очутиться там среди людей, отлично знакомых с моей музыкой и относящихся к ней и к ее автору с самым горячим сочувствием.

Третий из встретивших меня соотечественников был Артур Фридгейм, талантливый пианист, ученик Листа, уроженец Петербурга, проживающий уже довольно давно в Лейпциге. Что касается туземца, прибывшего на вокзал, чтобы приветствовать меня, то это был г. Мартин Краузе, очень авторитетный музыкальный критик лейпцигского «Tageblatt», питающий к моей музыке особенно чрезвычайно лестное для меня сочувствие и связанный самой тесной дружбой с А. И. Зилоти.

Я нашел, приехавши в Лейпциг, совершенно русскую, суровую зимнюю погоду. Снег густым слоем лежал на улицах и почти прямо с железной дороги на санках очень своеобразного устройства, я отправился на елку к А. Д. Бродскому, у которого очутился в чисто русской среде, украшенной двумя необычайно симпатичными русскими женщинами: женой и своячениицей хозяина. Так как в последние годы я почти безвыездно

пребывал в отечестве и от продолжительной жизни вне его пределов совершенно отвык, то меня с момента переезда через границу грызла мучительно-едкая тоска по родине, и я не могу достаточно сильно и отчетливо выразить словами ту целительную отраду, которую испытал в этот вечер и испытывал впоследствии, в течение троекратного моего пребывания в Лейпциге, каждый раз, когда представлялся случай пробыть несколько часов в семье А. Д. Бродского. Столь же приятно было мне посещать и А. И. Зилоти, недавно женившегося на девушке, которую еще почти ребенком я знал в Москве и с которой узы довольно близкого свойства соединяют меня уже с давних пор.

V

На следующий день я сделал два чрезвычайно интересных знакомства. Явившись в час пополудни к обеду в дом А. Д. Бродского, я услышал звуки фортепьяно, скрипки и виолончеля. Это была репетиция к предполагавшемуся на следующий день публичному исполнению нового трио Брамса, причем партию фортепьяно исполнял сам автор. В первый раз в жизни случилось мне тут увидеть знаменитейшего современного немецкого композитора. Брамс человек небольшого роста, очень внушительной полноты и чрезвычайно симпатичной наружности. Его красивая, почти старческая голова напоминает голову благодушного, красивого немолодого русского священника; характерных черт красивого германца Брамс вовсе не имеет, и мне непонятно, почему какой-то ученый этнограф (это сообщил мне сам Брамс по поводу высказанного мной впечатления, производимого его наружностью) выбрал голову его для воспроизведения на заглавном листе своей книги или атласа наиболее характеристических черт германца. Какая-то мягкость очертаний, симпатичная округленность линий, довольно длинные и редкие седые волосы, серые добрые глаза, густая с сильной проседью борода, — все это скорее напоминает тип чистокровного великоросса, столь часто встречающийся среди лиц, принадлежащих к сословию нашего духовенства. Брамс держит себя чрезвычайно просто, без всякой надменности, нрав его веселый, и несколько часов, проведенных в его обществе, оставили во мне очень приятное воспоминание [...] К сожалению, я должен признаться, что мне, несмотря на довольно продолжительное совместное с ним пребывание в Лейпциге, не удалось близко сойтись с наиболее выдающимся представителем современной немецкой музыки. Причина тому следующая. Подобно всем без исключения моим русским музыкальным друзьям, я только уважаю в Брамсе честного, убежденного, энергичного музыкального деятеля, — но, несмотря на все мое желание, никогда не мог и не могу полюбить его музыку. Брамс и а-

низм в Германии имеет огромное распространение; есть множество авторитетных лиц и целых музыкальных учреждений, специально посвятивших себя культу Брамса, считающих его величиной первейшего разряда, почти равной Бетховену. Но и в Германии есть антибрамсианцы, а за германскими пределами повсюду, за исключением, быть может, Лондона, где, благодаря энергической пропаганде скрипача Иоахима, пользующегося среди англичан необычайной популярностью, величие Брамса до некоторой степени признается, везде, говорю я, царит полнейшее неведение, игнорирование Брамса. Но нигде, быть может, так мало не привился он, как в нашем отечестве. В музыке этого мастера есть что-то сухое, холодное, туманное, неопределенное, отталкивающее от него русское сердце. Мелодической изобретательности в Брамсе с нашей русской точки зрения нет вовсе; музыкальная мысль никогда не досказывается до точки; едва вы услышали намек на удобовоспринимаемую мелодическую фразу, как она уже попала в водоворот малозначащих гармонических ходов и модуляций, как будто композитор задался специальною целью быть непонятным и глубоким; он точно дразнит и раздражает ваше музыкальное чувство, не хочет удовлетворить его потребностей, стыдится говорить языком, доходящим до сердца. Слушая его, вы спрашиваете себя: глубок Брамс или только хочет подобием глубины замаскировать крайнюю бедность фантазии, и никогда вопрос этот вполне определенно не разрешается. Никак нельзя, слушая Брамса, сказать себе, что это музыка слабая, вполне незначительная. Стиль его всегда возвышен; никогда, подобно всем нам, современным авторам-музыкантам, он не прибегнет к внешнему эффекту, не попытается удивить, поразить какой-нибудь новой, блестящей оркестровой комбинацией; никогда также не встретите вы у него банальности или подражательности; все это очень серьезно, очень благородно, повидимому, даже самостоятельно, — но во всем этом нет самого главного, нет красоты!.. Таково мое отношение к творениям Брамса, и точно так же, как я, относятся к нему, сколько мне известно, все русские музыканты и вся русская музыкальная публика. Однажды, несколько лет тому назад, когда я откровенно высказал Гансу фон-Бюлову мое мнение о Брамсе, он сказал мне следующее: «подождите, придет время, когда и вам раскроется глубина и красота Брамса; подобно вам, я долго не понимал его,—но мало-помалу я удостоился откровения о гении Брамса, и с вами будет то же самое». И вот я жду, жду — а откровение не приходит. Глубоко уважаю артистическую личность Брамса; преклоняюсь перед девственной чистотой его музыкальных стремлений; восхищаюсь его твердостью и горделивым отречением от всяких поблажек в сторону торжествующего вагнеризма, или, по крайней мере, листьянизма — но я не люблю его музыки. Читатель поймет, что это обстоятельство мешало

мне искать ближайшего знакомства с глубоко симпатичной личностью Брамса. Я видел его постоянно в обществе убежденных брамсианцев (и к числу их принадлежит сам А. Д. Бродский, его жена и свояченица), и мне казалось как-то неловко, странно быть в их среде, не разделяя их культа к своему кумиру, внося какой-то неприятный диссонанс в полнейшую гармонию душ и сердец, глубоко преданных и верующих в чуждый мне религиозно-музыкальный догмат. С другой стороны, и сам Брамс как будто инстинктивно понимал или даже знал, что я не из его лагеря, и не сделал никакого шага для сближения со мной. Он был со мной так же прост и ласков, как и со всеми,— но не более. А между тем, все, что я слышал о Брамсе, как о человеке, усугубляет мое глубокое сожаление о том, что «откровение», предсказанное Бюловым, не снисходит еще на меня. Это необычайно благородная и высокая личность, и все, кто имел случай близко соприкасаться с ним, питают к нему горячую любовь и преданность. Знаменитый чешский композитор Дворжак со слезами на глазах рассказывает о том, как Брамс участливо и горячо отнесся к нему, когда узнал его сочинения, которых никто не хотел ни издавать, ни исполнять, и какую энергическую и могучую поддержку он оказал погрязавшему в мраке неизвестности таланту славянского собрата. А. Д. Бродский также много рассказывал мне случаев, с самой симпатичной стороны обрисовывающих характер германского симфониста, и особенно его необычайно благородную скромность. Известно, что Вагнер с величайшей ненавистью относился ко всем одновременно с ним действовавшим на поприще композиторства личностям. Особенно едко и зло отзывался всегда Вагнер о творениях Брамса. Однажды, когда ему донесли о какой-то новой злостной выходке Вагнера, направленной по его адресу, Брамс воскликнул: «Боже мой! Вагнер победоносно шествует по большой столбовой дороге! Чем могу я и мешать, и досаждать ему, идя по своей скромной, глухой, маленькой тропинке, и почему он не может оставить меня в покое, когда мы наверно никогда и нигде с ним не встретимся!»

VI

На этом же обеде у А. Д. Бродского я сделал другое знакомство, не менее интересное, но оказавшееся не мимолетным только столкновением, которому не суждено, быть может, и повториться, а превратившееся очень скоро в искреннюю дружбу, основа которой есть несомненное внутреннее родство двух музыкальных натур, хотя и чуждых друг другу по происхождению. В то время, когда репетировалось новое трио Брамса, причем я позволил себе относительно темпа два-три замечания, очень благодушно принятых автором к сведению и исполнению,

в комнату вошел очень маленького роста человек, средних лет, весьма тщедушной комплекции, с плечами очень неравномерной высоты, с высоко взбитыми белокурыми кудрями на голове и очень редкой почти юношеской бородкой и усами. Черты лица этого человека, наружность которого почему-то сразу привлекла мою симпатию, не имеют ничего особенно выдающегося, ибо их нельзя назвать ни красивыми, ни неправильными; зато у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза, неотразимо чарующего свойства, напоминающие взгляд невинного прелестного ребенка. Я был до глубины души обрадован, когда по взаимном представлении нас одного другому раскрылось, что носитель этой безотчетно для меня симпатичной внешности оказался музыкантом, глубоко прочувствованные звуки которого давно уже покорили ему мое сердце. То был Эдвард Григ, норвежский композитор, уже лет пятнадцать тому назад приобретший себе значительную популярность и у нас в России, и в странах скандинавских, вместе с Свендсеном, высоко чтимый и пользующийся громадной знаменитостью [10]. Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что насколько Брамс, быть может незаслуженно и несправедливо, нелюбим среди русских музыкантов и русской публики, настолько же Григ сумел сразу и навсегда завоевать себе русские сердца. В его музыке, проникнутой чарующей меланхолией, отражающей в себе красоты норвежской природы, то величественно-широкой и грандиозной, то серенькой, скромной, убогой, но для души северянина всегда несказанно чарующей, есть что-то нам близкое, родное, немедленно находящее в нашем сердце горячий, сочувственный отклик.

Быть может, у Грига мастерства гораздо меньше, чем у Брамса, строй его игры менее возвышен, цели и стремления не так широки, а поползновения на бездонную глубину, кажется, вовсе не имеется, — но зато он нам ближе, он нам понятнее и родственнее, ибо он глубоко человечен. Слушая Грига, мы инстинктивно сознаем, что музыку эту писал человек, движимый неотразимым влечением посредством звуков излить наплыв ощущений и настроений глубокопоэтической натуры, повинующейся не теории, не принципу, не знамени, взятому на плечи вследствие тех или других случайных жизненных обстоятельств,— а напору живого, искреннего художнического чувства. Совершенства формы, строгости и безупречной логичности в разработке тем (кстати сказать, всегда свежих, новых, запечатленных характеристическими чертами германо-скандинавской национальности) не будем упорно искать у знаменитого норвежца; но зато, что за прелесть, что за непосредственность и богатство музыкального изобретения! Сколько теплоты и страстности в его певучих фразах, сколько ключом бьющей жизни в его гармонии, сколько оригинальности и очаровательного своеобразия в его остроумных, пикантных модуляциях и в рит-

ме, как и все остальное, всегда интересном, новом, самобытном! Если прибавить ко всем этим редким качествам полнейшую простоту, чуждую всякой изысканности и претензий на небывало глубокое и новое (а многие современные авторы, в том числе и русские, страдают болезненным стремлением открывать новые пути, не имея к тому ни малейшего призвания и природного дара), то неудивительно, что Грига все любят, что он везде популярен и что как в Германии, Скандинавии, так и в Париже, Лондоне, Москве и повсюду имя его встречается беспрестанно на всех концертных программах, а иностранцы, посещающие Берген в Норвегии, считают приятным долгом хотя издали посмотреть на прелестный приют среди скал, на берегу моря, куда Григ удаляется для работы и где он проводит бо́льшую часть жизни.

Да не покажется самовосхвалением, что моему дифирамбу таланту Грига предшествует заявление, что моя и его натуры находятся в близком внутреннем родстве. Говоря затем о превосходных качествах Грига, я вовсе не хотел дать почувствовать читателю, что и я всеми этими качествами в полной мере обладаю. Предоставляю другим решать, насколько я лишен всего того, что в таком изобилии имеется у Грига, но не могу не констатировать факта, что долю той притягательной силы, которая всегда влекла меня к высокодаровитому норвежцу, испытывал и испытывает он по отношению ко мне. Далее я буду иметь случай представить тому доказательство, а покамест скажу, что сочувствием Грига я дорожу в высокой степени и что за встречу и личное знакомство с ним я горячо благодарен судьбе своей [11].

Вместе с Григом вошла в комнату, где мы собрались, слегка седеющая женщина, наружностью похожая на него, такая же маленькая, тщедушная и симпатичная. Это была жена его, приходящаяся ему двоюродной сестрой, чем и объясняется их сходство. Впоследствии я имел возможность близко оценить разнообразные, драгоценные качества г-жи Григ. Во 1-х, она оказалась превосходной, хотя никогда не учившейся певицей; во 2-х, я редко встречал более сведущую и образованную женщину, между прочим, превосходно знакомую с нашей литературой, которой и сам Григ очень интересуется; в 3-х, я очень скоро убедился, что г-жа Григ так же благодушна, кротка, детски чиста и незлобива, как и ее знаменитый супруг.

В этом же обществе находилась особа, на которой мне хочется немного остановиться. Накануне, когда после елки мы сидели за чайным столом у того же А. Д. Бродского, вдруг в комнату ворвалась красивая породистая собака из породы сеттеров и тотчас же начала поочередно приветствовать хозяина, его дам и маленького племянника. «Значит, мисс Смайтс сейчас явится!» сказали они все в один голос, и через несколько минут в столовую вошла высокая англичанка, еще молодая, некра-

сивая, но обладающая тем, что называется «выразительное или умное лицо», и меня тотчас же представили ей, как собрата по профессии. Мисс Смайтс (Smyth) одна из немногих женщин-композиторов, которых серьезно можно считать деятельницами в области музыкального творчества. Она уже несколько лет тому назад приехала в Лейпциг, основательно изучила теорию композиции и написала несколько интересных произведений, из коих лучшее — скрипичная соната, которую впоследствии мне удалось слышать в прекрасном исполнении сочинительницы и г. Бродского,— сулит в ней в будущем очень серьезную и даровитую композиторшу. Так как никакая англичанка не может не обладать особенностями и оригинальностями, то и у мисс Смайтс нашлись таковые — а именно, во-первых, превосходная собака, неразлучная с этой одинокой девицей и всегда возвещающая ее появление, как было и в данном и в других случаях, коих я был свидетелем; во-вторых, страсть к охоте, ради которой мисс Смайтс иногда уезжает на время в Англию, и, в-третьих, невероятное, непостижимое, доходящее до страсти поклонение энигматическому музыкальному гению Брамса. С ее точки зрения, Брамс есть вершина всей музыки и все, что было до него, служило лишь приготовлением к воплощению абсолютной музыкальной красоты в лице венского мастера. И в этом случае, как и всегда, когда я встречал закоренелых брамсианцев, я с тоской и беспокойством спрашивал себя, они ли заблуждаются и воображают то, чего вовсе нет, или я так обижен богом и природой, что предреченное Гансом фон-Бюловым «откровение» не удостаивает снизойти до меня?

В тот же обильный различными впечатлениями день, который был вместе с тем первым днем нового 1888 года по новому стилю, я присутствовал на экстраординарном концерте Гевандгауза, на котором в первый раз исполнялось новое произведение Брамса, двойной концерт для скрипки и виолончели. Скрипичную партию играл Иоахим, виолончельную известный берлинский виртуоз Гаусман, а оркестром дирижировал сам Брамс. Концерт этот, несмотря на превосходное исполнение, не произвел на меня ни малейшего впечатления. Зато я был донельзя поражен доведенным до безусловного совершенства исполнением нескольких хоровых вещей (a capella) и в том числе мотета И. С. Баха, знаменитым Лейпцигским хором церкви св. Фомы (Thomaerchor), состоящим из мужских и детских голосов, наподобие наших церковных хоров. Никогда ничего подобного у нас я не слышал и, признаюсь, был даже неприятно изумлен и уязвлен этим обстоятельством, ибо до сей поры думал, что некоторые наши первоклассные хоры суть наилучшие в мире. Исполнение превосходным оркестром Гевандгауза пятой симфонии Бетховена привело бы меня в полный восторг, если б я не нашел, что почтенный дирижент оркестра, г. Рейнеке, взял слишком тихие темпы. Быть может, верные традиции

оправдывают его, но если так, то лучше не держаться их безусловно, ибо я положительно убежден, что способ исполнения этой гениальной симфонии у нас гораздо живее, увлекательнее, лучше. Зала Нового Гевандгауза превосходна; она вмещает очень много публики, освещена электричеством, удобна, красива, изящна и, что̀ важнее всего, обладает образцовыми акустическими условиями. В директорской огромной ложе, где я находился, было очень много разных выдающихся в музыкальном лейпцигском мире лиц, с ними со всеми я познакомился и в том числе с г. Рейнеке, отнесшимся ко мне чрезвычайно внимательно. Глава общества концертов Гевандгауза, г. Линбургер, сообщил мне, что первая моя репетиция назначена на следующее утро в 10 часов.

VII

Знаменитые концерты Гевандгауза, делающие из относительно небольшого города Лейпцига один из первенствующих музыкальных центров Германии, славятся превосходнейшим, первоклассным симфоническим оркестром своим и отличаются консервативно-классическим направлением, допускающим, за исключением трех великих классиков Гайдна, Моцарта, Бетховена и их современников, только Мендельсона и Шумана. Произведений Вагнера, Берлиоза, Листа там почти никогда не играют; только в самое последнее время заправители этого музыкального учреждения стали делать некоторые робкие уступки духу времени, и к числу подобных уступок относится и совершенно неожиданно полученное мною приглашение прибыть в Лейпциг для дирижирования одним из моих сочинений. В Германии и у нас в России немало удивлялись этому приглашению, особенно в Германии, где очень многие меня считают одним из представителей ультрареволюционной музыкальной партии столь же неосновательно, сколь неосновательно у нас нередко ставят меня в ряду музыкальных ретроградов. Вероятно, дело не обошлось без сочувственного вмешательства в него А. Д. Бродского, имеющего в Лейпциге большой авторитет, но инициатива в данном случае принадлежала тому г. N., о котором я упоминал выше. Как бы то ни было, но я сознаюсь искренно, что допущение моей музыки в программу Гевандгауза было очень лестно для моего авторского самолюбия и что я был чрезвычайно рад начать мое артистическое путешествие именно с Лейпцига, так как это обстоятельство должно было придать моему имени в Германии очень значительную авторитетность. Но чем более мог я гордиться вниманием дирекции Гевандгауза, тем сильнее было во мне желание быть достойным представителем русской музыки на чужбине, и тем мучительнее и невыносимее терзал меня свойственный застенчивым людям

страх, «как бы не ударить лицом в грязь». После дурно проведенной ночи, волнуемый всевозможными опасениями и в особенности боясь, чтобы робость [не] помешала мне зарекомендовать себя порядочным дирижером, я отправился на репетицию вместе с А. И. Зилоти. Подходя к Гевандгаузу, мы столкнулись при входе с почтенным капельмейстером г. К. Рейнеке, спешившим на репетицию, чтобы представить меня оркестру. К. Рейнеке пользуется в Германии и во всей Европе репутацией превосходного музыканта, талантливого композитора мендельсоновской школы и опытного дирижента прославленных лейпцигских концертов, достойно, хотя и без особенного блеска, поддерживающего всесветную их знаменитость. Я говорю «без особенного блеска» потому, что очень многие в Германии отрицают капельмейстерское дарование г. Рейнеке и желали бы видеть на его месте музыканта с темпераментом более горячим, с характером более решительным и сильным. Как бы то ни было, но г. К. Рейнеке есть одна из самых влиятельных и выдающихся личностей немецкого музыкального мира, и если есть не мало вагнеристов, листианцев, брамсианцев и других прогрессистов всех оттенков, которые г. Рейнеке недолюбливают, то никто не может отказать этому даровитому и добросовестному музыкальному деятелю в своем уважении. Уважение это питал с давних пор к г. Рейнеке и я, и потому мне были очень ценны необычайные его внимательность и любезность, которые еще накануне, во время экстраординарного концерта, он успел оказать мне и оказывал во все время моего пребывания в Лейпциге.

Когда капельдинер доложил, что все музыканты в сборе, мы вышли из артистической комнаты на эстраду, г. Рейнеке подвел меня к дирижерскому пюпитру, постучал палочкой, сказал несколько приветственных слов, на которые гг. артисты ответили рукоплесканиями и стучанием смычков о пульты, передал мне палочку, после чего я стал на дирижерское место, сказал несколько, вероятно, очень неправильных немецких благодарственных слов, и репетиция началась, а г. Рейнеке удалился в залу. Исполнялась моя первая сюита из пяти частей, в числе коих первая (интродукция и фуга) считается одной из удачнейших моих работ. Первая четверть часа, на первой репетиции, пока еще не было времени приглядеться к незнакомым лицам в оркестре, — самая мучительная и тяжелая по крайней мере для такого застенчивого и неопытного дирижера, как я. Только после первой остановки, после первого замечания, когда уже пришлось поговорить, разрешить какое-нибудь недоразумение, вообще войти в близкое общение с членами оркестра, — волнение проходит, и остается только забота о наилучшем ходе дела. После первой части сюиты, по глазам и улыбкам на лицах, я увидел, что в числе артистов многие сразу сделались моими друзьями. За сим робости не осталось и следа, и вся репетиция

прошла чрезвычайно благополучно, а я вынес из нее убеждение, что имел дело с оркестром необычайно высокого достоинства. На репетиции присутствовали гг. К. Рейнеке и Брамс. Брамс не сказал мне при встрече никакого поощрительного замечания, но, как мне передавали, остался очень доволен первою частью, зато не похвалил последующих, особенно четвертую «Marche miniature».

Следующая репетиция была уже генеральная. В Лейпциге существует обычай допускать публику на эти последние репетиции, и состоит она по бо́льшей части из учащейся молодежи, столь же пылкой, горячей и щедрой на изъявления сочувствия, сколь холодна, сурова и скупа на рукоплескания публика са́мых концертов. Моя сюита и ее автор были удостоены от публики, присутствовавшей на репетиции, бурных аплодисментов и многократных вызовов, и весьма может статься, что этим я обязан преимущественно присутствию в зале многих русских студентов-филологов, не поскупившихся на громкие проявления своего сочувствия отечественному автору. Как бы то ни было, но я этим успехом был очень доволен, а по возвращении домой мне пришлось испытать еще бо́льшее удовольствие. Причиною его была карточка Грига, прибежавшего с репетиции ко мне и оставившего мне несколько слов, в коих испытанное им от сюиты впечатление было высказано в столь горячих, восторженных выражениях, что мне совестно передать их дословно читателю. Искренний привет от такого собрата, как гениальный Григ, есть высшая, драгоценнейшая услада, которая может достаться в удел артисту [12].

На следующий день состоялся самый концерт [13]. А. Д. Бр[одский] заранее приготовил меня к холодному приему концертной публики, и потому я нисколько не был удивлен или огорчен, когда, при выходе моем на эстраду, не раздалось ни единого хлопка́ и ответом на мой поклон было гробовое молчание. Зато после первой части раздались оживленные рукоплескания, повторявшиеся в большей или меньшей степени после каждой части сюиты, а по окончании ее я был дважды вызван, каковое количество считается в Гевандгаузе доказательством большого успеха.

После концерта я ужинал у г. Рейнеке. Семейство его и он сам всячески старались выказать мне любезность и ласку; г. К. Рейнеке (между прочим, превосходно владеющий французским языком) оказался чрезвычайно милым и приятным собеседником.

В молодости он был близок к Шуману и довольно много рассказал мне случаев из жизни гениального немецкого мастера. Шуман был истый меланхолик, и можно было всегда предвидеть, что эта прирожденная меланхолия перейдет в ипохондрию и безумие, как оно действительно и случилось. Молчаливость его была изумительна; казалось, что ему сто́ит чрезвычайных

усилий каждое слово. Поразительно еще в музыкальной организации Шумана было то, что он был совершенно лишен способности дирижировать, и г. Рейнеке рассказал мне случаи, из коих явствует, что он даже не умел хорошо различать тэмбры оркестровых инструментов и что прирожденное ритмическое чувство, столь необходимое для капельмейстера, было в нем совершенно ничтожно. Как трудно понять эту аномалию в музыканте, который, судя по сочинениям его, был так изобретателен именно в отношении ритма!..

Я познакомился у г. Рейнеке с французским композитором Г[уви], проживающим по зимам всегда в Лейпциге. Г-н Г[уви] совершенно онемечился, владеет немецким языком в совершенстве, относится к своему отечеству несколько враждебно (самособой разумеется, в музыкальном отношении) и в общем производит печальное впечатление человека разочарованного, обиженного, оскорбленного, не оцененного своими соотечественниками и вследствие того склонного преувеличивать достоинства и качества иноплеменников. Весьма вероятно, что у г. Гуви есть достаточные причины сетовать на музыкальную Францию, но мне как-то тяжело было слушать его восхваления всего немецкого в ущерб Франции. Такого француза я еще никогда не видел [14]...

VIII

На другой день (по нашему стилю в самое рождество) я присутствовал на концерте, данном музыкальным обществом имени Листа (Liszt-Verein) в зале старого Гевандгауза. Насколько красив, грандиозен, поместителен и изящен новый Гевандгауз, настолько старый мал, неудобен и даже как будто грязен. Но зато зал этот и в особенности маленькая артистическая комнатка, находящаяся рядом с ним, имеют интерес святыни немецкого искусства, и благоговейный трепет охватывал меня, когда, сидя в артистической комнатке, я думал, что стены эти так часто видели Мендельсона, Шумана и столько других великих артистов, появлявшихся в течение многих десятков лет на эстраде Гевандгауза.

Концерт происходил утром и был составлен исключительно из моих сочинений [15]. Общество имени Листа, в противоположность Гевандгаузу, посвящает свою деятельность исключительно новой музыке; оно существует всего два года, но имеет уже свою особую, довольно многочисленную публику, на сей раз наполнившую зал до последнего местечка. В состав действительных членов Общества вошли многочисленные почитатели Листа, по большей части люди молодые, энергические, талантливые и, кажется, что со временем, при условии разумного ведения дела, ему суждено стать серьезным конкурентом Гевандгауза. В числе лиц, особенно радеющих о преуспеянии Общества, назову талант-

ливых музыкальных критиков Мартина Краузе, Фритча, гениального капельмейстера Лейпцигской оперы Никиша (венгра) и нашего А. И. Зилоти*.

Нарочно к этому концерту пожаловал из Веймара концертмейстер тамошнего велико-герцогского оркестра, молодой скрипач г. Галир, о котором я много слышал от горячего почитателя его А. И. Зилоти и с кем мне тем более приятно было познакомиться, что г. Галир избрал себе в последние годы специальностью мой скрипичный концерт, тот самый, о котором я говорил выше по поводу А. Д. Бродского. Концерт этот он играет повсюду, терпя со стороны музыкальных критиков наиболее авторитетных насмешки, порицания, глумление за столь странный выбор специальности, и все-таки смелый артист неустанно стремится сделать мое многострадальное детище репертуарной виртуозной пьесой на эстрадах германских симфонических концертов. Г-н Галир играл с А. И. Зилоти и превосходным виолончелистом Шредером (побывавшим с тех пор в Москве, где он имел огромный успех) мое трио, посвященное памяти Н. Г. Рубинштейна. Исполнение было образцовое. Квартет г. Петри (концертмейстера Гевандгауза) исполнил прекрасно мой первый квартет и, кроме того, было сыграно несколько мелких пьес моих. Публика Листферейна — восторженная, пылкая, очень щедрая на рукоплескания, и я не могу пожаловаться на недостаточность их; общество поднесло мне венок. Во все время концерта я сидел на виду у публики на эстраде, имея соседями Грига и его жену. Симпатичный критик Фритше рассказывал мне впоследствии, что он слышал, как одна дама, указывая своей дочери на меня и на супругов Григов, сказала ей: «вот смотри, душенька, это сидит Чайковский, а рядом с ним его дети». Это было сказано совершенно серьезно и нисколько не удивительно, ибо я совершенно сед и старообразен, а Григ, которому 45 лет, и жена его издали чрезвычайно моложавы и малы ростом.

После концерта я провел несколько весьма приятных часов у А. И. Зилоти с его друзьями, принадлежащими к составу дирекции Листферейна. Беседовали больше всего о русской музыке, и мне отрадно было убедиться, что вся эта даровитая молодежь очень хорошо знакома с нашей музыкой и что она с величайшей симпатией относится к именам Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, Бородина, Глазунова. Особенно любят они все «Исламея» Балакирева и считают это сочинение гениальным, и по своеобразности единственным в своем роде. В этот же достопамятный для меня день я впервые услышал исполнение г. Галиром моего концерта. Мне кажется, что этот артист, обладающий изумительной красоты тоном, громадной техникой, страстностью, блеском и силой, в очень скором времени займет первенствующее место среди скрипачей нашего времени.

---

* Далее нескольких страниц в рукописи Чайковского нехватает.

IX

После двух столь знаменательных для меня дней я остался в Лейпциге еще целую неделю, а впоследствии еще два раза приезжал и по нескольку дней проживал в этом городе. Чтобы более не возвращаться к Лейпцигу, перескажу о нескольких интересных знакомствах, сделанных в нем мною, и о некоторых других достойных быть отмеченными фактах.

Лейпцигская опера гордится своим гениальным молодым капельмейстером г. Никишом, специалистом по части вагнеровских музыкальных драм последнего периода. Я слышал там «Рейнгольда» (первая часть знаменитой тетралогии) и «Нюренбергских певцов» (Мейстерзингеры) [16]. Оркестр в театре тот же, что́ и в Гевандгаузе, следовательно первоклассный, но как ни безупречно его концертное исполнение под управлением К. Рейнеке, а настоящее понятие о том, до чего может дойти оркестровое совершенство под управлением гениального капельмейстера, можно составить себе, только прослушавши исполнение трудной, сложной вагнеровской партитуры, когда дирижирует такой удивительный мастер дела, как г. Никиш. Его дирижирование не имеет ничего общего с эффектной и в своем роде неподражаемой манерой Ганса фон-Бюлова. Насколько последний подвижен, беспокоен, эффектен в своих иногда кидающихся в глаза приемах дирижирования, настолько г. Никиш изящно-спокоен, скуп на излишние движения, но при этом удивительно властен, силен и полон самообладания. Он не дирижирует, а как будто предается какому-то таинственному волхвованию; его едва замечаешь, он вовсе не старается обратить на себя внимание, а между тем, чувствуется, что огромный персонал оркестра, как инструмент в руках удивительного мастера, находится в полнейшем и безотчетном распоряжении своего главы. Глава же этот небольшой, очень бледный молодой человек лет тридцати, с прекрасными лучистыми глазами, обладает, должно быть, в самом деле какой-то волшебной силой, заставляющей оркестр то греметь, как тысяча иерихонских труб, то ворковать, как голубь, то замирать с захватывающей дух таинственностью. И все это делается так, что слушатели и не замечают маленького капельмейстера, спокойно царящего над своим рабски послушным ему оркестром.

Г-н Никиш — онемеченный венгерец; полагаю, что это не единственный в своем роде пример. Но уж наверное, по крайней мере между музыкантами, никогда нельзя было встретить настоящего, родившегося и проведшего все детство и отрочество во Флоренции итальянца, до такой степени утратившего (разумеется, в музыкальном смысле) свойственные сыну прекрасного юга черты, до такого совершенства перенявшего от немцев и их язык, и их приемы, и, главное, их музыкальную манеру и стиль, как талантливый Феруччио Бузони, с которым мне удалось довольно

близко познакомиться. Г-н Бузони с отроческого возраста живет в Германии, где он прошел хорошую музыкальную школу и выработал из себя пианиста и композитора с огромной техникой.

Я слышал в прекрасном исполнении г. Петри и его трех сотоварищей, в числе коих находится известный Москве г. Шредер [17], квартет г. Бузони, недавно им написанный [18]. Квартет этот свидетельствует об очень сильном композиторском таланте так же, как и о необычайной серьезности направления г. Бузони; так как, благодаря личному знакомству, я имею основание думать, что этот молодой сочинитель обладает сильным характером, блестящим умом и благородной авторской амбицией, то я не сомневаюсь, что о нем в скором времени будут много говорить. Я с своей стороны, слушая квартет его и восхищаясь в высшей степени оригинальными его ритмическими и гармоническими комбинациями, сожалел, что г. Бузони всячески насилует свою натуру и старается казаться немцем во что бы то ни стало [19]. Нечто подобное можно заметить и у другого итальянца из новейших генераций, Сгамбати. Оба они стыдятся быть итальянцами, боятся, чтобы в сочинениях их проглядывала хотя бы тень мелодичности, хотят быть глубокими на немецкий лад. Печальное явление. Гениальный старец Верди в «Аиде» и «Отелло» открывает для итальянских * музыкантов новые пути, нимало не сбиваясь в сторону германизма (ибо совершенно напрасно многие полагают, что Верди идет по стопам Вагнера), юные его соотечественники направляются в Германию и пытаются стяжать лавры в отечестве Бетховена, Шумана, ценою насильственного перерождения, стараясь, подобно Брамсу, быть г л у б о к и м и, малопонятными, даже скучными, лишь бы их не смешали с тем легионом итальянских композиторов, которые и до сих пор еще на все лады размешивают водой устарелые оперные о б щ и е м е с т а Беллини и Доницетти. Они забывают, что овца, сколько бы ни надевала на себя львиную шкуру, всегда останется овцой, и что, если льву природой дана в удел сила и красота, то овца наделена кротостью, чудесной шерстью и всякими другими качествами, которые, будучи культивируемы, совершенствуются и ценятся ничуть не ниже, чем противуположные им львиные добродетели и достоинства.

Я твердо убежден, что только тогда итальянская музыка войдет в новый период процветания, когда итальянцы вместо того, чтобы, несогласно с природным влечением, становиться в ряды то вагнерьянцев, то листьянцев или брамсианцев,— станут черпать новые музыкальные элементы из недр народного творчества и, отказавшись от устарелых банальностей в стиле трид-

---

* Далее текст снова дан по рукописи Чайковского (см. сноску на с. 352).

цатых годов, изобретут новые музыкальные формы в духе своего народа, в полном соответствии с окружающей их роскошной южной природой, блещущие свойственной итальянцам богатой мелодичностью и легко воспринимаемой внешней красивостью, которая и есть характерная черта итальянского музыкального гения, быть может, совместимая и с глубиной, но только на иной лад, чем глубина немецкая. Г-н Бузони превосходный пианист, и весьма желательно, чтобы он появился среди нас в ближайшем будущем; это во всяком случае личность очень выдающаяся и интересная.

Чтобы покончить с впечатлениями, испытанными в Лейпциге, расскажу про один любопытный эпизод, свидетельствующий о том, что [...] Марс и Аполлон суть боги, друг от друга не зависящие.

В самый разгар охватившего всю Германию руссофобства, еще до произнесения Бисмарком его знаменитой февральской речи, я проснулся однажды рано утром от суеты и шума в коридоре гостиницы, за коими вскоре последовал стук в мою дверь. Немного испуганный, я соскочил с постели, отворил дверь и узнал от стучавшего ко мне кельнера, что сейчас начнется серенада под моим окном и что приличие требует, чтобы я появился у окна, несмотря на весьма изрядный мороз. При этом кельнер передал [мне] изящно разрисованную программу из 8 нумеров самой разнообразной музыки. В ту же минуту раздались под окнами звуки нашего гимна.

Наскоро одевшись, я отворил окно и увидал прямо под моими окнами, в узеньком дворе гостиницы, громадный военный оркестр, посреди членов коего стоял в блестящем, почти генеральском мундире, капельмейстер. Глаза всех устремились на меня, я поклонился и продолжал стоять во все время этого неожиданного концерта в февральское морозное утро у окна с открытой головой. То был оркестр одного из расположенных в Лейпциге полков, оркестр превосходный и сыгравший свою программу с тем более удивительным мастерством, что холод, казалось бы, должен был парализовать руки бедных музыкантов, стоически переносивших лютость зимней стужи в течение целого часа. Почтенный капельмейстер, г. Яро, делающий мне честь питать к моей музыке особливую симпатию, благодаря каковому обстоятельству несколько десятков немцев в военном мундире должны были услаждать в это утро мой слух, по окончании серенады зашел ко мне, горячо приветствовал меня и немедленно удалился, торопясь на служебные занятия. Нечего и говорить, что я был глубоко тронут этим столь лестным изъявлением сочувствия. Не знаю, были ли довольны постояльцы гостиницы тем, что их всех рано поднял с постели гром труб и тромбонов, но любопытство их было возбуждено до крайности. Окна были унизаны людьми, наскоро одевшимися во что пришлось, чтобы узнать, в чем дело [20].

X

В Гамбурге[21] два симфонических концертных учреждения. Одно из них существует очень давно, обладает большими денежными средствами и отличнейшим оркестром. Другое, основанное весьма недавно известным антрепренером гамбургской оперы Поллини, своего оркестра не имеет, а пользуется театральным, составленным из артистов второстепенных и притом донельзя угнетенных службой в театре. То и другое общества дают серии симфонических концертов; у филармоников дирижирует уже с давних пор доктор Бернут, опытный хороший капельмейстер, пользующийся в Гамбурге всеобщим уважением, как музыкант, и весьма любезный, милый человек; в другом обществе оркестром управляет Ганс фон-Бюлов. Как это везде водится, между двумя этими музыкальными учреждениями существует глухой антагонизм, взаимная враждебность и стремление перещеголять одно другое денежными сборами, успехом, славой. Я был приглашен дирижировать в одном из абонементных концертов Филармонического общества тремя моими сочинениями и таким образом попал в лагерь, несколько враждебно относящийся к г. Гансу фон-Бюлову, который, как мне показалось, с своей стороны не питает особенного дружелюбия к филармоникам. Признаюсь, что это обстоятельство было для меня довольно огорчительно; г. Ганс фон-Бюлов оказал мне в былое время неоцененные услуги, я считаю себя бесконечно обязанным ему, и мне больно было думать, зная положение музыкальных дел в Гамбурге, что он, так сказать, косо будет смотреть на меня. Но беспокойство мое оказалось совершенно напрасным. Ганс фон-Бюлов, в качестве прирожденного джентльмена, отнесся ко мне и к моему участию в концерте враждебного музыкального общества совершенно поджентльменски. Несмотря на нездоровье, на крайнее утомление от постоянных переездов из Гамбурга в Бремен, из Бремена в Берлин, из Берлина опять в Гамбург (во всех трех городах он состоит капельмейстером симфонических абонементных концертов), г. Ганс ф[он-]Бюлов оказал мне самый радушный прием, посетил меня и, что всего более обратило на себя внимание гамбургцев, присутствовал от начала до конца в концерте, в коем я принимал участие.

Подобно тому, как это было в Гевандгаузе, я испытывал сильное волнение, отправляясь утром 17/5 янв. на первую репетицию в Conventgarten — концертный зал, где происходят симфонические собрания Филармонического общества. Процедура представления меня оркестру была та же, что и в Лейпциге. Я начал с финала моей 3-й сюиты (тема с варьяциями). Лица артистов, в ту минуту, когда я сделал первый взмах палочкой, не выражали ничего, кроме некоторого холодного любопытства, но вскоре некоторые из них начали улыбаться, одобрительно кивать головами друг другу, как бы говоря: «а ведь этот русский мед-

ведь ничего себе», струя симпатии между мной и оркестром установилась, и всякое волнение и недоверчивость к себе прошли у меня, как по мановению волшебного жезла. Дальнейшие репетиции и самый концерт были для меня лишь источником удовольствия. Мучительно и несносно бывает только то волнение артиста, когда он, недостаточно ознакомившись с средой, в которой приходится действовать, чувствует себя одиноким и отчужденным в новой сфере; что касается тех страхов и волнений, которые испытывает всякий особенно застенчивый человек, перед выходом в публику, [они] нисколько не мучительны и не тягостны, если он уверен в сочувствии окружающих его коллег. На второй репетиции мне предстояло испытать необычайно приятное ощущение радости по поводу торжества, выпавшего на долю юного нашего соотечественника, В. Л. Сапельникова *. Этот молодой пианист, по рекомендации г-жи С. Ментер, в классе которой он окончил консерваторский курс в Петербурге, был приглашен в Гамбургское филармоническое общество для исполнения под моим управлением моего труднейшего 1-го фортепианного концерта.

Накануне отъезда моего из Петербурга я уже имел случай познакомиться с игрой г. Сапельникова и, хотя до некоторой степени успел оценить его прекрасные качества, но должно быть вследствие суеты, предшествовавшей дальнему путешествию, не усмотрел в тот раз, до каких размеров эти необыкновенные качества доходят в симпатичном молодом артисте. Здесь, на репетиции, по мере того как В. Л. Сапельников превозмогал одно за другим невероятные трудности моего концерта и постепенно разоблачал всю силу и все свойства своего громадного дарования, мой восторг возрастал и, что̀ всего было приятнее, этот восторг разделяли все артисты оркестра, восторженно приветствовавшие его при каждой остановке и в особенности в конце. Необычайная сила, красота и блеск тона; изумительная техника, вдохновенная горячность исполнения и вместе с тем поразительное умение владеть собой и не давать увлечению переходить за должные пределы, музыкальность, законченность, полная уверенность в себе — вот отличительные качества игры г. Сапельникова. «Famos! unglaublich! kolossal!» [«Великолепно! невероятно! колоссально!»] слышалось из уст музыкантов, после сделанной ему овации. Можно себе представить, до чего для меня было радостно такое искреннее, неподдельное увлечение немецких артистов игрой нашего будущего знаменитого пианиста! Хороших, средней руки, пианистов так много! Так трудно отличиться на этом поприще, и вдруг толпа иноземных музыкантов, очарованная, удивленная, пораженная! Какое торжество!

Следующая утренняя репетиция, как и в Гевандгаузе, была публичная, и в тот же самый день вечером состоялся концерт [22].

---

* У Чайковского всюду В. А. Сапельников.— *В. Я.*

Из трех моих вещей гамбургской публике особенно понравилась серенада для струнного оркестра, удостоившаяся очень громкого одобрения; фортепианный концерт сам по себе очень мало понравился ей, хотя исполнительский талант В. Л. Сапельникова был оценен по достоинству, и этот высокодаровитый пианист был принят восторженно; финал из 3-й сюиты, кажется, совсем не пришелся по вкусу публики. Слишком громкая и бьющая на эффект инструментовка этой вещи смутила непривычных к симфоническому стилю новейшего времени абонентов Гамбургской филармонии. Мне объяснили потом, что публика этих концертов чрезвычайно консервативна и из живущих композиторов допускает охотно только Брамса.

После концерта у доктора Бернута был большой раут и ужин. Говорились очень лестные для русской музыки вообще и для пишущего сии строки в частности вещи; я отвечал немецкою речью, к стилистическим неправильностям которой отнеслись не только снисходительно, но в высшей степени сочувственно. После раута несколько новых друзей моих увлекли меня и В. Л. Сапельникова в Bier-Kneipe [пивную], где мы пили пиво и беседовали часов до двух; но этим не кончилось; после того нас уговорили отправиться в одно из Wiener-Café (венских кафе), отворенных в Гамбурге целую ночь, и там мы опять долго сидели, совершая обильные возлияния * Бахусу. В Гамбурге живут, как мне показалось, совсем не так скромно, чинно, размеренно-правильно, как в других немецких городах. Все мои гамбургские друзья, даже самые серьезные и по положению в свете солидные, любят «покутить», и нигде и никогда я, кажется, так часто и много не «кутил», как в этом бойком, красивом, милом городе.

На другой день в Tonkünstlerverein (собрание артистов-музыкантов) был в честь меня вечер. Игрались исключительно мои вещи; девица Nathan (Натан) спела несколько моих романсов; В. Л. Сапельников превосходно исполнил три моих пиэсы [23].

Подобно тому, как в Лейпциге я испытывал особенную отраду в семейной среде А. Д. Бродского и А. И. Зилоти,— точно так же в Гамбурге мне оказал совершенно родственный прием представитель фирмы Бютнера, хорошо известный в нашем музыкальном мире, добрейший г. Д. Ратер, семья которого проживает в этом городе уже очень давно, с тех пор, как смерть любимого сына в Петербурге и опасения за здоровье других детей заставили г. Д. Ратера решиться на разлуку с любимой семьей, которую время от времени он посещает, а летом проводит в среде ее три месяца. Много приятных часов провел я в обществе г. Д. Ратера, его глубокоуважаемой супруги и милейших детей, из коих, к сожалению, только один старший знает несколько русских слов, хотя и родился в России. Мне тем приятнее заявить здесь мою теплую благодарность г. Ратеру за его бесчисленные

* У Чайковского: «излияния».— *В. Я.*

заботы и дружеское участие, что собственно по его первоначальной инициативе я был приглашен в Гамбург, а с Гамбурга и начались лестные приглашения, одно за другим призывавшие меня в Германию.

XI

В Гамбурге, точно так же, как и в Лейпциге, я сделал несколько столь же интересных, сколько и приятных знакомств. Прежде всего упомяну о главном директоре Филармонического общества, престарелом г. Аве-Лаллеман. Этот почтеннейший, более чем осьмидесятилетний старец оказал мне особенное внимание и отечески-ласковый прием. Несмотря на старческую свою немощь и очень отдаленное местожительство, г. Аве-Лаллеман посетил две репетиции, концерт и даже раут г. Бернута. Он простер свою необычайную любезность до того, что захотел иметь мои фотографии, снятые у лучшего гамбургского фотографа, сам побывал у меня, чтобы просить о том, сам распорядился о часе для позированья, а также о размере и сорте фотографических снимков. Посетивши добрейшего старца, до страсти любящего музыку и, как видит читатель, совершенно чуждого старческого отвращения ко всему, что было написано в новейшее время, я имел с ним весьма продолжительную и интересную беседу. Г-н Аве-Лаллеман совершенно откровенно сознался, что многое в моих произведениях, игранных в Гамбурге, ему очень не по душе, что он не выносит грома моей инструментовки, что ему ненавистны некоторые оркестровые эффекты, к которым я прибегаю, и в особенности ударные инструменты,— но что зато он нашел у меня задатки настоящего хорошего немецкого композитора. Почти со слезами на глазах увещевал он меня оставить Россию и поселиться навсегда в Германии, где классические традиции и условия высшей культуры не преминут исправить меня от недостатков, легко объясняемых, по его мнению, тем обстоятельством, что я родился и воспитался в стране, еще мало просвещенной и в отношении прогресса далеко отставшей от Германии. Очевидно, г. Аве-Лаллеман питает глухое предубеждение к России, и я по возможности постарался ослабить в нем враждебные к нашему отечеству чувства, которые, впрочем, им не были высказаны, а лишь сквозили в речах почтенного руссофоба. Мы расстались большими друзьями.

С столь же благородною откровенностью и с таким же вниманием отнесся ко мне лучший гамбургский критик г. Зиттард. Он посетил все репетиции, изучил подробно партитуры исполненных вещей и написал большую, подробную статью, в которой высказал решительное порицание тому направлению, которого я придерживаюсь, и моему симфоническому стилю, признаваемому им грубым, слишком пестрым, диким, отзывающимся нигилизмом. Эти же самые порицания г. Зиттард совершенно

искренно высказал мне и устно, но вместе с тем как в статье его, так и в словах звучало такое искреннее сочувствие, им было оказано мне столько внимания и дружеского участия, что я сохранил о моем кратковременном с ним знакомстве весьма приятное воспоминание [24]. Несколько других музыкальных деятелей и лиц, не специально занимающихся музыкой, но очень ею интересующихся, оказали мне лестное внимание, сумели вызвать теплую симпатию и запечатлели в памяти моей неизгладимые воспоминания. То были доктор Риман, предающийся необычайно интересным теоретическим музыкальным исследованиям, и небезызвестный у нас в России, остроумный старик Гурлит, автор множества известных фортепьянных фантазий, транскрипций и аранжировок, талантливый композитор Арнольд Круг, юный талантливый скрипач Бурмейстер, капельмейстер Лаубе (приглашенный на лето 1888 г. в Павловск), скрипачи Морвеге, Бер, органист Армбруст и многие другие.

Из разговоров со всеми этими лицами я усмотрел, что нигде культ Брамса так не распространен, как в Гамбурге. Мучительный для меня вопрос об этом композиторе получил здесь подобие разрешения. Только тут я наконец понял, каким образом деятельность художника оценивается иногда не по существу, не абсолютно, а по обстоятельствам случайным, превосходно выражаемым русской поговоркой: на безрыбии и рак рыба. Дело в том, что Вагнер и вагнерьянство вовсе не так заполонили всю немецкую публику, как многие думают. Есть множество убежденных, энергических, даже могущественных адептов школы Вагнера, всячески старающихся водворить его в Германии и обеспечить успех его музыки; но огромное большинство немецкой публики глубоко консервативно и готово протестовать против всякого рода музыкальных новшеств. Если они до некоторой степени примирились с победоносным наступлением Вагнера в сфере оперы, то в концертах они стоят крепко за классические традиции; школа Листа встречает в своем стремлении завоевать концертные эстрады непреодолимые препятствия, и успехи ее ничтожны. У музыкального немца, не зараженного вагнеризмом и чуждого его исключительности, есть известная девственная стыдливость, целомудрие слухового аппарата, заставляющие его брезгливо отворачиваться от всего, бьющего на эффект, от всего поразительного, резкого, пикантного, блестящего, курьезного, от всего, одним словом, чем старается блеснуть новая симфоническая музыка всех европейских школ. Потребность в музыканте, специально посвятившем себя симфонической манере классических композиторов, трезвом, беззаветно преданном традициям великих мастеров, так неотложна, так сильна, что за недостатком нового гения, способного вести германскую школу музыки по пути, указанному Гайдном, Моцартом, Бетховеном, Мендельсоном и Шуманом, и равного им немцы или, по крайней мере, огромная часть немцев сосредоточили свои надежды и ожидания на Брам-

се, который если и не может быть Бетховеном, то одушевлен благородною ревностью итти по стопам его.

XII

Берлинское филармоническое общество или, лучше сказать, общество инструменталистов, арендующих залу, носящую название «Филармония», пригласило меня на один экстраординарный концерт, составленный исключительно из моих сочинений [25]. Я упоминал выше, что составление программы было сопряжено с немалыми затруднениями, ибо г. Шнейдер (председатель — Vorsteter) и я смотрели различно на то, как и чем я могу наилучшим образом зарекомендовать себя берлинской публике. Я считал и считаю мою увертюру «1812 г.» весьма посредственною и имеющею лишь местное, патриотическое значение, делающее из нее пьесу, годную исключительно для концертов в России, а г. Шнейдер хотел включить в программу именно эту увертюру, ссылаясь на то, что она неоднократно была играна в Берлине с успехом. Наоборот, я рассчитывал на фантазию «Франческа да Римини», как на капитальный нумер в программе, господин же Шнейдер, будучи очень милым и любезным человеком, соглашался уступить моему желанию, но чрезвычайно неохотно. Ему казалось, что опасно при первом моем личном появлении в Берлине играть вещь столь сложную и, по его мнению, не способную нравиться. Мы решили обратиться за советом к г. Гансу ф[он] Бюлову, хорошо знающему и мою музыку, и вкус берлинской публики, и, к моему чрезвычайному удивлению, он стал решительно на сторону г. Шнейдера. Я уступил.

Оркестр берлинской «Филармонии» мало того, что превосходен; у него есть еще особого рода качество, которому я не приберу другого обозначения, как «эластичность», способность растягиваться до размеров берлиозовского, листовского оркестра и с совершенством передавать затейливые оркестровые арабески Берлиоза или батарейные громы листовских масс, а с другой стороны, умаляться, сокращаться до Гайдна. В этом отношении берлинский оркестр чрезвычайно близко напоминает наши столичные оркестры. Это происходит, вероятно, вследствие того, что в Берлине, как и у нас, в концертных программах царит решительный эклектизм.

Нигде, как в Лейпциге, Гевандгауз играет п о ч т и исключительно классические вещи, Листферейн исключительно новые, в Берлине, как и в Петербурге и Москве, вы в одном и том же концерте услышите Гайдна и Глазунова, Бетховена и Бизе, Глинку и Брамса, причем все это исполняется с одинаковой любовью, с одинаковым рвением, блеском и ансамблем. Музыканты, состоящие членами «Филармонии», в театрах не заняты, вследствие того никогда не бывают измучены до крайней степени, притом

же, составляя ассоциацию из совершенно равноправных членов, они играют в собственную пользу, а не ради наживы антрепренера, платящего скудное жалование, и все эти исключительные условия содействуют необыкновенно дружному, полному силы и выразительности исполнению. Я немедленно же по начатии первой репетиции был ободрен вниманием гг. артистов оркестра, их усердием и благосклонностью, и дело у нас сразу пошло очень хорошо. Репетиции были посещаемы многими выдающимися личностями из музыкального мира, всячески выражавшими мне свое сочувствие. В числе их назову Грига, нарочно приехавшего из Лейпцига для моего концерта, Морица Мошковского, профессора Эрлиха и самого Ганса ф[он-] Бюлова, несмотря на крайнюю усталость явившегося на первую репетицию и очень участливо отнесшегося ко мне. Концерт, несмотря на самую отвратительную погоду, привлек многочисленную публику и прошел с величайшим оживлением [26]. А. И. Зилоти превосходно играл мой концерт и имел блестящий успех; В. Л. Сапельников был так добр и любезен, что взял на себя аккомпанемент певице Фриде, спевшей несколько моих романсов. Из симфонических пиэс наиболее понравились интродукция и фуга из 1-ой сюиты и увертюра «1812 г.». Меня встретили и проводили громкими рукоплесканиями.

Читатель, быть может, заметил, что о пребывании моем в Берлине я говорю далеко не так охотно и подробно, как бы можно было того ожидать ввиду громадного значения этой столицы в германском мире, но на то имеется веская причина, которую я сейчас объясню. Дело в том, что как быть в Берлине, так и писать о нем мне тяжело и больно. В моем сердце еще слишком живы воспоминания о невознаградимой утрате, понесенной мной в лице покойного И. И. Котека, моего ученика, а впоследствии ближайшего друга, проведшего последние 8 лет своей жизни в Берлине и составившего себе в этом городе блестящее, высокое положение. Я ежедневно встречался с людьми, в среде коих покойный проводил жизнь свою; многие из них, подобно мне, были связаны с ним теснейшей дружбой; ежеминутно я сталкивался с обстоятельствами или предметами, живо напоминавшими отошедшего друга, растравлявшими еще далеко не зажившую рану... Время есть единственный целитель подобных ран, но нужно много, очень много времени, чтобы примириться с смертью молодого, полного сил и энергии, даровитого человека...[27] Из лиц, особенно радушно и дружески принимавших меня в Берлине, назову известного концертного агента Вольфа, превосходного скрипача Эмиля Соре, знаменитого Морица Мошковского, личность которого показалась мне так же симпатична, как и его композиторское дарование, музыкального издателя и любезнейшего человека Гуго Бока, и наконец, столь хорошо памятную особенно московской публике г-жу Арто. Эта гениальная певица с некоторых пор поселилась в Берлине, где ее особенно ценят и

любят двор и вся публика, и где она с величайшим успехом занялась преподаванием пения. Я провел у г-жи Арто вместе с Григом вечер, воспоминание о котором никогда не изгладится из моей памяти. И личность и искусство этой певицы так же неотразимо обаятельны, как когда-то [28].

XIII *

Первый концерт, которым я управлял в Праге, был дан «Умелецкой Беседой» (собранием артистов) в пользу фонда для устройства народных концертов. В прошлом году ради этой же цели был приглашен в Прагу Ганс фон-Бюлов, который и положил основание фонду; в нынешний раз уполномоченный от Беседы г. Велебин Урбанек обратился ко мне, и я принял его предложение с величайшей готовностью, отказавшись ввиду патриотических целей задуманного предприятия от всякого вознаграждения. Это обстоятельство тронуло сердца устроителей концерта и всей чешской публики, и конечно, значительная доля моего чрезмерного, слишком мало заслуженного успеха в Праге объясняется отчасти именно этим столь естественным отказом от гонорара в таком деле, где без краски стыда на челе нельзя было и допустить речи о деньгах. Каждый, даже и корыстный человек поступил бы точно так же, как я, но добрые чехи усмотрели в моей понятной готовности появиться перед высокоразвитой пражской публикой хотя бы и даром какое-то самопожертвование, и благодаря такому взгляду на вещи я был предметом небывалых оваций. Впрочем, была еще одна причина, почему русский музыкант, весьма мало в Праге известный и отнюдь не популярный, был принят как некий триумфатор. И причина эта ничуть не умаляет сладостного чувства благодарности за обильно пожатые мной пражские лавры, напротив, она усугубляет удовольствие, с которым я вспоминаю о незабвенных днях, прожитых в златоглавой, стократ дорогой мне отныне Праге. Дело в том, что между «братьями славянами» есть племя, по культуре стоящее выше всех остальных; люди этого племени не исповедуют православной религии; мы ради них не проливали драгоценной русской крови; мы идем с ними по разным путям, и казалось бы, что никто из славян больше их не чужд нам; а между тем, если есть соплеменники, которых мы действительно можем назвать братьями; если кто в самом деле с любовью и горячим братским чувством взирает на Россию,— то это, конечно, чехи. В приеме, оказанном мне, сказалось сочувствие, питаемое ими к России; во мне видели не просто музыканта, а музыканта рус-

* Глава эта и начало следующей не входили в печатное издание «Музыкальных фельетонов и заметок П. И. Чайковского» 1898 года.— *В. Я.*

ского, и, чествуя меня, чествовали мое отечество. Впрочем, читатель убедится в этом, прочтя подробный рассказ о днях, проведенных мною в Праге; рассказ этот ввиду из ряда вон выходящего интереса и значения всего там происходившего я буду вести хронологически.

XIV

В воскресенье 30-го января я выехал из Лейпцига в Прагу с А. И. Зилоти, который вместе с скрипачом — чехом Галиром, о коем я упоминал выше, был приглашен для участия в моем концерте *.

* На этом рукопись обрывается.— *В. Я.*

ПРИЛОЖЕНИЕ

БЕСЕДА С ЧАЙКОВСКИМ
В НОЯБРЕ 1892 г. В ПЕТЕРБУРГЕ

— Где вы, обыкновенно, живете?

— Я проживаю в усадьбе близ г. Клина, но веду жизнь скорее кочующую, особенно в последние десять лет.

— В какое время вы работаете?

— Для работы я удаляюсь в свое клинское убежище или в какой-нибудь тихий заграничный уголок, причем веду отшельническую жизнь. Работаю я от десяти часов утра до часу пополудни и от пяти до восьми часов вечера. Поздним вечером или ночью я никогда не работаю.

— Интересно было бы знать: как зарождаются в вас музыкальные мысли?

— Моя система работы чисто ремесленная, т. е. абсолютно регулярная, всегда в одни и те же часы, без всякого к самому себе послабления. Музыкальные мысли зарождаются во мне как только, отвлекшись от чуждых моему труду соображений и забот, я принимаюсь за работу. Большинство мыслей, впрочем, возникает во мне во время моих ежедневных прогулок, причем, в виду необыкновенно плохой музыкальной памяти, я ношу с собой записную книжку.

— Существует мнение, что композитору в наше время трудно дать что-нибудь действительно новое, не повторяя до известной степени высказанного уже ранее великими мастерами музыкального искусства.

— Нет, это не так, музыкальный материал, т. е. мелодия, гармония и ритм, безусловно неисчерпаем. Пройдут миллионы лет, и если музыка в нашем смысле будет еще существовать, то те же семь основных тонов нашей гаммы, в их мелодических и гармонических комбинациях, оживляемые ритмом, будут все еще служить источником новых музыкальных мыслей.

— Какой род музыки вы предпочитаете — оперный или симфонический?

— Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux [Все жанры хороши за исключением скучного]. И тот, и другой род музыки дали нам одинаково великие образцы.

— Все ожидают появления на здешней сцене «Иоланты». Почему вы выбрали именно этот сюжет?

— Восемь лет тому назад мне попала в руки книжка «Русского вестника», в которой была помещена одноактная драма датского писателя Генриха Герца, в переводе Ф. Миллера, под названием «Дочь короля Рене»[1]. Сюжет этот очаровал меня своей поэтичностью, оригинальностью и обилием лирических моментов. Я тогда же дал себе слово когда-нибудь положить его на музыку. Вследствие различных препятствий, лишь в прошлом году я мог осуществить свое решение.

— В оперных сочинениях музыка иллюстрирует, дополняет и разъясняет текст; но если музыкальная идея сливается со словом, то как именно достигается это слияние?

— Трудно сказать. Бо́льшая или меньшая степень внутреннего родства между словом и иллюстрирующей его музыкой есть результат таинственного, от воли не зависящего процесса в творчестве, который описанию и выражению не поддается.

— Как довольны вы исполнением ваших опер на Мариинской сцене в настоящее время сравнительно с прежним?

— Общее исполнение, ансамбль, так же хорош теперь, как и в прежнее время, и это объясняется очень просто: на дирижерском месте красуется все тот же несравненный Э. Ф. Направник. Что касается сценической обстановки, то смешно даже сравнивать теперешние блеск, роскошь и прекрасный вкус с тогдашней сравнительной бедностью. Режиссерская часть в настоящее время поднялась также очень высоко и, быть может, ни на одной столичной сцене в Европе не найти такой тщательности, такой полной обдуманности в подробностях, такой жизненности и осмысленности игры в хоровых массах.

— У вас, конечно, есть свои любимые музыкальные авторы, которых вы предпочитаете другим?

— Мне было шестнадцать лет, когда я услышал впервые «Дон-Жуана» Моцарта. Это было для меня откровением: я не в состоянии описать подавляющую силу испытанного мною впечатления. Вероятно, вследствие этого обстоятельства, из всех великих композиторов я наиболее нежную любовь питаю к Моцарту. Мне кажется, что испытанные в годы юности художественные восторги оставляют след на всю жизнь и имеют огромное значение при сравнительной оценке нами произведений искусства даже в старческие годы. Такою же случайностью я объясняю то, что из всех существующих опер, после «Дон-Жуана», я наиболее люблю «Ивана Сусанина» — именно «Ивана Сусанина», а не «Руслана»! — и «Юдифь» Серова. Последняя опера была впервые дана в мае 1863 года[2], в чудный весенний вечер. И вот наслаждение, доставляемое мне музыкой «Юдифи»,

всегда сливается с каким-то неопределенным весенним ощущением тепла, света, возрождения!

— Что вы думаете о современном состоянии музыки на Западе и о будущем ее?

— Мне кажется, что музыка в Западной Европе переживает какой-то переходный фазис. Вагнер долгое время был единственным крупным деятелем германской школы. В каком-то величавом одиночестве стоял этот гениальный человек, от подавляющего воздействия которого не ушел ни один из европейских композиторов второй половины нашего столетия; и как при жизни его, так и теперь не было и нет никого, кто бы мог заместить его. Есть, правда, в Германии весьма уважаемый и ценимый композитор Брамс, но культ Брамса носит скорее характер протеста против излишеств и крайностей вагнеризма. При всем его мастерстве, при всей чистоте и серьезности его стремлений, Брамс едва ли внес в сокровищницу немецкой музыки вклад вечный и ценный. Можно, конечно, назвать еще двух-трех выдающихся немецких композиторов: Гольдмарка, Брукнера, молодого Рихарда Штрауса; можно, пожалуй, упомянуть о Морице Мошковском, действующем, несмотря на свое славянское имя, в Германии; но, в общем, в классической стране музыки замечается какое-то оскудение талантов, какие-то мертвенность и застой. Жизнь кипит только в Байрейте, в центре вагнеровского культа, и как бы мы ни относились к музыке Вагнера, но отрицать ее силу, ее капитальное значение и влияние на все современное музыкальное искусство — невозможно.

— А другие страны?

— До самого последнего времени искусство в Италии находилось еще в бо̀льшем упадке. Но мы, повидимому, присутствуем при заре возрождения его. Появилась целая плеяда молодых талантов, и из них Масканьи обращает на себя, по всей справедливости, наибольшее внимание. Напрасно думают, что колоссальный, сказочный успех этого молодого человека есть следствие ловкой рекламы. Сколько ни рекламируй произведение бездарное или имеющее лишь мимолетное значение, ничего не сделаешь и уж никак не заставишь всю европейскую публику просто захлебываться от фанатического восторга. Масканьи, очевидно, человек не только очень даровитый, но и очень умный. Он понял, что в настоящее время повсюду веет духом реализма, сближения искусства с правдой жизни, что Вотаны, Брунгильды и Фафнеры не вызывают, в сущности, живого участия в душе слушателя, что человек с его страстями и горестями нам понятнее и ближе, чем боги и полубоги Валгаллы. Судя по выбору сюжетов, Масканьи действует не в силу инстинкта, а в силу глубокого понимания потребностей современного слушателя. При этом он не поступает, как некоторые итальянские композиторы, старающиеся по возможности более походить на немцев и как будто стыдящиеся быть детьми своего отечества; он с чисто итальянскою пластич-

ностью и красивостью иллюстрирует избираемые им жизненные драмы, и в результате получается произведение почти неотразимо-симпатичное и привлекательное для публики. Много жизни и движения вперед замечается и во Франции, которая справедливо гордится такими художниками, как Бизе, Сен-Санс, Делиб, Массне... Не мало драгоценного дала нам Скандинавия, родина полного оригинальности и свежести Грига, а также остроумного, богатого мастерством Свендсена. Из славянских народностей обещает очень много Чехия: Дворжак — в полном расцвете своего таланта, но кроме него, обращают на себя внимание несколько молодых людей: Фибих, Бендль, Коварджович, Фёрстер.

— Прекрасно; но какого вы мнения о нынешнем состоянии музыки в России? Многие утверждают, что оно крайне печально.

— Мне кажется, что если, вообще, трудно согласиться с безусловно пессимистическими взглядами на состояние современной музыки и на ее будущее, высказанными в знаменитой книге А. Г. Рубинштейна, произведшей в прошлом году такую сенсацию [3], то еще менее имеется поводов приходить в отчаяние насчет прогрессивного хода музыкального дела в России. Когда я вспомню, что такое была русская музыка во времена моей юности, и сравню тогдашнее положение вещей с теперешним, то не могу не радоваться и не возлагать самых лучших надежд на будущее. В те времена не было еще ничего, кроме краеугольного камня русской музыки — Глинки, но непризнанного, гонимого, совершенно задушенного царившей тогда итальяноманией. Как бы мы ни были скромны и строги по отношению к своему искусству, мы имеем основание гордиться достигнутыми уже успехами. Залогом лучших надежд на будущее служат нам и нынешние, уже стареющиеся деятели, и блестящие таланты многих молодых музыкантов, появившихся в последнее десятилетие. Они счастливее людей нашего поколения. Они могли во-время получить обширное, правильное музыкальное образование, в ранней юности отдаться делу, к которому призваны, и без борьбы и колебания сразу стать на подходящую почву.

— Какое значение придаете вы русской музыкальной критике?

— Вследствие некоторых условий, музыкальная и театральная критика приобрела у нас значение и вескость бо́льшие, чем в Западной Европе. Там, где главный интерес газеты — политика, отдел театра и музыки есть, все-таки, отдел второстепенный, в который заглядывают между прочим; для искусства там существуют специальные органы прессы. Но газете необходима з л о б а д н я. И вот, центр тяжести очень часто переносится в наших газетах на театр и искусство, и в отделе, посвященном им, читатель находит ту порцию з л о б ы д н я, которую потребить ему необходимо. Вот почему литературный, театральный, музыкальный фельетон у нас иногда целое событие. Тем с бо́льшими осмотрительностью, осторожностью, хладнокровием и искренним

стремлением к правде гг. критики по части искусства должны бы относиться к своему делу. Между тем,— по крайней мере, что касается музыки,— мы видим нечто совершенно противоположное. Мы встречаем тут на каждом шагу такие курьезные нарушения самых элементарных понятий о справедливости, что становится то досадно, то грустно, то просто смешно. Одна из причин такого печального положения вещей та, что музыкальная критика находится в руках людей, часто не ограничивающихся этой отраслью деятельности на поприще музыки — как это по бо́льшей части бывает в Западной Европе, но сочиняющих и придающих своему сочинительству гораздо больше значения, чем своей рецензентской деятельности!.. От их одностороннего и поневоле пристрастного отношения к делу происходит немало прискорбного. Я смело могу указать на это, тем более, что я сам когда-то был рецензентом ежедневной московской газеты и, судя по тому, что в очень короткое время нажил много недоброжелателей, вероятно, не раз впадал в ошибку композитора, вымещающего в уделенном ему местечке газеты свои авторские обиды.

— Что же следует сделать, чтобы устранить это печальное явление?

— Рецензентом, критиком, должен быть человек, специально посвятивший себя этому делу, безгранично его любящий и следящий за совершающимися в его сфере явлениями лишь в качестве беспристрастного свидетеля. Путем такого добровольного отречения от роли судьи композитор-рецензент предотвратит много вреда, поневоле приносимого делу, а себе возвратит спокойствие и мир душевный, которые немыслимы для него при совокупности обоих родов деятельности.

— В обществе и печати у нас не прекращаются толки о так называемой «могучей кучке»; представляют ли что-либо особенное преследуемые ею цели?

— Под словом «кучка» разумели в конце шестидесятых и в семидесятых годах кружок музыкантов, соединенных личной дружбой и тождественностью своих музыкальных вкусов и мнений; душой и головой этого кружка был М. А. Балакирев. Музыканты этого кружка находили отраду и нравственную опору в тесном общении между собой. Казалось бы, что подобное единение нескольких даровитых людей ничего, кроме теплой симпатии, ни в ком неспособно вызвать. На деле, однакоже, оказалось, что «кучка» мало-помалу нажила себе огромное количество врагов. Причину этого странного явления следует искать в том, что «кучка» имела в печати своих представителей, которые в похвальном, если хотите, стремлении возвеличивать горячо любимых друзей заходили нередко слишком далеко, впадали в преувеличения, предавались слишком резкому издевательству над всяким деятелем или явлением, для кружка чуждым и несимпатичным. Если мы станем искать в творениях членов кружка приложение к делу какого-нибудь одного основного принципа, то

затруднимся найти его. Очень часто композиторов «кучки» называли радикалами, революционерами, новаторами, и хотя нередко такая характеристика имела подобие истины, но это были скорее исключения. Никогда кружок, подобно Вагнеру и вагнеристам, не порывал всякой связи с прошлым. Никогда наиболее выдающиеся участники кружка не гнушались старыми, традиционными формами. Иные считали творения «кучкистов» проникнутыми, преимущественно, «русским духом»; но и это верно только отчасти, так как некоторые из них во всю свою жизнь не написали ни одной строчки в «русском духе». Никакого особого связующего принципа в деятельности кружка мы не отыщем. Между тем, та враждебность, в которую он поневоле стал по отношению к остальному русскому музыкальному миру, породила представление о борьбе каких-то двух партий, из которых одна была «кучка», или — как ее назвал, кажется, г. Кюи — «новая русская школа», а другая — все, что вне «кучки». Последняя партия почему-то названа «консерваторской». Это деление на партии представляет какое-то странное смешение понятий, какой-то колоссальный сумбур, которому пора бы отойти в область прошлого. Как пример всей несообразности подобного деления на партии, я укажу на следующий прискорбный для меня факт. По общераспространенному в русской музыкальной публике представлению, я отнесен к партии, враждебной тому из живых русских композиторов, которого я люблю и ценю выше всех других,—Н. А. Римскому-Корсакову. Он составляет лучшее украшение «новой русской школы»; я же отнесен к старой, ретроградной. Но почему? Н. А. Римский-Корсаков подчинялся в большей или меньшей степени влияниям современности,— и я также. Он сочинял программные симфонии,— и я также. Это не помешало ему сочинять симфонии в традиционной форме, писать охотно фуги и, вообще, работать в полифоническом роде,— и мне также. Он в своих операх поддавался веяниям вагнеризма или иного, во всяком случае, новаторского отношения к оперной фактуре,— и я, быть может в меньшей степени,— поддавался им также. Это не помешало ему вставлять в свои оперы каватины, арии, ансамбль в старых формах,— и мне, в большой степени,— не помешало также. Я много лет был профессором консерватории — якобы враждебной «новой русской школе»,—и Н. А. Римский-Корсаков также! Словом, несмотря на всю разность наших музыкальных индивидуальностей, мы, казалось бы, идем по одной дороге; и я, с своей стороны, горжусь иметь такого спутника. А между тем, еще в последнее время, в серьезной, посвященной истории русского искусства книге г. Гнедича я отнесен к партии, враждебной г. Корсакову [4]. Тут есть странное недоразумение, которое принесло и продолжает приносить печальные последствия. Оно смущает правильное понимание публикой совершающихся в области русской музыки явлений, порождает совершенно бесцельную вражду в такой сфере, где, казалось бы, должна ца-

рить ничем не смущаемая гармония; оно обостряет крайности в том и другом направлениях и, в конце концов, компрометирует нас, музыкантов, в глазах грядущих поколений. Будущий историк русской музыки посмеется над нами, как мы теперь смеемся над зоилами, смущавшими спокойствие Сумарокова и Третьяковского.

— Признаться, не думал я услыхать от вас этого.

— Вот видите! А почему? Например, Лядова и Глазунова также причисляют к моим музыкальным противникам, а я очень люблю и ценю их дарование.

— Что же, по вашему мнению, необходимо для развития музыкальной жизни в России?

— Многое уже сделано, нужно сделать еще больше. Заслуга наших двух консерваторий очень велика. Они дали возможность многим талантам во-время получить обширное музыкальное образование, они подняли на сравнительно огромную высоту уровень музыкального понимания в интеллигентных сферах; но нельзя не сознаться, что они, до некоторой степени,— насаждения тепличные, искусственно взращиваемые на почве, еще мало обработанной. Они похожи на университеты, которые существовали бы в стране без средних и низших учебных заведений. Спрашивается, каким образом прекратить подобное ненормальное положение вещей? Мне кажется, этого можно достигнуть следующим образом. Нужно устроить, как в столицах, так и во всех губернских и больших уездных городах, школы, которые соответствовали бы гимназиям; задача этих школ — приготовлять молодых людей к поступлению в высшее учебное заведение — консерваторию. Но, чтобы уровень учащихся в консерваториях не был случайным, чтобы туда поступали исключительно лица, призвание которых действительно музыка, следует принимать учащихся и в эти средние школы с самым строгим разбором: искусству может служить лишь человек, одаренный специальным талантом. Нужно также, чтобы широко распространилось и упрочилось обязательное обучение хоровому пению во всех низших учебных заведениях нашего отечества.

— Как вы полагаете, может ли все это совершиться благодаря исключительно частной инициативе?

— Это равносильно вопросу, пойдет ли хорошо дело русской музыки, если каждый из этих инициаторов по-своему будет разрешать вопрос о музыкальном образовании? Едва ли. Мне кажется, что было бы величайшим благом для русского искусства, если бы правительство взяло в свои руки попечение о всех отраслях его; только правительство имеет столько средств, силы и власти, сколько требует это великое дело. Только с учреждением министерства изящных искусств можно надеяться на быстрый и блестящий рост всех отраслей искусства, только тогда водворятся единство действий, нормальное соотношение и органическая связь между всеми посвященными искусству учреждениями [5].

ПИСЬМО В РЕДАКЦИЮ „ГОЛОСА"

М. г. В № 59 «Санктпетербургских Ведомостей» музыкальный рецензент, подписывающийся тремя звездочками, между прочими курьезами, сообщаемыми им «для развлечения читателей в скорбное великопостное время», рассказывает о получении им по почте от профессора Московской консерватории П. И. Ч. написанной этим последним в назидание г.*** статейки.

Так как г.*** прямо обвиняет меня в «непрошенном, назойливом навязывании ему моих печатных суждений», то прежде всего позвольте мне, через посредничество уважаемой вашей газеты, заявить ему, что ни одной моей статьи, кому бы то ни было в назидание написанной, ни в одном печатном органе Москвы не появлялось.

Но если подобная статья где-нибудь и была напечатана, я предположив даже, что она принадлежит мне, хотя мною и не подписана, то, обращаясь к здравому смыслу предавшего меня на посмеяние рецензента, спрошу его: 1) каким образом, находя для себя удобным скрываться под псевдонимом, я в то же время стал бы приставать к г.***, предмету моих мнимых назиданий, с разоблачением моего инкогнито? и 2) для чего, имев честь быть лично знакомым автору музыкальной хроники «СПБ. Ведомостей», я мог бы найти нужным ограничиваться в моих письменных сношениях с ним лишь заглавными буквами моего имени, отчества и фамилии и как бы таить под этим, впрочем, весьма прозрачным обозначением моей личности, мое настоящее и полное прозвище?

Предоставляя разрешение этих вопросов музыкальному рецензенту академической газеты, не могу удержаться, чтобы не посоветовать г.*** быть проницательнее, осмотрительнее и изобретательнее, когда, по каким-нибудь соображениям, он найдет нужным повредить своему собрату.

Имею честь быть и проч.

Москва, 2-го марта 1873 г.

П. Чайковский

„ИВАН СУСАНИН" НА МИЛАНСКОЙ СЦЕНЕ

На-днях в Милане совершилось событие, которое должно радовать всех интересующихся судьбами русского искусства и у нас и на чужбине. В упомянутом городе, на сцене театра Dal Verme (20-го) 8-го мая была представлена в первый раз гениальнейшая русская опера: «Иван Сусанин» Глинки. Мы так сроднились с красотами этого чудного произведения, оно нам так близко и дорого, что я надеюсь доставить удовольствие читателям «Русских ведомостей», представив им полный перевод

с фельетонного отзыва * одной из распространеннейших миланских газет «Gazetta di Milano», имеющего большой интерес особенно потому, что обстоятельный фельетон этот написан под свежим впечатлением и напечатан через два дня после первого представления. Попеняв миланской публике за ее неумение с должною почтительностью (dovuto raccoglimento) относиться к серьезным музыкальным произведениям, пожаловавшись на то, что миланцы вместо того, чтоб слушать, болтают, бегают из ложи в ложу с визитами, с шумом входят и выходят из буфета во время исполнения, неизвестный фельетонист принимается за краткое историческое изложение подробностей первого представления. Ожидания, пишет он, были велики. Те, которым удалось присутствовать на репетициях, сообщали, что музыка им очень нравилась и что исполнение будет превосходно. Насчет качества и количества публики, долженствовавшей быть на первом представлении «Ивана Сусанина», ходили самые странные толки; разносчики новостей распространяли слух, что все русские колонии Ниццы, Флоренции, Рима и Неаполя согласились между собою съехаться к первому представлению, чтобы рукоплескать во что бы то ни стало лучшему произведению их знаменитого соотечественника, что отовсюду, из Петербурга, Москвы, Сибири и Кавказа, стеклось множество русских, что они забрали все места и ценою золота нельзя достать [ни] ложи, ни кресла, ни скамейки. Факты опровергли пустые толки: из русских только и были, что немногие из живущих в Милане с целью изучать, как говорится, чудное итальянское пение (bel canto italiano). Незадолго до начала представления и даже после поднятия занавеса еще можно было достать места для сидения **. Это обстоятельство служит лучшим доказательством того, что публика театра Dal Verme, при первом представлении «Ивана Сусанина», была существенно миланская. Того неприличного орания, которым сопровождались танцы второго действия, не позволили бы себе ни русские, ни поляки.

Опера начинается прекраснейшей увертюрой, в которой разработаны важнейшие мотивы оперы. Она написана в симфоническом стиле и достойна такого великого симфониста, каким был Глинка; бетховенское стретто, напоминающее бурный ураган финала четвертого акта, служит ей эффектным заключением; публика сделала этому номеру горячую овацию. Занавес поднимается, и глазам зрителя представляется деревня, в которой живет Сусанин [...]: сцена здесь русская, но декорация немного остроготская. Поразительный интродукционный хор в фигурованном стиле исполняется в совершенстве отлично выученными хористами, и эта музыка, с необычною серьезностью ее формы, производит впечатление настолько благоприятное, что

* Фельетон этот обязательно сообщил мне В. Н. Кашперов

** В Италии масса мужской публики, как известно, присутствует в театре стоя.

раздается общий крик: bis,— и требование публики исполняется. По уходе хора, на сцену является г-жа Меньшикова, в образе Антониды, дочери Сусанина, платье ее пестрое, блестящее... слишком блестящее для поселянки, только что вышедшей из своей избы. Г-жа Меньшикова дама из русской аристократии: ее характеристический, строгий тип указывает на северное происхождение. С большой чистотой стиля она исполняет свою оригинальную мелопею, которую я охотно назвал бы мелодическим речитативом. Партия Антониды написана в самом высшем регистре, в котором г-жа Меньшикова вращается с необыкновенною легкостью: ее высокие ноты отличаются редкою прозрачностью и гибкостью (flessibilita), так что она может переходить от pianissimo к forte с феноменальною продолжительностью. Обладающие тонким слухом замечают, что эта отличная певица была бы совершенством, если б ее интонация не страдала склонностью к повышению. Публика сразу оценяет изящные певческие приемы г-жи Меньшиковой и рукоплещет ей.

Одно из красивейших, оригинальнейших мест оперы: — выход тенора, нечто в роде баркароллы (?), характеристически исполняемой сначала за кулисами издали, потом мало-помалу приближающейся и присоединяющейся к хору, к речитативам Сусанина и Антониды. Подробности этого нумера чудесны, особенно быстрый аккомпанемент скрипок пиццикато. Публика аплодировала этому нумеру, однакож, не настолько сильно, как мне этого хотелось, потому что знаки восторга, изъявленные после некоторых других нумеров, должны бы были, по всей справедливости, раздаться и после этого места.

Тенор г. Бертолини спел его хорошо, голосом полным, звучным, красивым, поддающимся самым деликатным градациям. Затем полна интереса вся последующая музыка первого акта. Свои героические строфы г. Бертолини спел с большим воодушевлением. Кульминационный пункт успеха выразился при исполнении концертного трио с его хорошенькой минорной мелодией и заключительной каденцией, в которой высокое *do* сопранистки ошеломило удивленную публику. Г-жа Меньшикова взяла его сначала едва слышным pianissimo, потом, мало-помалу усиливая звук, перешла в forte и спустилась до *si* и *la*, не переведя дыхания. Может быть, Патти и Мурска могли бы достигнуть подобного результата: кроме их, способных на такой эффект, никого не знаю. Первый акт заключился единодушным вызовом артистов.

Второй акт служит только достаточным предлогом для вставки национальных польских плясок; он ничего не прибавляет к интересу драматического действия, которое, будучи само по себе несколько неподвижно, мертво, — не должно бы было прерываться, разве если б балет был настолько хорош, что мог увеселить публику. Наша публика, почувствовав скуку, от ропота перешла мало-помалу к оглушительным враждебным

демонстрациям, смеху, шиканью и крикам, от которых она могла бы воздержаться, хотя бы из уваженья к музыке, которая, бедная, ни в чем не виновата! Музыка этих плясок превосходна, инструментована с тонкостью и деликатностью, почти излишней для балета. Пляски были поставлены балетмейстером, не знаю русским или польским, нарочно по этому случаю приглашенным и введшим на нашу сцену те самые национальные танцы, которые нравятся в Петербурге, Москве и Варшаве. Эффект вышел плачевный тем более, что наши танцоры и танцорки, отлично исполняющие свои местные танцы, путались в своеобразном ритме мазурки и краковьяка. Тем не менее, публика могла бы воздержаться от своего орания и рассудить, что если б мы отправились в Россию или Польшу плясать свои Furlana или Monferrino, то имели бы фигуру весьма жалкую. Было бы лучше, если б на последующих представлениях второй акт пропускался, или чтобы хореограф Тратези переделал танцы по-своему, в классическом стиле современной хореографии *. Post nubela Phoebus. Третий акт понравился публике более всех прочих: это был успех полный, неоспоримый, огромный. При поднятии занавеса, крестьянский мальчик Ваня, приемный сын Сусанина, работает, напевая характеристическую песенку в настоящем русском стиле, нежную, мелодическую и вместе странную (bizzarra) с ее ритмическими периодами, то долгими, то короткими (?). Г-жа Барлани-Дини в совершенстве исполняет эту симпатичную партию; Глинка как будто нарочно для этой певицы и сообразно с характером ее пения написал ее. В своем мужском костюме она так хорошо изображает белокурого Ваню, с его деревенской первобытной простотой, как будто уже давно освоилась с приемами русского поселянина. Голос г-жи Барлани-Дини превосходен; он отличается тембром патетическим, звучным, задевающим самые глубокие струны сердца; сюда следует еще прибавить отличное произношение, много выразительности и фразировку широкую, отлично подходящую к классическому стилю глинкинской кантилены. После песенки входит Сусанин, чтобы спеть с Ваней оживленный, энергический, воинственный дуэт, столь понравившийся нашей публике. Пользуюсь этим моментом, чтобы представить читателю баса г. Мерли; б а с а,— чтоб не назвать его баритоном, которым он может быть, если хочет, так как обладает, подобно Котоньи и Альдичьери, исключительной тесситурой голоса, доходящего до высокого *sol*. Г. Мерли поет сильно, с мощным драматическим выражением; но если хочет, он может петь и нежно, деликатно, законченно; настоящий артист, — он понял отлично,

---

* Из письма корреспондента «С.-Петербургских ведомостей» уже известно, что желание рецензента исполнено и на втором представлении второй акт выпущен, а к третьему готовится новая постановка танцев.— *Примеч. П. И. Чайковского.*

какие ритмические акценты требует музыка Глинки, который почти всегда избегает общеупотребительных ритмических фигур и в своих ритмах, тем не менее, прост, точен и необыкновенно оригинален. Дуэт Вани и Сусанина производит настолько благоприятное впечатление, что публика требует bis, и требует слишком настоятельно, так как это повторение утомляет почтенных артистов, которым предстоит петь еще так много. Красоты третьего акта следуют одна за другою, нимало не повторяясь и делаясь все поразительнее. После хорошенького силлабического (?) хора работников начинается большой квартет, который я назову не только лучшим местом партитуры, но одним из музыкальных чудес прошедшего, настоящего и будущего. Публика, говоря по правде, не остается нечувствительной к впечатлениям этого, столь нового и возвышенного рода; кантилена из шести вместо восьми тактов производит благодарнейший эффект; как молитва с выдержанными аккордами, так и увлекательное Allegro были приняты громкими единодушными рукоплесканиями. Сцена Сусанина с польскими воинами и потом с дочерью полна драматического колорита; публика выслушивает ее с интересом. Акт заключается маленьким женским хориком в пятичетвертном ритме и драматической арией Антониды, которую г-жа Меньшикова исполнила в совершенстве и по опущении занавеса была вызвана [1].

Четвертый акт, заключающий в себе действительно драматическую ситуацию и производящий глубоко захватывающее действие, обладает страницами такой художественной силы, до которой доходили только великие мастера: Глюк, Мейербер, Вебер, Вагнер, Верди и немногие другие. Первая сцена довольно незначительна, но она дает случай выказать свои превосходные качества г-же Барлани-Дини. Драматический интерес начинает развиваться в следующей сцене, в глуши леса, куда Сусанин заводит поляков, чтобы уморить их холодом и голодом, ценою собственной жизни [...] Здесь музыка Глинки достигает величайшей высоты. Ария баса, конечно, одна из лучших, какие существуют; аккомпанемент смычковых инструментов, так живо воспроизводящий страдания раздираемого скорбью сердца, пожертвовавшего собою для отчизны, производит потрясающее впечатление. После того оркестр живописует зимнюю вьюгу в лесу; только музыканты сразу воспринимают изумительную красоту этой контрапунктической работы; публика бессознательно чувствует сильный драматический эффект и рукоплещет. По окончании действия г. Мерли удостаивается громкой овации.

Пятый акт очень короток. Он начинается хором. Антонида, Ваня и Сабинин присутствуют на всенародном торжестве, но с сердцем, убитым горестью о погибели Сусанина. Эта горесть выражена в ариозо Вани, которое оканчивается гармоническим терцетто; эта пьеса сопровождается стран-

ным, но эффектным аккомпанементом одних виолончелей, усиленных контрбасом. Г-жа Барлани-Дини исполнила ее, как и все остальное, в совершенстве и награждается шумными рукоплесканиями. Финал оперы — торжественный гимн с конной процессией, гулом колоколов и радостными кликами народа. Торжественность и величественность этого финала не подлежат никакому сомнению. В театре Dal-Verme постановка последней сцены весьма мескинна, процессия самая жалкая, сценическое движение спутано, неловко расположено. Две лошади, вместо того, чтобы двигаться вправо, стремятся скакать влево и причиняют всеобщее смущение. Нетерпеливые зрители, утомленные длинной оперой, уходят раньше окончания, и, таким образом, конец оперы не увенчивается теми рукоплесканиями, которых заслуживает и музыка и исполнители.

Между последними прежде всего поставлю капельмейстера Г. Фаччио, который был душою, разумным и энергическим двигателем дела; ему в особенности мы обязаны таким артистически-превосходным исполнением, какого на театре Dal-Verme никак нельзя было ожидать. Г. Фаччио, разучивший и продирижировавший оперу Глинки, дал новое доказательство своего таланта и умения. Она была ему неизвестна, и, чтоб оценить совершенство исполнения, которого он добился, нужно еще знать всю ту трудность ведения репетиций, исправления партий и мельчайшего изучения подробностей, которую ему пришлось преодолеть. Если верно то, что русские боготворят своего Глинку, то они должны быть весьма благодарны артистам, исполнившим «Ивана Сусанина» и в особенности маэстро Фаччио, который в самом деле был душой этого предприятия.

Не меньшей благодарности заслуживает и уважаемая г-жа Горчакова *, которая с неустанною деятельностью и не жалея ни забот, ни жертв, приготовила прекрасное представление, долженствующее возвеличить и распространить славу ее знаменитого соотечественника [2].

---

* Инициатива постановки «Ивана Сусанина» в Милане принадлежит сошедшей уже со сцены любимице киевской публики г-же Горчаковой.— *Примеч. П. И. Чайковского.*

КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ИНОСТРАННЫХ ВЫРАЖЕНИЙ

C'est trop fort (фр.) — это слишком сильно
Conditio sine qua non (лат.) — непременное условие
errare humanum est (лат.) — человеку свойственно ошибаться
memento mori (лат.) — помни о смерти
pendant (фр.) — во время, в дополнение
Post nubela Phoebus (лат.) — за облаками Феб, после ненастья (облаков) солнце
Status quo (лат.) — существующее положение
Sine qua non (лат.) — непременное условие
Suum cuique (лат.) — каждому свое
tutti quanti (лат.) — и все другие
Tonmalerei (нем.) — музыкальная живопись
volens-nolens (лат.) — волей-неволей, по необходимости.

ПРИМЕЧАНИЯ
И
ПОЯСНЕНИЯ

МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ

По поводу „Сербской фантазии" г. Римского-Корсакова

Опубликована 10 марта 1868 г. в «Современной летописи» (воскресное прибавление к газете «Московские ведомости»), М., 1868, № 8, стр. 9—10. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 1—4.

[1] Стр. 25. Первое исполнение в Москве «Сербской фантазии» Римского-Корсакова состоялось 16 декабря 1867 г. в третьем симфоническом собрании Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна.

[2] Стр. 25. Русское музыкальное общество в Москве было основано в 1860 г.; 22 ноября этого года состоялось первое симфоническое собрание под управлением Н. Г. Рубинштейна (в программе — произведения Глинки, Баха, Генделя, Вагнера и Бетховена). В 1866 г. 1 сентября при Обществе была открыта консерватория.

[3] Стр. 25. *«...голос серьезной критики впервые послышался лишь месяца три тому назад на страницах «Русского вестника», под пером г. Ларош а».*— Статья Г. Ларош а «Глинка и его значение в истории музыки» напечатана в московском ежемесячном журнале «Русский вестник», М., 1867, кн. 10, стр. 534—585; 1868, кн. 1, стр. 272—299; кн. 9, стр. 44—74, кн. 10, стр. 377—426.

Чайковский в данном случае имеет в виду именно московскую печать; этим объясняется неупоминание хотя бы имени А. Н. Серова, критическая деятельность которого всецело относилась к Петербургу и, следовательно, наряду с общими вопросами музыкального искусства, охватывала лишь петербургскую музыкальную жизнь. В московской печати статьи с обстоятельным разбором явлений искусства, исходящим от осведомленного писателя-музыканта, встречались слишком редко, и до возвращения Одоевского в Москву (начало 60-х годов) еще не было авторитетных выступлений, сколько-нибудь заметно влиявших на вкусы музыкальных любителей в области концертной и театральной жизни, и вообще на развитие музыкального просвещения.

В конце 60-х годов, когда начинал свою деятельность Ч., разновременно писали о музыке в Москве В. Ф. Одоевский (изредка), Н. А. Мельгунов, В. П. Боткин; появлялись первые критические опыты молодого Н. Д. Кашкина и статьи Г. А. Ларош а. Более постоянно помещавшие статьи о музыке — Н. М. Пановский и др.,— проявляя литературное дарование и будучи иногда хорошими информаторами, не обладали в надлежащей мере широтой кругозора и специальной подготовкой. Изредка выступал с оценкой музыкальных явлений даровитый театральный критик А. Н. Баженов.

[4] Стр. 26. Здесь в цитате из статьи Незнакомца опущена фраза: «Публика приняла ее крайне холодно». См. статью Незнакомца: «Летопись мо-

сковских концертов» в журнале «Антракт», М., 1868, № 8 (25 февраля), стр. 3.

Выяснить фамилию рецензента журнала «Антракт», писавшего под псевдонимом «Незнакомец», не удалось. Возможно, что это был театральный критик, впоследствии известный издатель реакционной газеты «Новое время» А. С. Суворин. Его статьи в петербургской печати появлялись в 70-х годах под этим же псевдонимом и тогда же он вел корреспонденцию в московских газетах. Не лишено вероятия его временное пребывание в Москве и отсюда отчет о концерте.

Упомянутый рецензент в том же номере «Антракта» (№ 8), где им разбиралась «Сербская фантазия» Римского-Корсакова, отозвался очень благосклонно о раннем произведении Ч. «Танцы сенных девушек». Тем резче выявляется здесь независимость П. И. Это особенно видно из возникшей между Чайковским и рецензентом полемики. (См. «Антракт», М. 1868 г. 17 марта, № 11, стр. 4—5).

[5] Стр. 26. Первое исполнение Первой симфонии (es-moll) Римского-Корсакова (в Петербурге) состоялось 19 декабря 1865 г.

[6] Стр. 27. К этому времени (начало 1868 г.) Римским-Корсаковым, кроме упоминавшейся симфонии, были написаны следующие произведения: 4 романса ор. 2 (1866), 4 романса ор. 3 (1866), 4 романса ор. 4 (1866), 4 романса ор. 7 (1867), увертюра на русские темы для оркестра (1866), Фантазия на сербские темы для оркестра (1867) и Эпизод из былины «Садко» — музыкальная картина для симфонического оркестра (1867).

[7] Стр. 27. *«Не знаем, насколько г. Римский-Корсаков имел право назвать эту фантазию «сербской». Если мотивы, на которых она построена, действительно сербские, то весьма интересно знать, почему эти мелодии носят на себе столь явные признаки влияния музыки восточных народностей на народное творчество сербов»* и т. д. В «Летописи» Н. А. Римского-Корсакова мы встречаемся с теми сведениями, какие в данном случае интересовали Ч-го, и о выборе «прелестных» тем для этой фантазии, сделанном М. А. Балакиревым. (См. Н. А. Римский-Корсаков. «Летопись моей музыкальной жизни», М., 1935, стр. 71).

Современное, советское музыкознание устанавливает, что наличие хроматизмов, сложных мелизмов, увеличенной секунды в мелодиях южно-славянских народностей не является признаком влияния восточного элемента, как предполагалось прежде; здесь мы имеем дело с характерными приемами в подлинном, издавна сложившемся творчестве этих народностей.

[8] Стр. 27. Взаимные отношения Чайковского и Римского-Корсакова значительно отличаются от таковых же с другими представителями «Могучей кучки».

Чайковский всегда выделял Римского-Корсакова не только как музыканта с исключительным творческим даром, но и как деятеля искусства, постепенно и с необычайным мужеством преодолевшего в зрелом возрасте все недостатки технического образования, обусловленные неправильным, по мнению Чайковского, направлением, взятым «кучкистами» в ранние годы их выхода на музыкальное поприще. В настоящее время взаимная переписка обоих композиторов восстановлена и помещена в издании «Советская музыка» (третий сборник статей, Музгиз, М.—Л., 1945 г., стр. 121—148). Она раскрывает поучительные страницы истории русской культуры.

Многочисленные высказывания, оценки и упоминания о встречах и взаимоотношениях с Н. А. Римским-Корсаковым имеются в изданиях: «Жизнь П. И. Чайковского», «Переписка с Н. Ф. Мекк» и «Дни и годы» (см. по указателям), а также в переписках Ч-го с М. А. Балакиревым и П. И. Юргенсоном. В частности, об опере «Снегурочка» отметим высказывание Ч-го в «Дневниках», стр. 135; то же — в «Дни и годы», стр. 409. Об «Испанском Каприччио» — у Н. Кашкина — «Воспоминания о П. И. Чайковском». М. 1896, стр. 152—153. Об опере «Млада» — у В. В. Ястребцева — «Мои воспоминания о Н. А. Римском-Корсакове».

Пгр. 1917, вып. I, стр. 55 (относится к 20 октября 1892 г.); то же — в «Дни и годы», стр. 562.

В нашем издании эта тема освещается во вступительной статье, а также в «Беседе» с Чайковским в 1892 г. (см. стр. 367).

Голос из московского музыкального мира

Опубликована 4 мая 1869 г. в «Современной летописи», М., 1869, № 16, стр. 6—7. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 5—7.

[1] Стр. 29. Балакирев М.— «Сборник русских народных песен». Спб., 1866.

[2] Стр. 29. Ученики и друзья М. А. Балакирева — члены кружка «Могучая кучка»: Н. А. Римский-Корсаков, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи.

[3] Стр. 29. Первое исполнение в Праге оперы «Руслан и Людмила» Глинки состоялось 4/16 февраля 1867 г. под управлением М. А. Балакирева.

[4] Стр. 29. М. А. Балакирев дирижировал симфоническими собраниями Петербургского отделения Русского музыкального общества в течение двух концертных сезонов: 1867—1868 гг. и 1868—1869 гг. (четыре концерта в первом сезоне и девять концертов во втором сезоне). Даты концертов и подробные программы приведены в книге Н. Финдейзена «Очерк деятельности СПб. имп. русского музыкального общества (1859—1909)». СПб., 1909. Приложения, стр. 8—10.

[5] Стр. 29. 26 апреля 1869 г. состоялось десятое симфоническое собрание Петербургского отделения Русского музыкального общества. Программа: Мейербер — увертюра «Струензе», Берлиоз — симфоническая картина из оперы «Троянцы в Карфагене», Шуберт — Лист — Фантазия (C-dur) для фортепиано с оркестром (Г. Г. Кросс), Бетховен — Девятая симфония. Это было последнее выступление М. А. Балакирева в качестве дирижера симфонических собраний РМО.

[6] Стр. 30. Взаимоотношения Чайковского и Балакирева выявляются в письмах, которыми они обменивались в разные годы. См. «Переписка М. А. Балакирева с П. И. Чайковским», с предисловием и примечаниями С. Ляпунова (изд. Ю. Г. Циммерман, СПб., 1912).

Но этот материал при всем своем интересе и ценности недостаточен для раскрытия данной темы в целом. Об отношении Чайковского к личности, творчеству и деятельности Балакирева и отчасти об отношении Балакирева к Чайковскому см. след. изд.: трехтомник «Жизнь П. И. Чайковского» (см. упом. изд., т. I, стр. 287, 329—335, 339, 343, 522; т. II, стр. 74 и 417; т. III, стр. 50, 51—53); Переписку Ч. с Н. Ф. Мекк, тт. I, II и III (изд. «Academia», 1934—1936 гг., см. по указателю); воспоминания Н. Д. Кашкина — «Балакирев и его отношение к Москве» (журн. «Музыка», 1913 г., №№ 147 и 148); Переписку Ч. с П. И. Юргенсоном (т. I, Музгиз, 1938, стр. 18, 50—51, 167, 207); К. Чернов — «М. А. Балакирев» («Муз. летопись», сборн. III, Л., 1926); журнал «Красный Архив», М., 1940, т. 3, стр. 252—253.

В своих музыкальных статьях Ч. с величайшим уважением высказывается о творческом даровании Балакирева, о его «всестороннем музыкальном развитии», о таких произведениях, как «Исламей», «Тысяча лет» («Русь»), о деятельности по собиранию и гармонизации русских народных песен, о его переложении «Арагонской хоты» Глинки.

Позднее Ч., продолжая признавать в Балакиреве «громадный талант», прибавлял к этому: «погибший, вследствие каких-то роковых обстоятельств» (1878); здесь он основывался на известном факте длительного перерыва в творческой работе Балакирева, возобновившейся уже после смерти Чайковского.

В 1881 г. на запрос его корреспондентки Н. Ф. Мекк о романсах Балакирева Чайковский пишет: «Я совершенно разделяю Ваше мнение относительно их. Это, положительно, маленькие chef d'oeuvr'ы, и некоторые из них я люблю до страсти. Было время, когда я не мог без слез слушать «Песнь Селима», и еще я высоко ставлю его «Песнь золотой рыбки». В хорошем исполнении этот последний романс производит обаятельное впечатление» (т. II, стр. 546).

Чайковский посвятил Балакиреву свои симфонические произведения: «Фатум», «Ромео и Джульетта» и «Манфред». Два последних сочинения были созданы по предложению и мысли Балакирева.

Признавая в Балакиреве крупную величину, Чайковский далеко не склонен был следовать всем его советам, которые Балакирев обычно с большой настойчивостью давал тем, кого он ценил и любил.

Статья Чайковского в защиту М. А. Балакирева вызвала ответ В. В. Стасова:

«Москва нас предупредила. Московская печать высказалась раньше нашей в деле, которое в особенности касается нас, петербуржцев, и, по всей справедливости, должно считаться нашим общим делом. В «Современной летописи» напечатана на днях следующая, чрезвычайно важная заметка (приводится полный текст статьи Чайковского.— *В. Я.*). Эту заметку написал г. Чайковский, один из даровитых наших композиторов и профессоров Московской консерватории» и пр. В. С. («Хроника») «С.-Петербургские ведомости», СПб., 1869, № 131 (14 мая), стр. 1—2.

Первый концерт Русского музыкального общества. — Г-жа Лаура Карер. — 8-я симфония Бетховена. — Итальянская опера. — Г-жа Патти

Опубликована 15 ноября 1871 г. в «Современной летописи», М., 1871, № 43, стр. 5—6. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 8—12.

[1] Стр. 31. «*...якобы русские концерты г. Славянского...*» — Агренев (настоящая фамилия)-Славянский (артистический псевдоним) Дмитрий Александрович (1835—1908) — певец, создатель широко известного в 70-х, 80-х годах хора, с которым он давал концерты «русской народной песни». Программы его концертов отличались большой пестротой; наряду с произведениями, достойными по своему художественному качеству распространения среди любительской массы, включались и такие номера, которые обличали и плохой вкус и недостаток культуры у руководителя.

Самое исполнение, стройное и красочное, вместе с тем часто бывало вычурным и малохудожественным по замыслу. Репертуар концертов С. был очень обширен и представлял интерес не только в отношении русской и украинской песни, но и песен других славянских народностей. Все это создавало противоречивый взгляд на деятельность С. как пропагандиста народного творчества. Надо добавить, что С., делая самостоятельно обработки песен, часто вносил искажения, так как не был достаточно подготовлен к подобной музыкальной работе. Отсюда те серьезные протесты передовых музыкантов той эпохи против концертной практики С. и невысокого уровня художественного материала, который он преподносил в качестве подлинной народной песни.

[2] Стр. 32. «*Концерт начался с превосходной интродукции Вагнера к «Лоэнгрину». Это, быть может, самое удачное, самое вдохновенное сочинение знаменитого немецкого композитора*».— Ч. всю свою жизнь предпочитал оперу «Лоэнгрин» другим произведениям этого композитора. В своих взглядах на «оперную реформу» Рих. Вагнера и на его симфонизм он был неизменно последователен и, выражая удивление перед его «прекрасными и величественными симфониями», как он называл «Кольцо Нибелунга» и «Парсифаля» (см. стр. 329—330 настоящ. изд.), считал, что как оперный композитор Вагнер пошел «по ложному пути».

В частности, о «Лоэнгрине» Ч. в 1879 г. писал Н. Ф. Мекк следующее: «Знаю, что Вы небольшая охотница до Вагнера, да и я далеко не отчаянный вагнерист. Вагнеризм мне мало симпатичен, как принцип, сам Вагнер, как личность, возбуждает во мне чувства антипатии, но я не могу не отдать справедливости его огромному музыкальному дарованию. Дарование это, по-моему, нигде не проявилось так ярко, как в «Лоэнгрине». Эта опера останется венцом вагнеровского творчества; после «Лоэнгрина» началось падение его таланта, загубленного сатанинскою гордостью этого человека. Он лишился чувства меры, начал хватать через край, и все, что написано после «Лоэнгрина», представляет образцы музыки неудобопонимаемой, невозможной и не имеющей будущего Меня, собственно, теперь занимает «Лоэнгрин» с точки зрения оркестровки...» О «Лоэнгрине» см. также в упом. изд. «Переписки с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 185, письмо от 1883 г.

В настоящем издании «Музыкальных статей П. И. Чайковского» читатель в дальнейшем узнает о понимании и оценке Ч. творчества немецкого композитора. См. статьи по поводу увертюры к «Фаусту» (стр. 91), «Байрейтское музыкальное торжество» (стр. 302) и статью «Вагнер и музыка», написанную Чайковским во время пребывания в Америке весною 1891 г. (стр. 329).

[3] Стр. 32. Первый концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur) Листа.

[4] Стр. 33. Имеется в виду Николай Григорьевич Рубинштейн.

Многочисленные сведения о взаимоотношениях Ч. с Н. Г. Рубинштейном находим в следующих изданиях: «Жизнь П. И. Чайковского», «Переписка с Н. Ф. Мекк», «П. И. Чайковский и С. И. Танеев. Письма», изд. 1951 г., «Переписка с М. А. Балакиревым», «Переписка Ч. с П. И. Юргенсоном» (см. по указателям). См. также изд. «Дни и годы».

Переписка П. И. Чайковского с Н. Г. Рубинштейном была частично помещена в «Ж. Ч.» и, в более полном виде, в книге «История русской музыки в исследованиях и материалах», т. I, под ред. проф. К. А. Кузнецова, Музсектор Госиздата, М., 1924, стр. 153—182.

Высоко расценивая выдающиеся достоинства Н. Г. Рубинштейна как пианиста и не раз останавливаясь на столь же замечательных данных его как дирижера, Ч. в одном из своих писем к нему пишет следующее: «Будучи совершенно бездарным по части дирижирования, я бы, конечно, никогда не сделал себе имени, если бы у меня не был под рукой такой превосходный истолкователь, как ты. Если бы тебя не было в России, то я был бы обречен на вечные искажения. Ты единственный человек, умеющий мой товар лицом показать. Того же изумительного умения, не проштудировавши заранее вещи, сразу, по непостижимой силе инстинкта — разучить и исполнить в две репетиции новое и трудное сочинение, я ожидаю и прошу у тебя теперь для моих оперы и симфонии». (Речь идет о вновь написанных — опере «Евгений Онегин» и Четвертой симфонии.— *В. Я.*). Письмо от 14/26 января 1878 г. См. упом. изд. «История русской музыки», под ред. К. А. Кузнецова, стр. 174, 176.

[5] Стр. 33. Лауб, Фердинанд (1832—1875),— выдающийся чешский скрипач; с 1866 по 1874 г. был профессором по классу скрипки в Московской консерватории, первым скрипачом квартета и концертмейстером Русского музыкального общества (РМО). О неизменно высокой оценке его игры Чайковским см. ниже в публикуемых статьях. Памяти Л. посвящен третий квартет (es-moll) Чайковского.

Об отношении Чайковского к Раффу см. вступительную статью.

[6] Стр. 33. *«Я не расположен провозглашать принцип бетховенской непогрешимости и, нисколько не отрицая великого исторического значения Бетховена, считаю однакоже противным правде безусловное и равномерное удивление каждому его творению».*

Очень памятны откровенные высказывания Чайковского (в дневнике 20 сентября 1886 г.) о своих личных «музыкальных пристрастиях и предубеждениях». (См. дневн. Ч. изд. 1923 г., стр. 212; Ж. Ч., т. III, стр. 132, 133; «Дни и годы», стр. 385). Но для полного раскрытия темы отно-

шения Чайковского к Бетховену (и особенно к «позднему» Б.) нельзя опираться на приведенную страницу из дневника (см. нашу вступительную статью).

О недооценке оперы «Фиделио» говорилось также во вступительной статье.

Девятая симфония не получила истолкования в публикуемых статьях, потому что она не входила в программы тех концертов, о которых Чайковский давал свои отчеты (имеется лишь несколько прочувствованных строк на стр. 237). Но если вспомнить, с каким успехом Чайковский дирижировал этим сложным произведением в Москве в 1889 г. (25 ноября ст. ст.), то не останется никаких сомнений в характере понимания Чайковским творчества Бетховена во всем объеме — в проникновенном, жизненно-отзывчивом подходе Чайковского к высшим достижениям Бетховена (см. Ж. Ч., т. III, стр. 336—337, «Дни и годы», стр. 480—481, а также «Сов. муз.», 1940, № 5—6, стр. 132, статью Вас. Яковлева «Чайковский-дирижер»). В частности, о Девятой симфонии можно привести два небольших отрывка из переписки Чайковского: в письме к К. Романову (2 октября ст. ст., 1888 г.) читаем: «...я решительно не могу понять, почему Вам так неприятно, что тема скерцо 9-ой симфонии так много раз повторяется? Мне так каждый раз хочется, чтобы он и еще, и еще повторял ее. Ведь это так божественно хорошо, сильно, оригинально, полно значения!» (Ж. Ч., т. III, стр. 277).

Другой пример — в письме к С. И. Танееву. Чайковский, выступая против вагнеризма, пишет: «Неужели это — последнее слово искусства, неужели этой... (музыкой.— *В. Я.*) будут наслаждаться грядущие поколения, подобно тому, как мы теперь наслаждаемся Девятой симфонией [Бетховена]...» (письмо от 7/19 декабря 1877 г., см. «П. И. Чайковский и С. И. Танеев. Письма», изд. 1951 г., стр. 20—21).

В материалах о жизни и деятельности Чайковского мы встречаем много указаний и данных на интересующую нас здесь тему, и при всем их разнообразии вывод остается неизменным: не только «уважение» к Бетховену (Ж. Ч., т. I, стр. 163), но и живой душевный отклик гениального русского музыканта (Ж. Ч., т. II, стр. 135, 148; т. III, стр. 83, 132—133, 273—274, 277; «Дни и годы» — по указателю, но в особенности стр. 71, 204, 205, 454, 480—481; в переписке с Н. Ф. Мекк, см. по указателю, но по преимуществу в т. I, стр. 137, 262, 576; т. II, стр. 57, 301, 382, 405; т. III, стр. 139; в письмах С. И. Танееву от 27 марта/8 апреля 1878 г. и от 11 декабря 1885 г. (Письма Ч. и Т., стр. 33—34, 137). Сверх того в одном из своих писем осенью 1888 г. Чайковский подробно приводит свои соображения о величайших музыкальных достоинствах творчества Бетховена и здесь останавливают внимание такие строки: «Помните ли вы... Andante в B-дурном концерте для форт[епиано]? Я не знаю ничего гениальнее этой коротенькой части и всегда бледнею и холодею, когда слышу ее» (Ж. Ч., т. III, стр. 273—274).

Итальянская опера.— Ее состав.— „Зора" Россини

Опубликована 22 ноября 1871 г. в «Современной летописи», М., 1871, № 44, стр. 12—13. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 13—15.

[1] Стр. 35. «Роберт-диавол» Мейербера был поставлен итальянской оперой 21 октября 1871 г. «Гугеноты» Мейербера — 8 и 17 ноября 1871 г.

[2] Стр. 37. Оперой «Зора» называлась на русской сцене по цензурному требованию опера «Моисей» Россини; исполнялась 13 ноября 1871 г.

[3] Стр. 37. Об опере «Зора» («Моисей») Россини. «*Опера эта, преизобилующая стереотипно пошлыми эпизодами, свойственными Пезарскому лебедю, заключает однакоже несколько номеров, замечательно красивых по музыке*». «*Пезарский лебедь*» — распространенное среди музыкантов и музыкальных любителей в Европе прозвище Россини в эпоху его наибольшей

славы. *Пезаро* — небольшой городок в Италии, в области Романья, на берегу Адриатического моря, где родился автор «Севильского цирюльника».

Более подробную характеристику творчества Россини Чайковский дает ниже, в статье от 2 февраля 1873 г. (стр. 113—121) и в статье от 26 октября 1874 г. (стр. 197—203).

О «Севильском цирюльнике» Чайковский писал с величайшим сочувствием (статья на стр. 113—121), называя его «неоцененной жемчужиной итальянской музыки» (см. статью на стр. 208—212). Об отношении Чайковского к тому же композитору в детские и юношеские годы см. Ж. Ч., т. I, стр. 43, 83, 126—127, «Дни и годы», стр. 14 и 23. Позднее Ч. очень точно разграничивал в музыке Россини ее блестящие и теневые стороны. В 1869 г. он писал М. А. Балакиреву о «Семирамиде»: «...несмотря на всю ходульность, фальшь и неимоверную скуку, попадаются проблески таланта». См. «Переписку с М. А. Балакиревым», стр. 36, а также «Дни и годы», стр. 63. В том же издании см. стр. 130 об исполнении «Вильгельма Телля» в Венской опере.

Второй концерт Русского музыкального общества.— Русский концерт г. Славянского

Опубликована 6 декабря 1871 г. в «Современной летописи», М., 1871, № 46, стр. 12—13. Перепечатана в «Муз. ф.», стр. 16—19.

[1] Стр. 38. Начиная с этой статьи (конец 1871 г.), общее отношение Чайковского к Шуману—в печати, письмах, дневнике —проявляется с полной определенностью, без всяких колебаний и перемен, как к композитору, творческая деятельность которого принадлежит к вершинам музыкального искусства. Исключительно повышенное отношение к Шуману явствует уже из первой фразы статьи, в которой Чайковский с уверенностью полагает, что *«музыка второй половины текущего столетия составит в будущей истории искусства период, который грядущие поколения назовут шумановским»*.

Знакомство Чайковского с творчеством Шумана, по всем данным, началось лишь с года поступления его в консерваторию; по уверению его биографа, до 1861 г. он вообще о Шумане «никакого понятия не имел» (Ж. Ч., т. I, стр. 125). Но первый же год пребывания в консерватории (1862—1863) дал Чайковскому возможность подойти близко к этому, увлекшему его навсегда, проявлению новой музыкальной стихии; это произошло, однако, не под влиянием педагогического руководства, а благодаря возникшей дружбе со сверстником по классу — Г. А. Ларошем. Что касается раннего руководителя в консерватории, профессора Н. И. Заремба, то о нем Г. А. Ларош, вспоминая эти годы, писал: «...новейшее же движение музыки в Германии, с Шуманом во главе, было ему... неизвестно» (Г. А Ларош. Собр. муз.-критич. статей, т. II, ч. 1-я. М., 1922, стр. 39; Ж. Ч., т. I, стр. 163). Несколько ниже Ларош, упоминая о произведениях, которые они совместно с Чайковским проигрывали в первом году пребывания в консерватории, в их числе называет третью симфонию Шумана, его же «Геновеву» (не увертюру, а всю оперу целиком), «Рай и Пери». О третьей симфонии Ларош пишет, что она произвела на Чайковского «самое сильное впечатление» (упом. изд. т. II, ч. 1-я, стр. 50; Ж. Ч., т. I, стр. 174).

Как в комментируемой статье, так и в других случаях Чайковский кратко, но с полной отчетливостью характеризует особенности шумановской оркестровки; когда представляется возможность выделить большую удачу в этой области, он непременно обратит внимание читателя на такой счастливый эпизод.

Отрицательные черты инструментовки у Шумана настолько серьезно задевали Чайковского-музыканта, желавшего всемерного распространения среди масс лучших образцов музыкального творчества, что он имел намерение (впрочем, не осуществившееся) заняться переработкой оркестровок Шумана. Мы узнаем об этом из неопубликованного материала, хранящегося

в архиве Дома-музея Ч. в Клину. Ч. «признался, что он давно уже лелеет мысль — переинструментовать все четыре симфонии Шумана» (см. «Дни и годы», стр. 73). Сообщение это, повидимому, относится как раз к тому времени, когда Чайковский делал свои обзоры в печати, где в связи с вопросом об инструментовке он писал о необходимости «обратить должное внимание на формальные условия эстетической красоты, без соблюдения которых никакое произведение не может достигнуть всесторонней цельности, полного совершенства».

Разумеется, не может быть никаких сомнений в том, как оценивает Ч. произведения Шумана в жанре, где этот композитор, по общему признанию, составил эпоху,— в области фортепиано. И хотя по условиям своей работы — отчетной, в связи с программами текущих концертов за немного, сравнительно, лет, вся полнота определения фортепианного творчества Шумана, казалось бы, не подлежала охвату, достаточно познакомиться с характеристиками одного небольшого и двух крупных произведений, чтобы узнать подытоживающее суждение Ч. в этой части. Таковы его отзывы о пьесах «Des Abends» (стр. 38), «Humoresque» (стр. 122) и, наконец, одном из важнейших циклов пьес «Die Davidsbündler» (стр. 243—245).— О камерных произведениях, несмотря на промелькнувшее указание, что «Шуман при колоссальном творческом даровании страдал отсутствием чутья в применении своих музыкальных идей к оркестровому и квартетному изложению» (стр. 257), Ч. по поводам, какие требовались в концертной хронике, высказался с тем особо живым чувством, с которым он вообще говорил обо всем, что касалось Шумана. И трио d-moll, и квартет A-dur, и, наконец, в особенности фортепианный квинтет Es-dur вызывают у него самую положительную оценку (стр. 76, 202, 257—258, 297); последнему произведению он отводит большое место, с подробным художественным отчетом обо всех частях. О финале квинтета Ч. пишет: «...здесь... Шуман выказал свое изумительное техническое искусство в полифоническом развитии тем. Это одно из тех загадочных проявлений гениального мастерства, перед которыми специалист-музыкант может только благоговейно преклониться» (стр. 258). О романсах Шумана Чайковскому сказать здесь свое слово не пришлось, и только в связи с концертным выступлением певицы Лавровской им было замечено, что «Ich grolle nicht» «произвел в ее высоко-талантливом исполнении впечатление потрясающее» (стр. 259—260). Г. А. Ларош вспоминает, как в области романса Чайковский восхищался в консерваторские годы Глинкой, Шуманом и Шубертом (Г. А. Ларош, упом. изд., стр. 52; Ж. Ч., т. I, стр. 176).

В переписке с Н. Ф. Мекк мы встречаем ряд данных в том же интересующем нас плане; из них напомним несколько замечаний: «...великолепная, столь любимая мною третья симфония Шумана» (Переписка, т. I, стр. 100; относится к 1877 г.); «...играл Шумана, а именно его чудную, g-moll'ную сонату» (то же изд., т. II, стр. 113, 1879 г.). При разборе сочинений Листа Чайковский замечает: «Это совершенная противуположность Шумана, у которого страшная, могучая творческая сила не соответствует серенькому, бесцветному изложению мыслей» (то же издание, т. II, стр. 578—579; 1881 г.).

См. также по указателю в упомянутой «Переписке», т. I, стр. 141; т. II, стр. 382, 439, 625; т. III, стр. 96, 139, 381.

В трехтомной биографии, кроме вышеуказанного, находим страницу, где говорится об увлечении Чайковского в молодые годы (лето 1866 г.) сочинениями Шумана: «По вечерам он садился к фортепиано и играл нам почти неизменно или одну из симфоний Шумана (первую и четвертую), или «Рай и Пери» его же... Особенно он увлекался «Раем и Пери» (только первой частью)»... «Раю и Пери» он остался верен до конца жизни, подобно тому как был верен «Дон-Жуану», «Ивану Сусанину» и «Фрейшюцу» (Ж. Ч., т. I, стр. 247). Об оратории «Рай и Пери» см. в «Дневниках», стр. 178 (то же в Ж. Ч., т. III, стр. 182; относится к 1887 году).

В изд. «Дни и годы» о Шумане см. по указателю, но в частности стр. 57, 73, 106, 360.

В заключение напомним, что в 1868 году Чайковский перевел с немецкого языка «Жизненные правила и советы молодым музыкантам» Р. Шумана — известное издание, получившее широкое распространение и несколько раз у нас переиздававшееся.

[2] Стр. 38. Второе симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна состоялось 26 ноября 1871 г.

[3] Стр. 39. Фолькман, Роберт (1815—1883),— немецкий композитор, род. в Саксонии, в зрелом возрасте жил в Праге, Вене и Пеште, создавая произведения по преимуществу в области инструментальной музыки.

[4] Стр. 39. «*Отрывки из оратории «Столпотворение Вавилонское...»* — к творчеству А. Г. Рубинштейна Чайковский относился с особым вниманием, глубоко продумывая его достоинства и с беспокойством отмечая недостатки; в его переписке и дневниках можно найти несколько очень резких выпадов относительно позднейших стадий в творческой работе его учителя.

[5] Стр. 40. Есипова, Анна Николаевна (1851—1914), выдающаяся русская пианистка, окончила Петербургскую консерваторию в 1870 г. с золотой медалью по классу проф. Ф. Лешетицкого.

[6] Стр. 40. «*Что касается до выбора г-жою Есиповой первого концерта Шопена, томительно длинного, бессодержательного, преисполненного рутины, то я не могу его одобрить*».

Это высказывание Ч. не может служить доказательством отрицательного отношения к музыке Шопена вообще. О силе восприятия от музыки Шопена и о том высоком месте, какое отводится Чайковским этому композитору, мы узнаем из двух его писем — одно к Н. Ф. Мекк (от 1 сентября 1880 г.), другое к М. И. Чайковскому (от 18—19 июля того же 1880 г.); во втором из них он причисляет Шопена к «последним могиканам золотого века музыки» («Переписка с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 405 и 625; Ж. Ч., т. II, стр. 407 и 420).

По воспоминанию Г. А. Ларош в молодые годы музыкальной жизни Чайковского, «ему не нравился» (в то время, конечно.— *В. Я.*) звук фортепиано с оркестром» (стр. 51 упом. изд.). См. также о музыкальных антипатиях Ч-го, перечисляемых Ларошем в той же главе («Чайковский в консерватории», стр. 51). О некоторых особенностях своих слуховых восприятий писал и сам Чайковский Н. Ф. Мекк (см. т. II, стр. 439—440). В творческой практике, как общеизвестно, Чайковский отступил от своих временных предубеждений против тех или иных тембровых сочетаний, создав гениальные произведения в жанрах (концертных и камерных), какие ему в разное время казались немыслимыми в собственном творчестве. В частности, Г. А. Ларош передает несколько своих наблюдений об отношении Чайковского к Шопену и предполагаемой близости некоторых сторон его творчества к творчеству великого польского композитора (см. стр. 80—81 упом. изд. соч. Ларошa). В данной связи нам представляется уместным привести такие строки из высказываний Чайковского: «Вообще мне кажется,— замечает он,— что в душе художника его творящая способность совершенно независима от его симпатий к тому или другому мастеру. Можно любить, например, Бетховена, а по натуре быть более близким к Мендельсону... Знаете ли Вы, что Шопен не любил Бетховена и некоторых сочинений его не мог слышать без отвращения? Это мне говорил один господин, знавший его лично» («Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 289).

[7] Стр. 40. В программе концерта указаны не «Вариации», а Andante и Presto для фортепиано Мендельсона.

[8] Стр. 40. Вальс (C-dur) для фортепиано Раффа.

[9] Стр. 40. «Пуритане» — опера Беллини; на сцене Большого театра шла 2 декабря 1871 г.

[10] Стр. 40. «*...укажу на концерт г. Славянского, где, впрочем, мне не удалось быть*».

«Русский концерт (в пользу Женской ремесленной школы) Д. А. Славянского с участием его усиленного хора» состоялся 28 ноября 1871 г. в зале Российского благородного собрания (ныне Дом Союзов).

Резкие отзывы о концертах Д. А. Славянского и отрицательная оценка его деятельности в целом характерны для всей веденной Чайковским постоянной московской музыкальной хроники, т. е. до декабря 1875 г.

[11] Стр. 41. Д. А. Агреневым (Славянским) составлен сборник «Вечера пения Дмитрия Александровича Славянского». Русские песни и песни южных и западных славян, собранные Д. А. Славянским и переложенные для одного голоса и хора О. Х. Славянской. Вып. I (15 русских песен), М., 1879 г.

„Дон Жуан" Моцарта на итальянской сцене.— „Фрейшюц" Вебера на сцене Русской оперы

Опубликована 15 декабря 1871 г. в «Современной летописи». М., 1871, № 47, стр. 13—14. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 20—25.

[1] Стр. 42. Обильный материал об отношении Ч. к творчеству и личности Моцарта дают все формы высказываний — публицистика, переписка, дневники, а также собранные его биографом сведения для настоящей темы.

О впечатлениях от музыки Моцарта в детстве и юности мы узнаем из трехтомника «Жизнь П. И. Чайковского» (т. I, стр. 42—43, 82, 247; т. II, стр. 138, 420, 562); из переписки с Н. Ф. Мекк (т. I, стр. 264; т. II. стр. 405—406; т. III, стр. 123, 139); из дневников (стр. 213 упом. изд.).

Среди произведений Моцарта Чайковский выделяет оперы («Дон-Жуана», «Свадьбу Фигаро», «Волшебную флейту»), две-три его симфонии, его Реквием, шесть квартетов, посвященных Гайдну, g-moll'ный струнный квинтет («Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 262).

Все главные высказывания о «Дон-Жуане» относятся к первой половине 70-х годов. Но и в последующие годы отношение Чайковского к опере «Дон-Жуан» остается полностью таким же, как в статьях. См. в «Переписке с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 261—262, 264 (относится к 1878 г.); т. III, стр. 123 (относится к 1882 г.); т. III, стр. 226—227 (относится к 1883 г.) и 426 (1886); см. также т. II, стр. 405—406; Ж. Ч., т. I, стр. 82, 247; т. II, стр. 135—138, 420, 562, 605—606; т. III, стр. 113.

В 1884 г. (12 июня) Чайковский в связи с своей работой над корректурой «Свадьбы Фигаро» пишет издателю П. И. Юргенсону: «Как жаль, что я не догадался предложить тебе сам новое переложение сделать! Когда-нибудь мы издадим с тобой «Дон-Жуана» с моим переложением, моим переводом и т. д. Я с наслаждением бы занялся этим» («Дни и годы», стр. 320).

Опере «Свадьба Фигаро» Чайковский посвящает восторженные строки, не вдаваясь, впрочем, в анализ этого произведения. В музыкальных статьях мы не встречаемся с его оценками «Свадьбы Фигаро», но в переписке Чайковский охотно говорит о характере своих художественных впечатлений от этой оперы. См. «Переписку Ч. с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 135, 139, 226; «Дни и годы», стр. 284, 286, 290 (относится к 1883 году).

Еще в 1876 году Чайковский по просьбе Н. Г. Рубинштейна делает для ученического спектакля перевод либретто оперы «Свадьба Фигаро» и пишет речитативы к этой опере; в 1884 году он возвращается к пересмотру проделанной работы над речитативами («Дневники», стр. 27; Ж. Ч., т. II, стр. 645—646; «Дни и годы», стр. 123, 315, 317, 319, 321). По определению Г. А. Лароша, либретто было переведено «старательно и любовно» (упом. изд. соч. Лароша, т. II, ч. 1-я, стр. 79).

Творческая организация материала в увертюре к опере «Волшебная Флейта» увлекает Чайковского: «Это одно из никогда не увядаемых чудес искусства, в котором гениальный мастер из ничтожного материала строит роскошно красивое, совершенное по форме и неиссякаемо богатое в отношении деталей музыкальное здание». Но не только эта сторона восхищает Чайковского; к сказанному он добавляет: «...скромность и простота задачи, дающая, благодаря непосредственной силе творчества, богатейшие плоды...»

(1875 год). См. стр. 255—256 настоящего изд.; см. также «Дни и годы», стр. 278—279, из письма к С. И. Танееву от 8 октября 1882 г.

В 1880 г. он пишет: «Буду как можно больше играть чужой музыки и начал с того, что стал прилежно изучать «Zauberflöte» [«Волшебную флейту»] оперу Моцарта. Никогда более бессмысленно глупый сюжет не сопровождался более пленительной музыкой» («Переписка с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 405). См. о «Волшебной флейте» — «Письма Ч. и Т.», стр. 105; Ж. Ч., т. II, стр. 632, «Дневники», запись от 4 мая 1884 г.; «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 269. По изданию «Дни и годы», кроме указанного, см. (посещения спектаклей и краткие оценки) на стр. 95, 311, 313, 477.

О симфониях Моцарта высказываний немного; об одной из важнейших среди них — C-dur'ной («Юпитер») Ч. в музыкальных статьях отзывается сжато, но с полной определенностью («одно из чудес симфонической музыки»), указывая на существенные достоинства замечательного произведения (см. стр. 234 настоящего издания). Знакомиться с сочинениями Моцарта Чайковский продолжал до последних лет жизни; в его дневниках и письмах имеются упоминания об этом; напр., см. о симфониях в записи от 11 июня 1889 г. («Дневники», стр. 243; «Дни и годы» по указателю) и др.

Выше приводилось, что Чайковский выделял «две-три симфонии» («Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 262), к которым, надо полагать, он относил, кроме «Юпитера», g-moll'ную и Es-dur'ную, как признанные наиболее совершенными. В программе одного из концертов, которым дирижировал Чайковский (28 октября 1889 г.), стояла симфония D-dur («Дни и годы», стр. 479). См. также сравнение первой симфонии Бетховена с моцартовскими в письме к С. И. Танееву (от 11 декабря 1885 г.), Ж. Ч., т. III, стр. 83 и «Дни и годы», стр. 358.

О «Реквиеме» Чайковский высказался в музыкальных статьях 1873 г., где он, не признавая это произведение «лучшим», отмечает недостатки; здесь, по его мысли, Моцарту «негде было развернуть своего наиболее яркого качества,— искусства музыкальной характеристики». Чайковский обращает внимание и на «сухость иных частей». О положительных качествах «Реквиема» см. ниже в самой статье. Но в 1888 г. он ставит «Реквием» на величайшую высоту, добавляя, что «можно лишь сожалеть о людях, не способных понять и оценить его» (Ж. Ч., т. III, стр. 277; «Дни и годы», стр. 455).

Что касается до камерной музыки, то Чайковский, стремясь в своих статьях разъяснить читателям художественную ценность этого жанра, еще мало прививавшегося в то время среди московских посетителей концертов, напоминает, что «Моцарт, писавший вообще с ему одному свойственною легкостью, доходившей иногда до небрежности, с особенною любовью отделывал свои квартеты (6 квартетов, посвященных Гайдну) (стр. 79 наст. изд.; относится к 1872 г.). В письме к Н. Ф. Мекк от 16 марта 1878 г, он, вспоминая здесь же g-moll'ный квинтет, пишет об этом произведении с глубокой взволнованностью (т. I, стр. 262; Ж. Ч., т. II, стр. 135, 136).

Эти воспоминания относятся как раз к первому периоду пребывания Чайковского в Москве, т. е. к концу 60-х и началу 70-х годов (Ф. Лауб умер в 1875 г.).

О квартетах Моцарта и Бетховена см. также «Дни и годы», стр. 204, 205.

Единственный пример отрицательного высказывания мы встречаем лишь в одной из музыкальных статей: был исполнен «довольно жиденький квартет (d-moll) Моцарта» (стр. 112 наст. изд., 1873 г.).

Много строк и страниц отводит Чайковский личности Моцарта как человека и композитора. Хорошо известны записи его дневника 1886 г. (от 20 сент.; см. упом. изд.: стр. 212, 213; см. также Ж. Ч., т. II, стр. 644; т. III, стр. 131, 132—133; «Дни и годы», стр. 385—386); это весьма небольшая часть всего им написанного по этому поводу. Выделим одно ме-

сто: «Конечно, л ю б я все в Моцарте, я не стану утверждать, что каждая, самая незначащая вещь его есть шедевр. Нет! Я знаю, что любая из его с о н а т, напр., не есть великое произведение, и в с е-т а к и каждую его сонату я л ю б л ю потому, что она е г о...» и т. д. («Дневники», стр. 213).

Чайковский в своей переписке не один раз рисует портрет Моцарта самыми светлыми красками, предлагает изучать лучшую его биографию — Отто Яна*, сам намеревается написать о любимом композиторе работу (статью), перевести либретто «Дон-Жуана», является инициатором издания на русском языке книги А. Д. Улыбышева о Моцарте (изд. в 1890 г.), наблюдает за ее переводом и редакцией, постоянно проигрывает неизвестные ему сочинения Моцарта и пр. («Переписка» с Н. Ф. Мекк, т. I, стр. 261—262, 263—264; т. II, стр. 263, 370, 405—406, 409; т. III, стр. 139, 426; Ж. Ч., т. II, стр. 135, 136—138, 233, 401, 420—421, 422, 568—569, 580; т. III, стр. 113; «Дни и годы» — по указателю, но в частности стр. 288, 296, 314, 317, 318, 322, 323, 363, 378, 386, 422, 448—450, 461, 462, 474.

В творчестве самого Чайковского сочинения Моцарта дважды получили значительный отклик: в 1887 г. он создает сюиту в четырех частях — «Моцартиану» (ор. 61), составленную из фортепианных и хоровых произведений этого композитора — для большого симфонического оркестра, исполняет ее под своим управлением (первый раз в Москве 14 ноября, в Петербурге 12 декабря 1887 г.). Незадолго до смерти, весною 1893 г., пишет вокальный квартет с фортепиано на собственные слова «Ночь» — музыка на тему Andantino из c-moll'ной фантазии Моцарта (см. «Дни и годы», стр. 415, 417, 418, 428, 582, 584, 592, и Ж. Ч., т. III, стр. 639; соч. Ларош, т. I, стр. 79).

В позднейшие годы жизни Чайковский, выступая как дирижер, включает в программы сочинения того же композитора: уже упоминавшуюся нами симфонию D-dur, танцы из оперы «Идоменей» (Москва, 28 октября 1889 г.), арию из оперы «Свадьба Фигаро» (Москва, 25 ноября 1889 г.), а в петербургском концерте, где он за неделю до смерти продирижировал в первый и последний раз своею Шестой симфонией (16 октября 1893 г.), были исполнены также и танцы из оперы «Идоменей» («Дни и годы», стр. 479, 480, 595).

В 1889 г. издатель и друг Чайковского П. И. Юргенсон дарит ему собрание всех партитур и сочинений Моцарта (Ж. Ч., стр. 290; «Дни и годы», стр. 460). В этом собрании, хранящемся ныне в Доме-музее Чайковского в Клину, имеется ряд пометок Петра Ильича. Среди них находится следующая (о квартете D-dur): «Очаровательно, а между тем никогда не играют. Поразительна разработка в первой части из мотивов заключительной каденцы. А еще говорят, что это Бетховен выдумал». Представляют интерес и другие замечания Чайковского в том же издании (см. «Переписку с П. И. Юргенсоном», т. I, 353).

[2] Стр. 43. «Дон-Жуан» Моцарта был поставлен в Москве 4 декабря 1871 г.

[3] Стр. 44. Арто, Дезире (1835—1907),— французская певица (меццо-сопрано), ученица П. Виардо; в 1868—1869 гг. пела в России.

Дезире Арто — одна из наиболее выдающихся артисток в прошлом иностранной оперной сцены. Ее выступления в Москве в конце 60-х годов в «Отелло», «Дон-Жуане», «Гугенотах», «Фаусте» и других операх вызывали как у публики, так и у критики необычайные восторги и похвалы. Г. А. Ларош оставил подробную и блестящую характеристику ее дарования, отчасти объясняющую, почему ее исполнение и артистическая личность могли оставить глубокий след в области личных переживаний Чайковского, серьезно увлекавшегося этой певицей.

---

* Биография Моцарта, составленная в 50-х годах Отто Яном; позднее пересмотрена, дополнена и отредактирована Абертом (5-е изд. под его ред. вышло в 1919—1921, 6-е изд., т. I,— 1923 г., т. II—1924 г.).

Увлечение Чайковского Арто было тем более понятно, что артистка очаровывала своими вокальными и сценическими данными в партии Донны-Анны, одной из любимейших им, показав как бы идеальное воплощение музыкального замысла Моцарта.

Чайковский посвятил Д. Арто «Романс» для фортепиано (ор. 5, 1868 г.); а в 1888 г. шесть романсов на тексты французских поэтов (ор. 65), которые и были ею вскоре исполнены. Для ее бенефиса он написал в 1868 г. речитативы и хоры к опере Обера «Черное домино».

История отношений Чайковского к Арто сохранилась в следующих биографических материалах: Ж. Ч., см. по указателю, приложенному к III тому издания; в «Переписке» с Н. Ф. Мекк (см. по указателю к I тому); в изд. «Дни и годы» (по указателю); в переписке с отцом и братьями, хранящейся в Доме-музее Чайковского в Клину. См. также журн. «Сов. муз.» 1940 г. № 5 и «Письма Ч. и Т.», стр. 371—376.

[4] Стр. 45. «Фрейшюц» («Волшебный стрелок») Вебера на сцене Большого театра — 7 декабря 1871 г.

О творчестве Вебера и его опере «Фрейшюц» («Волшебный стрелок») см. ниже в пояснении на стр. 401.

[5] Стр. 46. Александрова-Кочетова, А. Д. (1833—1902),— выдающаяся русская певица (драматическое и колоратурное сопрано), профессор Московской консерватории. Лучшими ее партиями были Антонида и Людмила в операх Глинки и Наташа в «Русалке» (выступала в этих партиях в Праге). В 1878 г. оставила сцену Большого театра в Москве и занялась исключительно педагогикой. В числе ее учеников были П. А. Хохлов, Е. П. Кадмина, М. М. Корякин и др.

Возобновленная „Рогнеда", опера Серова.— Новая постановка „Ивана Сусанина"

Опубликована 5 сентября 1872 г. в газете «Русские ведомости», М. 1872, № 192, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 26—31.

[1] Стр. 47. *«Причина постоянного успеха «Рогнеды»...»*

В этой статье Ч., строго отнесясь к оперному творчеству Серова в целом, не раскрыл полностью своего личного отношения к нему как к композитору и критику. Взгляды Ч. на творческую и критическую деятельность Серова выясняются по его переписке, по дневнику, по наблюдениям Г. А. Лароша. В «Музыкально-критических статьях» в дальнейшем в связи с именем Серова мы встречаем у Ч. признание точки зрения этого критика на драматургию «Руслана и Людмилы» Глинки; имеется повышенная оценка баллады из «Рогнеды» и очень резкая характеристика Серова как типа музыкального деятеля. Когда же Ч. упоминает о крупнейших русских композиторах, С. ставится в одном ряду с ними.

Достаточно определенно, хотя и в общих чертах высказывается Ч. в письме к Н. Ф. Мекк 1878 г. о Серове как личности, композиторе и критике (Переписка с Н. Ф. Мекк, т. I, стр. 243—245, т. II, стр. 409, Ж. Ч., т. II, стр. 128—130, стр. 421—422).

К опере «Юдифь» Ч. до конца жизни сохранил положительное отношение (Г. А. Ларош, т. II, ч. 1-я, стр. 54—55). В «Дневниках» Ч., кроме отметок о проигрывании «Юдифи» (стр. 78, 128), интересно суждение о «Вражьей силе» (стр. 98, 139); см. также Ж. Ч., т. III, стр. 165 (относится к 1887).

О той же теме — Чайковский и Серов — см. воспоминания Г. А. Лароша (Ж. Ч., т. I, стр. 174, 178—181; Ларош, т. II, ч. 1-я, стр. 50, 53, 56—57, 84). Уверение Лароша, что Чайковский относился «с недоверием и нерасположением» к деятельности Серова-критика, требует, повидимому, поправок; об отношении Ч. к взгляду Серова на драматургию «Руслана и Людмилы» уже было сказано, но, кроме того, существует рассказ Н. Д. Кашкина об их совместном большом интересе к статьям Серова в ранние годы.

[2] Стр. 48. Оноре, Ирина Ивановна (р. 1838),— контральто; после удачного дебюта в партии Вани поступила в 1862 г. в Московский Большой театр, где с особенным успехом пела в партиях Азучены («Трубадур») и Рогнеды. С 1873 г. продолжала свою артистическую деятельность за границей.

[3] Стр. 49. Додонов, Александр Михайлович (1837—1914),— тенор на московской сцене с 1869 г. до 1891 г. В 1891—1895 гг. проф. пения в Московском филармон. училище. В 1891 г. издал «Руководство к правильной постановке голоса и изучению искусства пения». П. И. Чайковский посвятил Додонову свой романс «Корольки» (ор. 28).

[4] Стр. 49. «Иван Сусанин» Глинки — 30 августа 1872 г.

Возобновление „Руслана и Людмилы"

Опубликована 17 сентября 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 201, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 32—39.

[1] Стр. 52. Статьи А. Серова «Руслан» и русланисты» печатались в журнале «Музыка и театр», СПб., 1867 (№№ 1, 2, 4, 5, 7, 8, 10).

[2] Стр. 53. «Русланистами» Серов называл композиторов «Могучей кучки» — М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, Ц. А. Кюи и музыкального писателя и искусствоведа В. В. Стасова. В «Петербургских ведомостях» в это время в качестве музыкального фельетониста выступал Ц. Кюи.

[3] Стр. 54. «Записки Михаила Ивановича Глинки» впервые напечатаны в журнале «Русская старина» (основанном М. И. Семевским) — СПб., 1870, т. I, стр. 380—402, 474—494, 562—594; т. II, стр. 56—73, 266—293, 372—397, 419—462.

[4] Стр. 54. Чайковский в данном месте статьи обращает внимание по преимуществу на некоторые технологические моменты творческого процесса Глинки. При широком и разностороннем освещении сложнейших вопросов глинкианы классическое и советское музыкознание, основываясь на имеющихся документальных данных, пришло к утверждению последовательности творческого плана и глубины общей идейной концепции обеих гениальных опер Глинки.

[5] Стр. 54. О личности и творчестве М. И. Глинки Чайковским было не мало высказано как в «фельетонах», так и во всех материалах его литературного наследства. В настоящем издании, кроме комментируемой статьи, имеются страницы, посвященные Глинке как типу художника, о симфонических произведениях — «Ночь в Мадриде», «Арагонская хота», о музыке к трагедии «Князь Холмский», о вокальных сочинениях и об исполнении его произведений. Всюду Ч. дает высшую оценку творчеству Глинки в целом и его отдельным произведениям.

Из трехтомной биографии Ч. мы узнаем о детских и юношеских впечатлениях, какие оставило в нем на всю жизнь творчество Глинки, о его исключительной любви к музыке Глинки, особенно к «Ивану Сусанину», «Князю Холмскому» и к «Руслану и Людмиле» (Ж. Ч., т. I, стр. 81, 176, 177—179, 247; т. III, стр. 422), об особенностях творчества Глинки (Ж. Ч., т. II, стр. 186—187), о гимне «Славься» и о «Камаринской» (Ж. Ч., т. III, стр. 253—254), а также встречаем общие оценки (Ж. Ч., т. III, стр. 253—254, 256, 369). См. о личности Глинки: Ж. Ч., т. II, стр. 183—184; 195—196, 400—401, 421—422; т. III, стр. 253, 369; о переводах Чайковским итальянских текстов шести романсов соч. Глинки и др.: Ж. Ч., т. II, стр. 207.

В «Дневниках» — о мастерстве в «Иване Сусанине» (стр. 136), о личности и творчестве Глинки, о «Славься», «Иване Сусанине», «Руслане и Людмиле», о «Камаринской» (стр. 214—215).

В «Переписке с Н. Ф. Мекк» — о личности и творчестве Глинки (т. I, стр. 373, 408; т. II, стр. 54, 369—370, 409), в частности об «Иване Сусанине» (т. II, стр. 54), о «Славься» и «Камаринской», о «Руслане и Людмиле» (т. III, стр. 226). В том числе: в переписке с П. И. Юргенсоном (стр. 206); в воспоминаниях Г. А. Лароша (Л., т. II,

ч. 1-я, стр. 52, 53, 54, 85—86); о каноне в I действии «Руслана и Людмилы» в статье Ларош (Л., т. II, ч. 1-я, стр. 117) В изд. «Дни и годы» есть некоторые данные, приведенные из источников, упомянутых выше (стр. 34, 409, 449—450, 451), имеются и дополнительные сведения и упоминания (стр. 103, 104, 174, 180, 378, 394), из них наиболее интересны: о первом (повидимому) посещении в театре оперы «Иван Сусанин» (стр. 20), об исполнении Ч. при открытии Московской консерватории увертюры «Руслан и Людмила» (стр. 46), об исполнении за границей (Германия, Соден) оркестром «Камаринской», разученной по настоянию Чайковского (стр. 71), о дирижировании Ч. в симфоническом концерте (Москва) «Арагонской хотой» (стр. 479) и др. (стр. 44, 375, 383, 498).

[6] Стр. 56. «Руслан и Людмила» Глинки была возобновлена в Москве 12 сентября 1872 г.

Итальянская опера.—„Африканка".—„Трубадур".— Бенефис г. Демидова.— Забавы „Славянского базара".— Музыкальный хроникер „Гражданина"

Опубликована 24 сентября 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 207, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 40—49.

[1] Стр. 59. Опера «Африканка» Мейербера поставлена 18 сентября 1872 г., а не 10-го, как ошибочно указано в изд. 1898 г. (см. «Дни и годы», стр. 81—82).

[2] Стр. 61. В трехтомной биографии Ч. и в воспоминаниях Г. А. Ларош говорится об увлечении Чайковского творчеством Мейербера, что находилось в зависимости от исполнения опер этого последнего (а также и других популярных опер европейского репертуара того времени) такими выдающимися певцами-виртуозами, как Бозио, Тамберлик, Лагруа, Кальцолари и др. Увлечение это относилось к «Гугенотам», «Роберту», «Диноре», в особенности к «Пророку» и увертюре «Струензэ» (Ж. Ч., т. I, стр. 126, 178).

О посещениях представлений опер Мейербера в разных театрах, иногда с краткими оценками, упоминается в изд. «Дни и годы» (стр. 161, 192), о «блеске» сочинений Мейербера — там же, стр. 285. См. также «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 559; т. II, стр. 392; т. III, стр. 139. Чайковским сделан перевод с итальянского арии «Прелестный паж» из оперы «Гугеноты» (июнь 1868 г., см. «Дни и годы», стр. 54).

[3] Стр. 62. «Трубадур» Верди — 20 сентября 1872 г. См. пояснения о Верди к стр. 70.

[4] Стр. 63. «Иван Сусанин» Глинки — 19 сентября 1872 г.

[5] Стр. 64. «Музыкально-литературная забава» состоялась 17 сентября 1872 г. в Русской палате Славянского базара. «Строитель», т. е. владелец «Славянского базара»,— московский купец Пороховщиков, А. А. (1809—1894), член Московского благотворительного комитета. См. в воспоминаниях И. Е. Репина «Далекое — близкое», стр. 204 и примеч. 7 (стр. 479).

[6] Стр. 66. Подписывал свои статьи тремя звездочками *** обычно Ц. А. Кюи. Статья за этой подписью помещена в журнале «Гражданин», СПб., 1872 г. № 20, от 18 сентября, стр. 95. В ней автор от своего имени рассказывает о посещении им в Москве 5 сентября 1872 г. спектакля «Иван Сусанин»; в статье, действительно, встречаются перефразировки мыслей Чайковского при оценке спектакля и исполнителей. Возражения Чайковского в данном случае были одним из поводов полемики с Ц. А. Кюи, разгоревшейся с начала 1873 г.

Итальянская опера.— Квартетные сеансы Русского музыкального общества

Опубликована 24 октября 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 231, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 50—56.

[1] Стр. 68. «Фенелла» Обера шла 5 и 9 октября 1872 г. «Фра-диаволо» Обера — 19 октября 1872 г.

[2] Стр. 69. Чайковский в 1868 г. написал для итальянской оперы в Москве (бенефис певицы Д. Арто) речитативы и хоры к опере Обера «Черное домино» (см. «Дни и годы», стр. 56).

[3] Стр. 70. «Травиата» Верди — 14 октября 1872 г.

Как известно, Чайковский отзывался о Верди до крайности разноречиво. В этом смысле представляют значительный интерес суждения и упоминания о Верди и его операх в «Переписке с Н. Ф. Мекк» (т. I, стр. 123, 376, 485; т. III, стр. 30, 41). В трехтомнике Ж. Ч. говорится о юношеских увлечениях Чайковского итальянской оперой, спектакли которой давались в то время в Большом театре Петербурга. Наряду с Мейербером и другими композиторами Ч. восхищался также произведениями Верди, в особенности в связи с блестящим исполнением их выдающимися вокалистами итальянского театра (Ж. Ч., т. I, стр. 126, 127). Говоря об опере «Рюи Блаз» итальянского композитора Маркетти, Ч. пишет: «Оказалось, что это самая бездарная, пошлая копия с Верди, без той силы и той искренней теплоты, которою отличается грубоватое, но сильное творчество этого последнего» (письмо к Н. Ф. Мекк 16 декабря 1877 г., Ж. Ч., т. II, стр. 65). В воспоминаниях Г. А. Лароша имеется небезынтересное замечание: «Относительно Верди я скажу, что уже в 1862 г., когда музыкальный кругозор Чайковского далеко еще не определился, он чувствовал всю грубость и декоративность его приемов (или вернее т о г д а ш н и х приемов), но Петра Ильича, как большинство людей нашего поколения, поражал мощный драматический темперамент этого оригинального и странного художника» (Ларош, упом. изд., т. II, ч. 1-я, стр. 82). Особенно важно отметить взгляд Ч. на Верди как автора опер «Аида» и «Отелло», его утверждение (вопреки сложившемуся в то время общественному мнению) о независимости Верди от Вагнера (см. стр. 354 наст. изд.). В изд. «Дни и годы» наиболее значительные сведения см. на стр. 125, 164—165, 267, 409, 414, 438, 466, 486, 489, 540, 577. К сожалению, в этих источниках, при упоминаниях о прослушиваниях оперы в театре нигде нет указания на оценку Чайковским оперы «Риголетто».

[4] Стр. 70. Премьера оперы «Дон Карлос» Верди состоялась 11 марта 1867 г. в Париже. Премьера оперы «Аида» Верди — 24 декабря 1871 г. в Каире.

[5] Стр. 72. Первое камерное собрание (1 серии) Русского музыкального общества состоялось 15 октября 1872 г.

[6] Стр. 72. Разумовскому Бетховен посвятил 3 квартета, ор. 59 (1807); Николаю Голицыну — квартет ор. 127 (1824), квартет ор. 130 (1826) и квартет ор. 132 (1825).

[7] Стр. 72. И. Иоахим выступал в Москве 21 января 1872 г. в седьмом симфоническом собрании Русского музыкального общества.

[8] Стр. 72. Квартет (D-dur) Гайдна, третья соната для скрипки с фортепиано (ор. 12, № 3, Es-dur) Бетховена, квартет (a-moll) Шуберта.

[9] Стр. 73. О Шуберте см. дополнительно высказывания Чайковского и упоминания в «Переписке с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 382; в Ж. Ч., т. I, стр. 176; т. II, стр. 405, «Дни и годы», стр. 236, 410, 498. Высказывания Ч. о романсах Шуберта см. у Г. А. Лароша, т. II, ч. 1-я, стр. 52.

Второе и третье квартетные утра.— Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества.— Итальянская опера

Опубликована 7 ноября 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 243, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф», стр. 57—64.

[1] Стр. 74. Второе камерное собрание (1 серии) Русского музыкального общества состоялось 22 октября 1872 г.

[2] Стр. 75. В «Переписке с Н. Ф. Мекк» имя Мендельсона Чайковский упоминает в письме, где он приводит соображения о трудности создания формы фортепианного трио, о «гениальном» умении побеждать эти трудности у таких композиторов, как Бетховен, Шуман, Мендельсон (т. II, стр. 439), о «чудном» мастерстве М. в его «Реформационной симфонии» (т. II, стр. 604), причисляет его к «могиканам золотого века» (т. II, стр. 625), есть упоминание о «школе» М. (т. III, стр. 151). Из трехтомной биографии Чайковского мы узнаем, что «Итальянская симфония» Мендельсона была у Чайковского любимым произведением (1866 г., Ж. Ч. т. I, стр. 247). Другие упоминания в том же издании см. во II т., стр. 271, и в III т., стр. 461.

После прослушания оратории М. «Илия» (Нью-Йорк, 1891 г.) Ч. отмечает в «Дневниках»: «Прекрасная, но несколько растянутая вещь» («Дневники», стр. 274). В изд. «Дни и годы» имеются данные о прослушивании Чайковским и проигрывании им произведений Мендельсона (стр. 46, 262, 403, 412, 525).

[3] Стр. 76. Р. Шуман в 1834 г., при содействии своих друзей Ф. Вика, И. Кнорра и Л. Шунке, основал в Лейпциге журнал: «Neue Zeitschrift für Musik».

[4] Стр. 76. В переписке с Н. Ф. Мекк Чайковский, как и в других своих высказываниях, отзывается о творчестве Брамса очень резко: «Я не понимаю его прелести. По-моему, темно, холодно и полно претензий на глубину без истинной глубины» (т. I, стр. 99). В другом письме он называет Брамса «бездарностью» (т. I, стр. 268; см. также стр. 137). Чайковский дает несколько характеристик музыке Брамса, по своему содержанию близких друг к другу. «Мне хочется сказать, что он (Брамс.— *В. Я.*) никогда ничего не высказывает, а если высказывает, то не досказывает; искусно склеенные между собою кусочки чего-то составляют его музыку. Рисунок лишен определенности, колорита, жизни» (т. II, стр. 318). См. характеристики в «Переписке с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 37, 39—40, 315; т. III, стр. 385. В Ж. Ч.: т. II, стр. 55, 74, 141—142, 209, 378—379; т. III, стр. 77, 136, 202, 203, 274, 277—278 (развернутая характеристика), стр. 300. В «Дневниках»: стр. 100, 101, 180, 186, 193. «Дни и годы», стр. 158, 389, 422, 431, 432, 454. О личности Б., в особенности после непосредственного знакомства с ним, Чайковский отзывался с уважением, что явствует из тех же источников (см. также «Автобиограф. описание»). Чайковский предполагал организовать приглашение Б. в Москву для дирижирования. См. «Дни и годы», стр. 464, 467.

[5] Стр. 76. Третье камерное собрание (1 серии) Русского музыкального общества состоялось 29 октября 1872 г.

[6] Стр. 76. Четвертый квартет (a-moll) Раффа.

[7] Стр. 76. Квинтет ор. 29 (C-dur) Бетховена.

[8] Стр. 77. Стасов напечатал в «С.-Петербургских ведомостях» (1869, №№ 154 и 165) две статьи — «Музыкальные лгуны» и «По поводу письма г. Фаминцына», направленные главным образом против Фаминцына. Последний возбудил дело против Стасова за «клевету в печати». Окружной суд, рассмотрев дело, нашел, что «все высказанное Стасовым в полемических статьях его с Фаминцыным, не может быть подводимо под понятие оклеветанья», однако приговорил Стасова к домашнему аресту на 7 дней и денежному взысканию в размере 25 рублей за «злословие и брань». Подробнее см. Собрание сочинений В. В. Стасова, т. III, стр. 448—449.

[9] Стр. 77. Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 31 октября 1872 г.

[10] Об отношении Чайковского к Баху см. примечание к стр. 185.

[11] Стр. 79. Чайковский, при высокой оценке произведений Листа в общем, к личности и творчеству Листа не проявлял большого сочувствия. В «Переписке с Н. Ф. Мекк» он высказался с полной определенностью: «Самые сочинения Л. оставляют меня холодными: в них более поэтических намерений, чем действительной творческой силы, более красок, чем рисунка,

одним словом, творения его при самой эффектной внешности грешат пустотой внутреннего содержания. Это совершенная противуположность Шумана, у которого страшная, могучая творческая сила не соответствовала серенькому, бесцветному изложению мыслей» (т. II, стр. 578—579; см. также т. III, стр. 404). О личности Л. см. там же: т. I, стр. 100, 268, т. II, стр. 253, т. III, стр. 23. По поводу книги Листа о Шопене см. т. II, стр. 71, об отношении Листа к соч. Чайковского («Вариации на тему рококо») см. т. II, стр. 642.

Дополнительный интерес имеет суждение Лароша об отношении Чайковского к творчеству Листа: см. Ж. Ч., т. I, стр. 175; там же: стр. 490, 491; т. II, стр. 56, 142, 295, 331, 407, 494—495, 499, 516—517; т. III, стр. 78, 546—547. «Дни и годы»: стр. 131, 208, 215, 226, 263, 341, 354, 408, 595. В воспоминаниях Г. А. Лароша имеются такие строки: «К Листу, повидимому, имеющему гораздо более данных увлечь молодого музыканта, Петр Ильич подходит медленно, нерешительно, недоверчиво. Действительный энтузиазм в консерваторское время из симфонических поэм в нем возбуждал только «Орфей»; лишь гораздо позже он полюбил «Faust symphonie» (Л., т. II, ч. 1-я, стр. 51, 94; Ж. Ч., т. I, стр. 175). В переписке Чайковского с П. И. Юргенсоном, см. т. I, стр. 222.

Чайковский инструментовал для голоса с оркестром романс (балладу) Ф. Листа «Король в Фуле» (не издан), см. «Дни и годы», стр. 108.

[12] Стр. 80. «Линда ди Шамуни» Доницетти — 3 ноября 1872 г.

Второе симфоническое собрание.— Бенефис г-жи Патти

Опубликована 18 ноября 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 252, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 65—72.

[1] Стр. 81. Второе симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна состоялось 10 ноября 1872 г.

[2] Стр. 85. О Генделе см. «Дневники», стр. 116, 213 (относится к 1886 г.), то же в Ж. Ч., т. III, стр. 133; «Дни и годы», стр. 385—386, 396), Ларош, т. II, ч. 1-я, стр. 80, ч. 2-я, стр. 56.

До 1872 г. Чайковский был в Лондоне в июле 1861 г.

[3] Стр. 86. О детских и юношеских увлечениях Чайковского музыкой Беллини см.: Ж. Ч., т. I, стр. 43, 126—127; т. II, стр. 525; здесь же и о личности Б.; «Дневники», см. стр. 257; Ларош, т. II, ч. 1-я, стр. 10, 82; «Дни и годы», стр. 14, 268, 492.

Третье и четвертое симфонические собрания Русского музыкального общества.— Итальянская опера

Опубликована 29 ноября 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 260, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 73—80.

[1] Стр. 88. «Абиссинский маэстро» некто А. В. Лазарев, путешествовавший по Африке и занимавшийся музыкой (60-е годы). Будучи совершенно бездарным и мало сведущим музыкантом, ,он страдал манией величия, устраивал авторские концерты, выпустил брошюру «Лазарев и Бетховен», где сравнивал себя с великим симфонистом.

[2] Стр. 91. Третье симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна состоялось 17 ноября 1872 г.

[3] Стр. 92. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 24 ноября 1872 г.

[4] Стр. 93. Литольф, Г. Ч., композитор и пианист. Род. 1818 г. в Лондоне, ум. 1891 г. в Париже. По происхождению — эльзасец. Биография его пестрит переездами из одной страны в другую. Л. один из основателей рас-

пространенных «дешевых изданий» классических сочинений — «Коллекция Литольфа» (Германия). Наиболее известны из его сочинений пять фортепианных концертов и две увертюры: «Робеспьер» и «Жирондисты». Об отношении Ч. к музыке Л. см. Ж. Ч., т. I, стр. 175; Ларош, т. II, ч. 1-я, стр. 82—83; ч. 2-я, стр. 47; «Дни и годы», стр. 180.

[5] Стр. 93. Фитценгаген, В. Ф. (1848—1890),— виолончелист, профессор Московской консерватории с 1870 г. до конца жизни.

Николаев, Антон Николаевич (1836—1904),— лирический тенор и преподаватель пения. В 1866 г. выступил впервые на сцене московского Большого театра в опере «Русалка», подготовив партию князя под руководством А. С. Даргомыжского. Композитор, автор оперы, отнесся к качествам сценического и вокального дарования артиста с большой похвалой. Н. пел также в Петербурге в Мариинском театре. В 1874 г. он пел в Лондоне. Вскоре Н. перешел на сцену в провинцию — Киев и Одессу, после чего его деятельность сосредоточилась на концертных выступлениях. Преподавал пение в Москве (Филармоническом училище) и в Одессе.

Шлецер, Павел Августович (1838?—1898), — пианист, закончивший свое музыкальное образование у Листа. До 1891 г. был преподавателем в Варшаве, а затем до конца жизни состоял профессором Московской консерватории.

[6] Стр. 93. Серве, А. Ф. (1807—1877),— виолончелист, композитор, профессор Брюссельской консерватории.

[7] Стр. 94. Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (d-moll) А. Рубинштейна.

[8] Стр. 94. «Campanella», этюд для фортепиано Паганини — Листа.

[9] Стр. 94. Кадмина, Е. П. (1853—1881), — певица (низкое меццо-сопрано), блестяще окончила Московскую консерваторию; выступала с выдающимся успехом на сцене Московского Большого театра; позднее пела в Петербурге. После некоторого ослабления голоса с тем же успехом выступала в драме на провинциальных сценах; преждевременная смерть ее была вызвана самоубийством на сцене при исполнении пьесы «Василиса Мелентьева». Судьба К. нашла известное отражение в повести И. С. Тургенева— «Клара Милич» и в нескольких драматических пьесах, особенно в «Татьяне Репиной» (исп. М. Н. Ермолова). Е. П. Кадминой Ч. посвятил один из лучших своих романсов — «Страшная минута» (ор. 28, 1875 г.).

Пятое симфоническое собрание.— Итальянская опера

Опубликована 8 декабря 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 267, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 81—88.

[1] Стр. 97. О детских и юношеских увлечениях Ч. оперой Вебера «Волшебный стрелок» («Фрейшюц») см. Ж. Ч., т. I, стр. 81, 126. О дальнейших впечатлениях и оценках: Ж. Ч., т. II, стр. 263—264; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 43, 50. Упоминания см. там же, т. I, стр. 375; т. II, стр. 479; «Дни и годы», стр. 104, 126, 252, 328—329, 436.

Чайковский переложил для левой руки «Вечное движение» («Perpetuum mobile») из сонаты для фортепиано (As-dur) Вебера (изд. П. Юргенсона в 1874 г.).

[2] Стр. 97. Пятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 1 декабря 1872 г.

[3] Стр. 98. Чайковский в настоящем случае, говоря в 1872 году о «симфонической музыке», не имеет, конечно, в виду ее развития в России, так как замечательные образцы этого жанра, созданного к этому времени Бородиным, Римским-Корсаковым и им самим, еще не вошли с достаточной отчетливостью в музыкально-общественное сознание. Что касается Антона Рубинштейна, то вполне естественно отнесение его симфонических произведений к общей западноевропейской школе.

[4] Стр. 99. 98-й псалом, для хора с оркестром Мендельсона.

[5] Стр. 99. Гржимали, И. В. (1844—1915),— скрипач. Преподаватель Московской консерватории с 1869 г.

[6] Стр. 99. Вьетан, А. (1820—1881),— скрипач, композитор; с 1845 г. по 1852 г.— солист оркестра в петербургском Большом театре, автор многочисленных произведений для скрипки и виолончели. В отчетном симфоническом собрании РМО исполнялся четвертый концерт для скрипки с оркестром (d-moll) Вьетана.

Итальянская опера.—„Гамлет", опера Амбруаза Тома

Опубликована 16 декабря 1872 г. в газете «Русские ведомости», М., 1872, № 274, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 89—94.

[1] Стр. 107. «Гамлет» Тома исполнялся в Москве 8 декабря 1872 г.

Шестое собрание Русского музыкального общества.— Итальянская опера.— Квартетный сеанс

Опубликована 10 января 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 6, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 95—100.

[1] Стр. 108. Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 19 декабря 1872 г.

[2] Стр. 109. Керубини, Л. (1760—1842),— композитор и теоретик, род. во Флоренции, начал свою творческую деятельность с религиозной музыки, но с 1780 г. перешел на оперные композиции. С 1784 г. ставил свои оперы в Лондоне, с 1788 г. окончательно утвердился в Париже, где и написал свои прославленные оперы — «Лодоиска», «Медея», «Фаниска», «Водовоз», «Анакреон» и др. В Париже он изменил свой первоначальный легкий стиль оперы в сторону серьезности и глубины. «Лодоиска» и «Фаниска» были очень положительно оценены и Гайдном и Бетховеном. Большим успехом пользовались его революционные песни, гимны, марши, созданные в эпоху первой французской революции.

К. был крупным теоретиком и, сделавшись в 1822 г. директором Парижской консерватории, отлично поставил организацию всего дела.

М. И. Глинка в молодости очень любил некоторые из увертюр К., русский композитор делает ссылку на один из удачных приемов оркестровки у Керубини в своих «Заметках об инструментовке». Глинка написал также Вариации для фортепиано на тему из оперы К. «Прекрасный день» («Фаниска»).

Чайковский, кроме той характеристики, которую он дает в данной статье в связи с прослушиванием в разное время оперы «Водовоз», упоминает об этом произведении и впоследствии (см. «Дни и годы», по указателю).

[3] Стр. 109. Вторая симфония «Океан» (C-dur) А. Рубинштейна сочинена не позднее 1854 г. (в четырех частях). В концерте РМО 19 декабря 1872 г. исполнялись еще две части. Впоследствии Рубинштейн написал еще одну, седьмую часть.

[4] Стр. 110. Оценки творчества А. Г. Рубинштейна, делавшиеся Чайковским, и его личные отношения со своим учителем, запечатлены в многочисленных сообщениях и высказываниях Чайковского в источниках, которые приводятся нами в примечаниях и пояснениях к другим статьям. Обилие данных по этой теме не позволяет нам внести здесь соответствующие ссылки на страницы упомянутых изданий (см. указатели к этим изданиям).

[5] Стр. 110. В. В. Тиманова исполнила: Второй концерт для фортепиано с оркестром (f-moll) Шопена, «Пастораль и каприччио» Скарлатти, этюд (E-dur) Шопена и Тарантеллу Бюлова.

[6] Стр. 112. Первое камерное собрание (II серии) Русского музыкального общества — 7 января 1873 г.

Два квартетных утра и седьмое симфоническое собрание Музыкального общества.— Итальянская опера.— Музыкально-библиографический курьез

Опубликована 2 февраля 1873 г. в газете «Русские ведомости», М 1873, № 26, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 101—110.

[1] Стр. 114. Второе и третье камерные собрания (II серии) Русского музыкального общества состоялись 14 и 28 января 1873 г.

[2] Стр. 114. Восьмой квартет (g-moll) Рубинштейна.

[3] Стр. 114. Шестнадцатый квартет, ор. 135 (F-dur) Бетховена.

[4] Стр. 114. Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 26 января 1873 г.

[5] Стр. 114. Первое исполнение Второй симфонии (c-moll) Чайковского.

[6] Стр. 119. Спектакль-концерт — 30 января 1873 г. в Большом театре.

[7] Стр. 120. «*...известного кружка русских передовых музыкантов*» — здесь имеется в виду «Могучая кучка».

Фельетонистом газеты «С.-Петербургские ведомости» был в то время Ц. А. Кюи, подписывавшийся: ***.

[8] Стр. 120. Иван Мелодин.— «Очерк истории оперы и биографии композиторов, произведения которых исполняются на московской сцене», М., 1873.

Восьмое собрание Русского музыкального общества.— Итальянская опера.

Опубликована 24 февраля 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 41, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 111—118.

[1] Стр. 122. Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна состоялось 9 февраля 1873 г.

[2] Стр. 122. «Humoresque» (ор. 20) Шумана.

[3] Стр. 123. «Ты лучший мне путь открыл», хор (ор. 43 № 1) Гауптмана.

[4] Стр. 123. Симфония (Es-dur) Гайдна.

[5] Стр. 124. «Л ю б л ю кое-что в Гайдне»,— писал Чайковский в своем дневнике (1886, разр. Ч., см. «Дневники», стр. 213). См. о том же в Ж. Ч., т. III, стр. 133. Однажды в письме Ч., говоря об искусстве классиков себя ограничивать, заметил: «Но ведь нужно и то сказать, что Гайдну нечего было себя сдерживать, ибо и материалу-то у него не бог весть как много было...» В то время, когда Ч. сочинял секстет («Воспоминание о Флоренции», 1890 г.), он писал своему брату Модесту: «Меня затрудняет не недостаток мыслей, а новость формы. Нужно шесть самостоятельных и притом однородных голосов. Это невероятно трудно. Гайдн никогда не мог побороть этой трудности и иначе, как для квартета, ничего камерного не писал», Ж. Ч., т. III, стр. 274, 375—376. О том же см. в «Переписке с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 650; «Дни и годы», стр. 63, 386, 412, 499.

[6] Стр. 124. «Дон-Жуан» Моцарта — 12 февраля 1873 г.

[7] Стр. 127. Премьера оперы «Псковитянка» Римского-Корсакова состоялась 1 января 1873 г. в Мариинском театре. 5 февраля 1873 г. в том же театре впервые исполнены три сцены (две «польских» и «В корчме») из оперы «Борис Годунов» Мусоргского. О взаимоотношениях Ч. с Мусоргским см. также в изд. «М. П. Мусоргский. Письма и документы». М.—Л. 1932, стр. 236.

Начало концертного сезона

Опубликована 10 марта 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 52, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 122—129.

[1] Стр. 129. «Большой вокальный и инструментальный концерт гг. Нодена и В. Безекирского» — 26 февраля 1873 г. в Большом театре.

[2] Стр. 130. Безекирский, В. В. (1835—1919) — скрипач, род. в Моск-

ве; в 1855 г. поступил в оркестр московского Большого театра, в 1871 г. основал в Москве скрипичные классы, с 1882 г.— проф. училища Моск. филармонии. Оставил воспоминания: «Из записной книжки артиста В. В. Безекирского», СПб., 1910.

[3] Стр. 131. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 27 февраля 1873 г.

[4] Стр. 131—133. Среди произведений Берлиоза Ч. особенно высоко ставил «Гибель Фауста» и писал о музыке этой «драматической легенды» с искренним восхищением. К числу лучших сочинений Берлиоза относил Ч. и «Ромео и Джульетту». Очень хвалил «Реквием». Более сдержанно писал о «Фантастической симфонии», об опере «Взятие Трои». См. «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 48, 52, 65, 257, 265, 602; переписку с П. И. Юргенсоном, т. I, стр. 84; Ж. Ч. т. II, стр. 265, 332, 333; упом. в «Дневниках» — стр. 273; «Дни и годы», стр. 52—53, 61, 207, 221, 262, 285, 469. О личности Берлиоза см. переписку с Н. Ф. Мекк: т. I, стр. 289; о его значении в области программной музыки, там же, стр. 531.

В связи с приездом Б. в Москву в декабре 1867 г. Чайковский при посещении автором «Гибели Фауста» в Московской консерватории произнес «прекрасную речь по-французски, в которой... сделал оценку высоких заслуг» композитора (Н. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 44; «Дни и годы», стр. 52—53).

[5] Стр. 133. Ф. Гартвигсон исполнил: Первый концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur) Листа, Ноктюрн (Des-dur) Шопена, «Air de dance scandinave» Гаде и Концертный галоп А. Рубинштейна.

[6] Стр. 134. Первая симфония (Es-dur) Бруха.

[7] Стр. 134. «Второй вокальный и инструментальный концерт гг. Нодена и В. Безекирского» — 28 февраля 1873 г. в Большом театре.

[8] Стр. 134. «Большой вокальный и инструментальный концерт Ю. Гербера при участии г. Нодена, г-жи Рааб, г-ж Раевской, Енгалычевой, гг. Рубинштейна, Лауба, Фитценгагена, Мертена, Данненберга и оркестра имп. московских театров» — 1 марта 1873 г. в Большом театре.

[9] Стр. 134. Концерт В. Н. Кашперова — 2 марта 1873 г.

Кашперов, Владимир Никитич (1827—1894),— третьестепенный композитор и преподаватель пения; автор нескольких опер, в том числе «Грозы» по драме А. Н. Островского. Был лично близок к А. Н. Островскому и М. И. Глинке. С 1865 по 1872 г. состоял профессором пения в Московской консерватории. После ухода из консерватории организовал в Москве бесплатные хоровые классы и давал частные уроки пения. Среди его литературных работ имеются «Воспоминания о Глинке» («Русский архив», 1869, т. VII).

Вторая неделя концертного сезона

Опубликована 18 марта 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 59, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 130—136.

[1] Стр. 136. «Большой концерт г. Мельникова при участии г-жи Енгалычевой, г. Васильева, Н. Г. Рубинштейна и оркестра имп. московских театров» состоялся 5 марта 1873 г. в Большом театре.

[2] Стр. 137. «Большой вокальный и инструментальный концерт В. Фитценгагена с участием г-ж Анны и Софии Катрухиных, гг. Гартвигсона (из Лондона), Ф. Лауба и оркестра имп. московских театров» — 6 марта 1873 г. в Большом театре.

[3] Стр. 137. Резко отрицательное отношение Ч. к произведению А. Е. Варламова объясняется отчасти общей тенденцией среди музыкантов-профессионалов той эпохи умалять историческое и художественное значение «предшественников Глинки». Варламов числился в группе композиторов-дилетантов 30-х, 40-х годов, и тот жанр бытовой музыки, выдающимся

представителем которого был Варламов, отвергался ввиду несовершенства техники, при предполагаемой узости эстетического направления и художественного кругозора у всей группы. Тем не менее Ч., как известно, по личным вкусам, усвоенным с детства, в творчестве этих композиторов ценил те качества, какие ему были неизменно дороги,— задушевность, искренность и теплоту мелодии, непосредственность вложенного в сочинение чувства.

Но как музыкант-профессионал другой эпохи он в своих публичных высказываниях, исходя из требований повышения общего технического и эстетического уровня, считал себя обязанным отнестись с суровым порицанием к явлениям «дилетантизма», в особенности, когда то или иное произведение было, по его мнению, незаслуженно популярно.

[4] Стр. 137. «Концерт г-жи В. Тимановой с участием г. Ф. Лауба» — 7 марта 1873 г. в зале Российского благородного собрания.

[5] Стр. 138. «Концерт русского народного пения Д. А Славянского с участием его певческой капеллы, любителей хорового пения, хора певчих и оркестра под личным управлением Д. А. Славянского» — 8 марта 1873 г. в зале Московского благородного собрания.

[6] Стр. 140. Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества (концерт Н. Г. Рубинштейна) — 9 марта 1873 г.

[7] Стр. 140. Второй концерт для фортепиано, с оркестром (F-dur) А. Рубинштейна.

[8] Стр. 140. Ноктюрн (A-dur) Фильда, Экспромт Fis-dur Шопена и «Каприс в русском стиле» А. Рубинштейна.

[9] Стр. 141. Второе камерное собрание (III серии) Русского музыкального общества — 11 марта 1873 г.

[10] Стр. 141. Первый квартет (F-dur) Бетховена, Третий квартет (A-dur) Шумана.

Последние недели концертного сезона

Опубликована 4 апреля 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 73, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 137—141.

[1] Стр. 142. Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна состоялось 23 марта 1873 г.

[2] Стр. 143. О «Реквиеме» Моцарта см. также: Ж. Ч., т. III, стр. 277; «Дни и годы», стр. 455.

[3] Стр. 143. «Большой вокальный и инструментальный концерт г. Ф. Лауба» — 20 марта 1873 г. в Большом театре.

[4] Стр. 144. «Концерт с участием г-жи А. П. Крутиковой, г. Ф. К. Никольского и оркестра русской оперы под управлением Леонида Малашкина» — 15 марта 1873 г. в зале Дворянского собрания (СПб.). Из произведений Л. Малашкина были исполнены: русская песня «Отчего, скажи, мой любимый серп» (Крутикова), русская песня «Не страшна мне Волга-матушка» (Никольский) и «Русская симфония на народные темы» № 2.

«Большой вокальный и инструментальный концерт Ф. К. Никольского с участием А. П. Крутиковой, С. В. Демидова и оркестра под управлением композитора Леонида Малашкина» — 28 марта 1873 г. в зале Дворянского собрания (Москва).

Музыкальная заметка

Опубликована 3 мая 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 93, стр. 3. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 142.

[1] Стр. 146. Кадмина выступила с выдающимся успехом в роли Леля в «весенней сказке» «Снегурочка» А. Н. Островского при первой ее поста-

новке на сцене московского Большого театра 11 мая 1873 года. Музыка к пьесе была написана П. И. Чайковским. По воспоминанию бывшего на этом спектакле Н. Д. Кашкина, «Кадмина, только что начинавшая свою сценическую карьеру, очаровала всех своею талантливою игрою и пением».

„Русалка" Даргомыжского.— Итальянская опера

Опубликована 14 сентября 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 198, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 143—148.

[1] Стр. 148. «Русалка» Даргомыжского — 2 сентября 1873 г.

[2] Стр. 150. Об отношении Ч. к Даргомыжскому см. дополнительно: Ж. Ч., т. I, стр. 288, т. II, стр. 407, 421—422, т. III, стр. 256—257; «Дневники», стр. 119, 120, 215; «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 409, 625; т. III, стр. 456, 639; «Дни и годы», стр. 53, 54, 73, 397, 398, 451, 601.

Чайковский в 1867 г. переложил для фортепиано в 2 руки оркестровую фантазию А. С. Даргомыжского «Казачок»; переложение это вышло из печати в 1868 г. и было первой по времени изданной работой Ч. В 1870 г. Чайковский инструментовал романс А. С. Даргомыжского «Ночевала тучка золотая» (для трех голосов и оркестра). Эта работа Ч. не была издана.

[3] Стр. 150. «Трубадур» Верди — 10 сентября 1873 г.

Итальянская опера

Опубликована 23 сентября 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 205, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 149—153.

[1] Стр. 153. Первое представление в Париже оперы «Фрейшюц» Вебера состоялось 7 декабря 1824 г., в театре «Одеон»; опера называлась: «Robin des Bois».

[2] Стр. 154. Статья Г. Берлиоза «Le Freuschütz» de Weber» напечатана в его «A travers chants (études musicales, adorations, boutades et critiques)», Paris, 1863.

[3] Стр. 154. «Фрейшюц» Вебера — 14 сентября 1873 г.

[4] Стр. 155. «Ломбардцы во время первого крестового похода» Верди — 13 сентября 1873 г.

Объяснение с читателем.— Русское музыкальное общество.— Итальянская опера

Опубликована 19 декабря 1873 г. в газете «Русские ведомости», М., 1873, № 273, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 154—161.

[1] Стр. 160. Под «петербургским музыкантом» здесь разумеется Ц. А. Кюи. Об упоминаемом факте и выступлениях как Кюи, так и Чайковского по этому поводу см. «Письмо в редакцию газеты «Голос» П. И. Чайковского (стр. 374 наст. изд.) и пояснение к нему на стр. 422-423.

[2] Стр. 161. Первое камерное собрание (II серии) Русского музыкального общества — 10 декабря 1873 г.

[3] Стр. 161. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 14 декабря 1873 г.

[4] Стр. 162. Давыдов, К. Ю. (1838—1889),— виолончелист, композитор и музыкальный деятель, проф. Петербургской консерватории с 1863 по 1886 г., а с 1876 по 1886 г. директор той же консерватории. В конце 70-х

и начале 80-х гг. Д. выступал как дирижер в РМО. Чайковский находился с К. Ю. Давыдовым в постоянных личных и деловых отношениях и посвятил ему «Итальянское каприччио» для оркестра (ор. 45). Чайковский относился к творчеству Д. с сочувствием (см. «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 409; «Дни и годы», стр. 305) и чрезвычайно высоко ставил его как виолончелиста, но не склонен был признавать его как дирижера. Об отношениях Ч. и Д. в связи с работой Ч. над оперой «Мазепа» (либретто которой было передано Чайковскому Давыдовым и частично использовано Ч.), а также об их встречах и деловых переговорах см. в цит. ранее изданиях — по указателям, в том числе в переписках Ч. с С. И. Танеевым и П. И. Юргенсоном. См. также журн. «Муз. образование», 1926 г. № 5—6, стр. 43—45.

[5] Стр. 162. Ноктюрн (b-moll) для фортепиано Шопена; Восьмая венгерская рапсодия Листа; Фантазия (C-dur) Шуберта — Листа.

Музыкальная хроника.—„Дон-Жуан" и „Зора" на Итальянской сцене.— Пятый концерт Русского музыкального общества

Опубликована 16 января 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 13, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 162—167.

[1] Стр. 164. Премьера оперы «Дон-Жуан» Моцарта состоялась 29 октября 1787 г. в Праге.

[2] Стр. 165. Чайковский, высказываясь о «Дон-Жуане», противопоставляет его, т. е. оперные формы Моцарта, вагнеровским операм последнего периода; одновременно восстает против взглядов на оперный жанр, проводимых Даргомыжским в «Каменном госте» и пропагандируемых Стасовым и Кюи. Это основная мысль Чайковского, и поэтому он в данном контексте не затрагивает вопроса об операх Глинки.

[3] Стр. 166. «Дон-Жуан» Моцарта — 8 января 1874 г.

[4] Стр. 166. «Моисей» («Зора») Россини — 12 января 1874 г.

[5] Стр. 167. Пятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 11 января 1874 г.

[6] Стр. 167. Премьера оперы «Вильям Ратклиф» Кюи состоялась 14 февраля 1869 г. в Мариинском театре.

[7] Стр. 167—168. Чайковский, несмотря на взаимно неприязненные отношения с Ц. А. Кюи, очень одобрял его оперу «Вильям Ратклиф». Об этой опере он не раз высказывался. Еще в 1869 г. в письме к М. А. Балакиреву он писал, что «наслаждается» разбором оперы Кюи «Вильям Ратклиф»: «...не ожидал, что опера эта так замечательно хороша» (см. «Переписку с М. А. Балакиревым», стр. 42, а также «Дни и годы», стр. 64). Такой же отзыв он дает и Римскому-Корсакову в 1875 г., уже после решительных журнальных столкновений с автором этой оперы: «Об «Анджело» (другая опера Кюи.— *В. Я.*) здесь ходят самые разноречивые слухи. Года два тому назад Кюи играл мне первый акт, произведший на меня впечатление весьма несимпатичное, особенно взяв в сравнение «Ратклифа», которого я страх как люблю» (Ж. Ч., т. I, стр. 469). Но если даже предположить, что в письмах к членам «Могучей кучки» Ч. акцентирует свое положительное отношение к опере Кюи, то и в письме к Н. Ф. Мекк при общей резкой оценке всей деятельности балакиревской группы в те годы он высказывает сочувствие музыке этой оперы, находя в ней «прелестные вещи», хотя тут же приводит и ряд оговорок в отношении приемов творческой работы композитора и невыдержанности стиля в «Вильяме Ратклифе» (см. «Переписку с Н. Ф. Мекк», т. II, стр. 265, см. также стр. 429). К другим произведениям Кюи Чайковский относился по большей части отрицательно, но признавал за автором «талант и чутье». Что касается Ц. А. Кюи, то его взгляд на творчество Чайковского остался в памяти современников как исключительно неодобрительный и враждебный, особен-

но памятна его историческая ошибка в оценке «Евгения Онегина». Следует заметить, что Кюи по большей части резко восставал против оперного направления Чайковского, против его вокального творчества (романсов) и даже в симфониях находил много недостатков (достаточно вспомнить его замечания о 5-й симфонии — о ее якобы «безидейности... рутине» и т. п.), но вместе с тем его отзывы о программной музыке Ч. всегда хвалебны, начиная даже с «Фатума», о котором Кюи при первом исполнении в Петербурге этой симфонической поэмы (1869) высказался так: «Написан в совершенно свободной форме, чуждой рутинных приемов, он слушается с начала до конца с большим интересом...». Кюи находит все произведение странным, говоря о «загадочности концепции», но все же из приведенной оценки видно, что у Кюи не было полной предвзятости суждений о Ч-м (см. «Дни и годы», стр. 60—61). Это тем более надо признать, что все остальные симфонические поэмы, носившие программный характер, встречали у Кюи высокую оценку: «Ромео и Джульетта», «Буря», «Манфред» — все они приветствовались тем же критиком, кстати сказать, в полной солидарности с В. В. Стасовым, который именно в этом жанре признавал лучшие качества таланта Чайковского. Так, например, о «Буре» Кюи в 1874 г. писал: «...хорошее, горячее, талантливое произведение, инструментованное чудесно, звучно и красиво» («Дни и годы», стр. 110).

Таким образом далеко не во всем у Кюи была пристрастная точка зрения; в ряде оценок деятельности Ч-го мы встречаемся у Кюи с положительным признанием его достоинств (о первом и втором квартетах, частично о первом фортепианном концерте, о сборнике «Русских народных песен» в обработке Чайковского, о его дирижировании и т. д.).

Чайковский, с своей стороны, до конца жизни не признавал критические приемы Кюи (см. «Дни и годы», стр. 111, и «Беседу», помещенную ниже в нашем издании), а в связи с появлением за границей статей К. «La musique en Russie» (впоследствии изд. отдельно) Ч. пишет: «Как газетный рецензент Кюи, несмотря на огромные недостатки, имеет и достоинства. Он остроумен, пишет бойко, язвительно и смело. Но ему недостает эрудиции... Вообще на каждом шагу сказывается довольно самоуверенное музыкальное невежество. С другой стороны, попытка ознакомить французов с нашей музыкой достойна сочувствия и может принести пользу» («Переписка с Н. Ф. Мекк», т. I, стр. 397, относ. к 1878 г.).

Для ознакомления с материалом, относящимся к этой теме, мы отсылаем читателя к цитируемым нами изданиям, где в большинстве имеются указатели.

[3] Стр. 168. В. Ф. Фитценгаген исполнил свой Первый концерт для виолончели с оркестром (h-moll) 15 января 1871 г. в восьмом симфоническом собрании Русского музыкального общества.

Шестой концерт Музыкального общества.— „Рогнеда" на сцене Русской оперы

Опубликована 31 января 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 26, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 168—172.

[1] Стр. 169. Первое исполнение симфонии «Гарольд в Италии» Берлиоза состоялось 23 ноября н. ст. 1834 г.

[2] Стр. 170. Берлиоз приезжал в Россию два раза: в марте 1847 г. и в ноябре 1867 г. В первый приезд он дал четыре концерта в Петербурге, два — в Москве и один — в Риге; во второй приезд: шесть концертов в Петербурге и два — в Москве.

[3] Стр. 171. Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 18 января 1874 г.

[4] Стр. 172. «Рогнеда» Серова — 26 января 1874 г.

Первая неделя концертного сезона

Опубликована 1 марта 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 46, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 173—178.

[1] Стр. 174. «Большой вокальный и инструментальный концерт (в пользу пострадавших от неурожая жителей Самарской губ.) с участием г-ж Н. А. Неведомской-Дюнор, Е. П. Кадминой, гг. Гржимали и Фитценгагена и пианиста Декрещенцо. Оркестром будет дирижировать г. Н. Г. Рубинштейн» — состоялся 18 февраля 1874 г. в зале Российского благородного собрания.

[2] Стр. 175. «Концерт гг. Нодена и Безекирского, в котором примут участие: г-жа Кадмина, гг. Н. Г. Рубинштейн, Гржимали, Бродский, Эзер и оркестр имп. театров» — состоялся 19 февраля 1874 г. в Большом театре.

[3] Стр. 176. «Музыкально-литературный вечер с участием г-ж Федотовой, Дюнор, Зограф, Кадминой и гг. Островского, Самарина, Музиля, Басистова и Бродского» — 21 февраля 1874 г. в зале Российского благородного собрания.

[4] Стр. 176. А. Ю. Зограф исполнила Третий концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur) Литольфа 6 февраля 1870 г. в седьмом симфоническом собрании Русского музыкального общества

[5] Стр. 177. Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества (концерт Н. Г. Рубинштейна) — 22 февраля 1874 г.

[6] Стр. 178. Клиндворт, К. (1830—1916),— пианист, ученик Листа, в 1868—1884 гг. состоял профессором Московской консерватории, выступал так же в качестве дирижера. Впоследствии переехал в Берлин, где основал «фортепианную школу». Особую известность приобрел переложениями для фортепиано сочинений Вагнера («Кольцо Нибелунгов»), испанских увертюр Глинки, «Реквиема» Моцарта, «Франчески да Римини» Чайковского и др.

[7] Стр. 178. Н. Г. Рубинштейн исполнил кроме Четвертого концерта для фортепиано (G-dur) Бетховена еще: пьесу «Вечерние грезы» Чайковского, Вальс (из «Миниатюр») А. Рубинштейна, Полонез Клиндворта, Баркаролла (a-moll) А. Рубинштейна и десятую венгерскую рапсодию Листа.

[8] Стр. 178. «Концерт К. Ю. Давыдова, с участием г-ж Каменской, Беляевой и Н. Г. Рубинштейна» — 24 февраля 1874 г.

Вторая и третья недели концертного сезона

Опубликована 14 марта 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 57, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 179—183.

[1] Стр. 180. Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 1 марта 1874 г.

[2] Стр. 181. Четвертый концерт для скрипки с оркестром (d-moll) Вьетана.

[3] Стр. 181. Концерт Антона Рубинштейна состоялся 5 марта 1874 г.

[4] Стр. 183. «Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. и А. Г. Рубинштейнов» — 8 марта 1874 г.

[5] Стр. 183. Увертюра, скерцо и финал для оркестра (ор. 52) Шумана.

[6] Стр. 183. Второй концерт для фортепиано с оркестром (A-dur) Листа.

Четвертая неделя концертов

Опубликована 20 марта 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 62, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 184—188.

[1] Стр. 185. «Большой концерт г. Ганса фон Бюлова» состоялся 13 марта 1874 г. в Большом театре.

В связи с исполнением в концерте Г. Бюлова хроматической фантазии Баха Ч-й пишет:

«...воображение старого мастера тщетно борется с условными приемами тогдашней композиторской рутины...»

Ч. относился к Баху довольно равнодушно. Признавая этого композитора «великим мастером», высоко ценя артистическую личность Баха, Ч. в то же время говорит о «классической сухости церковных сочинений» Баха (стр. 79 наст. изд.), а в своих «Дневниках» заявляет, что «охотно играя» Баха, «не признает в нем (как это делают иные) великого гения» («Дневники», стр. 213).

По мнению Г. Лароша, «царство Баха между всеми музыкальными странами было для него (т. е. Ч.—*В. Я.*) одно из самых чуждых. Замечательно, что и впоследствии, когда он для собственного удовольствия играл у себя Баха, он выбирал исключительно фортепианные его сочинения, а не органные, хотя легко мог иметь их в переложениях» (Л., т. II, ч. 1-я, стр. 49). В «Переписке с Н. Ф. Мекк» мы встречаемся с упоминанием о произведениях Баха (т. I, стр. 262). См. также Ж. Ч., т. I, стр. 173, т. II стр. 135, т. III, стр. 133—те же сведения, а в изд. «Дни и годы»—стр. 385 и 408. В «Дневниках» — 16 марта 1887 н. с., стр. 132).

В таком взгляде на И. С. Баха у Ч. можно видеть отражение мировоззрения эпохи, в которую среди некоторых русских музыкантов значение Баха еще не достаточно оценивалось как прогрессивное явление, ограничиваясь узким пониманием места, занимаемого композитором, как исторически пройденного этапа.

[2] Стр. 187. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 15 марта 1874 г.

[3] Стр. 187. Первое исполнение в Москве увертюры «Сакунтала» Гольдмарка состоялось 27 января 1868 г. в седьмом симфоническом собрании Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна.

[4] Стр. 187. Гольдмарк К. (1830—1915) — венский (венгерский) композитор: Ч. относился с сочувствием к его творчеству, говоря об его увертюре «Сакунтала» и впоследствии, а также о квартете и скрипичном концерте («Переписка с Н. Ф. Мекк, т. I, стр. 261, 465). Что касается очень известной оперы того же композитора «Царица Савская», то Ч. высказался о ней отрицательно. Отзыв этот интересен с принципиальной точки зрения (см. там же, т. II, стр. 36—37 и 51).

[5] Стр. 187. 32-й духовный концерт Бортнянского.

[6] Стр. 188. Потулов Н.— «Сборник церковных песнопений». 5 выпусков.

Музыкальная заметка

Опубликована 10 сентября 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 194, стр. 3. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 195—196.

[1] Стр. 189. «Русалка» Даргомыжского исполнялась 1 сентября 1874 г. «Иван Сусанин» Глинки — 8 сентября 1874 г.

Открытие итальянского сезона.—„Дочь кардинала“ Галеви

Опубликована 20 сентября 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 202, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 197—200.

[1] Стр. 192. «Дочь кардинала» Галеви — 13 сентября 1874 г.

Еще дебюты в итальянской опере

Опубликована 26 сентября 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 207, стр. 2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 201.

[1] Стр. 194. «Фауст» Гуно — 18 сентября 1874 г.

Некролог.— Иван Осипович Шрамек

Опубликован 15 октября 1874 г. в газете «Русские ведомости»; М., 1874, № 221, стр. 3. Перепечатан в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 202—203.

Итальянская опера.— Дебют русского квартета

Опубликована 26 октября 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 230, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 204—210.

[1] Стр. 197. Первое представление в Москве итальянской труппы Мерелли состоялось 9 сентября 1868 г. в Большом театре. Поставлена была опера «Отелло» Россини. Чайковский присутствовал на спектакле, а на другой день, в письме к брату Анатолию, отметил: «Пела прелестно Арто и дебютировал очень хороший молодой тенор Станио» (Архив Дома-музея Ч.).

[2] Стр. 200. «Большой прощальный концерт г-жи Габриэль Краусс» — 15 октября 1874 г. в Большом театре.

[3] Стр. 202. Первое камерное собрание (I серии) Русского музыкального общества — 20 октября 1874 г.

[4] Стр. 203. В собрании был исполнен еще Первый квартет (D-dur) Чайковского.

Два последних квартетных собрания.— Первое симфоническое собрание

Опубликована 20 ноября 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 250, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 211—215.

[1] Стр. 204. Второе и третье камерные собрания (I серии) Русского музыкального общества состоялись 27 октября и 10 ноября 1874 г.

[2] Стр. 205. Первый квартет (a-moll) Свендсена.

[3] Стр. 205. Первый квартет (E-dur) Направника.

[4] Стр. 205. Премьера оперы «Нижегородцы» Направника состоялась 27 декабря 1868 г. в Мариинском театре.

[5] Стр. 205. Вторая симфония (C-dur) Направника впервые исполнена 9 марта 1874 г. в Петербурге в третьем симфоническом собрании Русского музыкального общества под управлением автора.

[6] Стр. 205. Первый квартет (E-dur) Направника впервые исполнен 1 ноября 1873 г. в Петербурге в четвертом камерном собрании (I серии) Русского музыкального общества.

[7] Стр. 206. Направник, Э. Ф. (1839—1916),— дирижер и композитор, с 1863 был помощником, а с 1869 г. до конца жизни главным дирижером оперного театра в Петербурге (б. Мариинского). Автор нескольких опер: «Нижегородцы», «Гарольд», «Дубровский», «Франческа да Римини». Широкую популярность приобрела его опера «Дубровский». Н. написано большое количество музыкальных произведений во всех жанрах (симфонии, камерные соч., хоровые и т. д.). Н. дирижировал почти всеми операми Чайковского при их первых постановках в Петербурге (исключение составляют «Воевода» и «Черевички», шедшие в первый раз в Москве, и «Чародейка», которой дирижировал сам Чайковский). Чайковский относился с располо-

жением к творчеству Н., а лично к нему с большим уважением, как к выдающемуся дирижеру и музыкальному деятелю. Значительный интерес для биографии Чайковского и истории русской оперной сцены представляет их взаимная переписка, опубликованная в изд. «Чайковский. Воспоминания и письма», под ред. Игоря Глебова. Гос. Ак. Фил. Пгр. 1924.

[8] Стр. 206. Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества под управлением Н. Г. Рубинштейна — 15 ноября 1874 г.

[9] Стр. 206. Увертюра Бетховена, ор. 124 — «Освящение здания».

[10] Стр. 206. «Хвалебная песнь», симфония-кантата Мендельсона, ор. 52.

Второе симфоническое собрание.— Бенефис г-жи Патти

Опубликована 27 ноября 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 255, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 216—221.

[1] Стр. 210. Второе симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 22 ноября 1874 г.

[2] Стр. 210. Ария из оперы «Аталия» Генделя; «Элегия», романс Даргомыжского; «Заклинание», романс Виардо.

[3] Стр. 210. Двадцать второй концерт для скрипки с оркестром (a-moll) Виотти.

[4] Стр. 211. В собрании была исполнена еще увертюра к опере «Кузнец Вакула» Чайковского.

[5] Стр. 211. «Севильский цирюльник» Россини — 19 ноября 1874 г.

Третье симфоническое собрание.— Итальянская опера.— Общество любителей искусств музыкального и драматического

Опубликована 4 декабря 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 261, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 222—227.

[1] Стр. 213. Третье симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 28 ноября 1874 г.

[2] Стр. 215. Торжественная увертюра, для оркестра, Вебера.

[3] Стр. 215. Хор матросов из оперы «Моряк-скиталец» Вагнера.

[4] Стр. 215. «Фауст» Гуно — 29 ноября 1874 г.

[5] Стр. 217. «Исполнительное собрание Общества любителей музыкального и драматического искусств» — 1 декабря 1874 г.

Киевская опера.— Четвертое симфоническое собрание

Опубликована 17 декабря 1874 г. в газете «Русские ведомости», М., 1874, № 271, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 228—234.

[1] Стр. 219. «Большой вокальный и инструментальный концерт» — 8 декабря 1874 г. в Большом театре. В бенефис артиста Нодена 10 декабря 1874 г. была поставлена опера «Сомнамбула» («Невеста-лунатик») Беллини. В бенефис артиста Котоньи на 17 декабря 1874 г. была назначена опера «Мария ди Роган» Доницетти.

[2] Стр. 220. «Трубадур» Верди — 6 декабря. «Галька» Монюшко — 7—8 (?) декабря. «Опричник» Чайковского — 9 декабря 1874 г.

[3] Стр. 222. Часть этого фельетона, относящаяся к постановке в Киеве оперы «Опричник», перепечатана в газете «Киевлянин», 1874, № 152 (21 декабря) в заключении статьи г. N. «Русская опера в Киеве. «Опричник».

[4] Стр. 222. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 13 декабря 1874 г.

[5] Стр. 223. Третий концерт для виолончели с оркестром (e-moll) Грюцмахера.

[6] Стр. 223. Симфония (G-dur) Гайдна.

Пятое симфоническое собрание.— Вторая квартетная серия.— Итальянская опера

Опубликована 3 января 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 235—241.

[1] Стр. 224. Пятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 20 декабря 1874 г.

[2] Стр. 227. Третья симфония (C-dur) Римского-Корсакова.

[3] Стр. 229. Четвертый концерт для фортепиано с оркестром (d-moll) А. Рубинштейна, Ноктюрн (c-moll) для фортепиано Шопена и Вальс (C-dur) для фортепиано Таузига.

[4] Стр. 229. Третье камерное собрание (II серии) Русского музыкального общества — 22 декабря 1874 г. Четырнадцатый квартет (cis-moll) Бетховена был тоже исполнен на этом собрании.

Шестой и седьмой концерты Русского музыкального общества

Опубликована 19 января 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 15. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 242—247.

[1] Стр. 234. Шестое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 10 января 1875 г.

[2] Стр. 234. Серенада (F-dur) для струнного оркестра Фолькмана.

[3] Стр. 235. Седьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 17 января 1875 г.

[4] Стр. 236. С. И. Танеев исполнил первый концерт для фортепиано с оркестром (d-moll) Брамса.

[5] Стр. 236. С. И. Танеев (1856—1915)—композитор, пианист, теоретик и педагог. Окончил Московскую консерваторию у П. И. Чайковского по композиции и у Н. Г. Рубинштейна по фортепиано. Состоял преподавателем (с 1878), а затем профессором той же консерватории, с 1885 по 1889 гг. был ее директором.

Взаимоотношения Чайковского и Танеева, глубоко значительные по своему содержанию, запечатлены в ряде источников, относящихся к биографиям обоих деятелей русской музыкальной культуры, но преимущественно в собрании «П. И. Чайковский и С. И. Танеев. Письма», изд. 1951 г. См. также Ж. Ч. и «Переписку с Н. Ф. Мекк» по указателям.

Восьмое симфоническое собрание.— Итальянская опера

Опубликована 28 января 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 22. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 248—251.

[1] Стр. 238. Восьмое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 25 января 1875 г.

[2] Стр. 238. Увертюра Раффа на тему хорала «Ein feste Burg», для оркестра.

[3] Стр. 238. «Давно ли роскошно ты розой цвела» Глинки; «Свадьба» Даргомыжского.

[4] Стр. 239. «Демон» Рубинштейна — 13 января 1875 г. в Петербурге.

„Руслан и Людмила" на сцене Большого театра

Опубликована 5 февраля 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 29. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 252—253.

[1] Стр. 241. «Руслан и Людмила» Глинки — 2 февраля 1875 г.

Первая неделя концертного сезона.— Концерты г-жи Патти

Опубликована 12 марта 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 55. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 254—257.

[1] Стр. 243. Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества (концерт Н. Г. Рубинштейна) — 4 марта 1875 г.

[2] Стр. 243. Н. Г. Рубинштейн исполнил «Die Davidsbündler» и токкату Шумана, Второй концерт для фортепиано с оркестром (As-dur) Фильда, Сонату (h-moll) Шопена, Фугу (e-moll) Генделя, Вариации (f-moll) Гайдна, Песню без слов (F-dur) Мендельсона и Военный марш Шуберта—Таузига.

[3] Стр. 245. «Третий концерт г-жи Карлотты Патти с участием г. Камилло Сивори, г. Теодора Риттера и оркестра имп. театров, которым будет дирижировать г. Бевиньяни» — 9 марта 1875 г. в Большом театре.

Карлотта Патти — сестра знаменитой артистки Аделины Патти.

Вторая концертная неделя.— Девятое собрание Музыкального общества.— Нечто о плодовитости.— Концерты г. Кашперова

Опубликована 19 марта 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 61. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 258—263.

[1] Стр. 247. Девятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 14 марта 1875 г.

[2] Стр. 250. Приведенные Ч. списки сочинений Моцарта и Шуберта не вполне точны. В разное время в эти списки были внесены исследователями новые дополнения.

[3] Стр. 250. Четвертая симфония (d-moll) А. Рубинштейна.

[4] Стр. 251. В собрании были исполнены еще отрывки из оперы «Опричник» Чайковского (исполнители — А. Д. Александрова-Кочетова и А. М. Додонов).

[5] Стр. 251. Концерт В. Н. Кашперова, о котором говорит Ч., состоялся 13 марта 1875 г. в Большом театре.

Третья неделя концертного сезона

Опубликована 25 марта 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 66. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 264—269.

[1] Стр. 252. «Концерт К. Ю. Давыдова» — 17 марта 1875 г. в Большом театре.

[2] Стр. 254. «Музыкально-литературный вечер с участием г-ж Васильевой, Кадминой и Ермоловой и гг. Гржимали, Конева, Николаева, Фитценгагена, Танеева и Шереметевского» — 17 марта 1875 г. в зале Российского благородного собрания.

[3] Стр. 254. «Концерт А. Д. Бродского с участием Н. Г. Рубинштейна, г-жи Е. П. Кадминой и гг. Фитценгагена, Гербера, К. О. Бабушки, Котека, Барцевича, Арендса и Брандукова» — 18 марта 1875 г. в зале Московского благородного собрания.

[4] Стр. 254. Концерт Е. А. Лавровской — 20 марта 1875 г. в Большом театре.

[5] Стр. 254. Лавровская, Е. А. (1845—1919),— оперная и концертная певица (контральто), пела с 1868 в Петербурге на Мариинской сцене, а в 80-х годах в московском Большом театре. Лучшие ее партии — Ваня, Фидес («Пророк»), Рогнеда, Ратмир, княгиня в «Русалке» и др. С 1888 г. и до конца жизни — профессор пения в Московской консерватории. Л. принадлежала мысль о создании оперы «Евгений Онегин» (высказала ее в беседе с П. И. Чайковским в мае 1877 г.). Ч. посвятил Л. 6 романсов, ор. 27.

[6] Стр. 255. Десятое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 21 марта 1875 г.

[7] Стр. 255. «Данте», симфония Листа.

[8] Стр. 255. Заключительный хор из сцен к «Фаусту» Шумана.

[9] Стр. 256. Ауэр, Л. С. (1845—1930),— скрипач, проф. Петербургской консерватории. Ч. посвятил ему Серенаду для скрипки, ор. 26.

[10] Стр. 256. Второе камерное собрание (III серии) Русского музыкального общества — 16 марта 1875 г.

Четвертая неделя концертного сезона

Опубликована 3 апреля 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 73. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 270—276.

[1] Стр. 257. «Концерт Л. Ауэра с участием г-жи Кадминой и г. Рубинштейна» — 23 марта 1875 г. в Большом театре.

[2] Стр. 257. «Концерт профессора Московской консерватории И. Гржимали с участием г-жи Е. П. Кадминой и гг. Н. Г. Рубинштейна, В. Фитценгагена, Ю. Гербера и А. Бродского» — 26 марта 1875 г. в зале Российского благородного собрания.

[3] Стр. 258. Второй концерт Е. А. Лавровской — 27 марта 1875 г. в Большом театре.

[4] Стр. 259. Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 28 марта 1875 г.

[5] Стр. 259. Другое сочинение — «Буря», симфоническая фантазия Чайковского.

[6] Стр. 260. «Большой концерт с участием в музыкальном отделе: г-ж Кадминой, Терентьевой, гг. Бродского, Николаева и Декрещенцо; в литературном отделе: г-ж Васильевой, Федотовой, Никулиной, Ермоловой, гг. Шумского, Никифорова, Музиля и Охотина; оркестром имп. московских театров дирижировать будет Н. Г. Рубинштейн — состоялся 30 марта 1875 г. в Большом театре.

[7] Стр. 260. Здесь у М. Н. Ермоловой в отношении костюма была дань эпохе. Общеизвестно, что в дальнейшем в течение всей своей жизни гениальная артистка выступала с чтением на эстраде в очень скромном костюме.

[8] Стр. 261. Чайковский недооценил здесь глубокой искренности М. Н. Ермоловой как представительницы передовых взглядов того времени.

[9] Стр. 261. «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!» — первый очерк из цикла «Помпадуры и помпадурши» М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Русская и итальянская оперы

Опубликована 12 сентября 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 196, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 277—282.

[1] Стр. 263. «Иван Сусанин» Глинки исполнялся — 7 сентября 1875 г.; «Руслан и Людмила» Глинки — 4 сентября.

Объяснение с читателем.— Итальянская опера

Опубликована 7 октября 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 215, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 283—290.

[1] Стр. 273. Опера «Опричник» Чайковского впервые была поставлена в Москве 4 мая 1875 г. в Большом театре под управлением Э. Н. Мертена. Е. П. Кадмина исполняла роль боярыни Морозовой, А. М. Додонов — Андрея Морозова. Очередной спектакль состоялся 26 сентября 1875 г.

[2] Стр. 273. «Гугеноты» Мейербера — 29 сентября 1875 г.

Первая квартетная серия. — Итальянская опера

Опубликована 29 октября 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 233, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 291—295.

[1] Стр. 275. Первое, второе и третье камерные собрания (I серии) Русского музыкального общества — 12, 19 и 26 октября 1875 г.

[2] Стр. 276. Шестой квартет (B-dur) и десятый квартет (Es-dur) Бетховена, Квартет (C-dur) Гайдна, квартет (C-dur) Моцарта, Первый квартет (a-moll) Шумана и Первый квартет (d-moll) Раффа.

[3] Стр. 276. Шестое фортепианное трио (B-dur) Бетховена, Четвертое трио (a-moll) А. Рубинштейна и Второе трио (b-moll) Фолькмана.

[4] Стр. 277. «Травиата» Верди — 11 октября 1875 г.; «Ромео и Джульетта» Гуно — 18 октября 1875 г. Гуно был одним из любимейших композиторов Ч., но исключительно в опере «Фауст». См., например, письма Ч. к В. Стасову («Русская мысль», 1909, кн. 3, стр. 123).

[5] Стр. 278. «Большой вокальный и инструментальный концерт с участием г-жи Аделины Патти» — 9 ноября 1875 г. в Большом театре.

Музыкальное общество. — Бенефис г-жи Патти. — Г. Демидов

Опубликована 16 ноября 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 246, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 296—300.

[1] Стр. 279. Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 7 ноября 1875 г.

[2] Стр. 280. Второй концерт для фортепиано с оркестром (f-moll) Шопена.

[3] Стр. 280. Хор поселянок и хор рыцарей из оперы «Колинетта при дворе» Гретри.

[4] Стр. 280. Первое исполнение Третьей симфонии (D-dur) Чайковского.

[5] Стр. 280. «Гугеноты» Мейербера — 11 ноября 1875 г.

Музыкальное общество. — Ответ анонимному корреспонденту. — Два образчика московской городской музыкальной критики

Опубликована 23 ноября 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 252, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 301—310.

[1] Стр. 283. Второе симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 14 ноября 1875 г.

[2] Стр. 285. Хоры и финал из неоконченной оперы «Лорелея» Мендельсона.

[3] Стр. 285. Концерт для виолончели с оркестром (d-moll) Раффа.

[4] Стр. 286. Д. А. Агренев (Славянский) участвовал в шестом симфоническом собрании Петербургского отделения Русского музыкального общества 29 января 1864 г., где исполнил арию «Il mio tesoro» («Мое сокровище») из оперы «Дон-Жуан» Моцарта и романс «Я помню чудное мгновенье» Глинки.

[5] Стр. 287. См. ниже примеч. к стр. 299.

[6] Стр. 290. В Москве в то время (1875) издавалась лишь одна иностранная газета на немецком языке: «Moskauer Deutsche Zeitung». Выходила три раза в неделю.

Русское музыкальное общество. — Бенефис г-жи Александровой

Опубликована 30 ноября 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 259, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 311—316.

[1] Стр. 291. Третье симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна — 21 ноября 1875 г.

[2] Стр. 292. Первое исполнение в Москве Первого концерта для фортепиано с оркестром (b-moll) Чайковского.

[3] Стр. 293. Ария из оратории «Илия» Мендельсона.

[4] Стр. 293. Четвертое симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна и К. Сен-Санса — 28 ноября 1875 г.

[5] Стр. 294. Второй концерт для фортепиано с оркестром (g-moll) Сен-Санса.

[6] Стр. 295. «Иван Сусанин» Глинки — 23 ноября 1875 г.

[7] Стр. 295. Святловская, А. В. (1855—19...?) — артистка московского Большого театра (контральто), первая исполнительница партии Солохи в «Черевичках» Чайковского; гастролировала за границей, была преподавательницей пения в Москве.

Русское музыкальное общество.— Итальянская опера.— Генеральное сражение с моими газетными врагами.

Опубликована 10 декабря 1875 г. в газете «Русские ведомости», М., 1875, № 268, стр. 1. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 317—322.

[1] Стр. 296. Первое камерное собрание (II серии) Русского музыкального общества — 1 декабря 1875 г.

[2] Стр. 296. Вариации (на тему Бетховена) для 2-х фортепиано Сен-Санса.

[3] Стр. 296. Первый квартет (B-dur) Сен-Санса.

[4] Стр. 297. Экстренное симфоническое собрание Русского музыкального общества под упр. Н. Г. Рубинштейна и К. Сен-Санса — 5 декабря 1875 г.

[5] Стр. 297. Симфоническая поэма «Прялка Омфалы» сочинена в 1871 г., симфоническая поэма «Пляска смерти» — в 1874 г., Третий концерт для фортепиано с оркестром (Es-dur) — в 1869 г., Квартет (B-dur) — в 1875 г. Таким образом в определении времени написания произведений Сен-Санса Чайковский ошибся лишь в отношении Третьего фортепианного концерта, сочиненного двумя годами раньше «Прялки Омфалы».

О К. Сен-Сансе, его творчестве и личных отношениях с ним Ч. см. в цит. нами изданиях по указателям, а также: «П. И. Чайковский и С. И. Танеев. Письма». Из области встреч с Сен-Сансом и оценок его деятельности некоторые суждения Ч. имеют принципиальный характер, см. Ж. Ч., т. I, стр. 473—474, 477, 485, 514—516; т. II, стр. 84, 266, 268, 575—576; т. III, стр. 114, 166, 621, 638; «Переписка с Н. Ф. Мекк: т. II, стр. 38—40, 54, 60, 64; т. III, стр. 151, 156—157, 473, 621, 640; «Дни и годы», стр. 137, 207, 411, 584, 592, 605, 606.

[6] Стр. 297. Ария «O, del mio dolce» Страделлы, романс «Смерть и девушка» Шуберта и романс «Очарование» Дессауэра.

[7] Стр. 298. «Фауст» Гуно — 2 декабря 1875 г.

[8] Стр. 298. В газете «Современные известия», М. 1875, 30 ноября, № 330, стр. 2, был напечатан присланный Д. А. Славянским «артистический формуляр» в опровержение сведений, данных Чайковским.

[9] Стр. 299. В тексте упоминаемого Ч-м письма Д. А. Славянского («Моск. вед.», 1875, 29 ноября, № 304, стр. 5) приводятся те же опровержения, какие были напечатаны в «Современных известиях» (см. предыдущее примеч.), за исключением указания на факт личного знакомства с Ч-м. Славянский в своем «формуляре» утверждал, что он встречался с Чайковским «в домах общих наших знакомых».

[10] Стр. 299. Статьи Н. Славинского — «Письма об Америке»: Письмо двадцать седьмое (Приезд в Нью-Йорк русского хора под управлением г. Агренева-Славянского. Первый концерт в Stainway Hall.— Отзывы газет. Знакомство членов русского кружка с антрепренером и его свитой.— Вто-

рой концерт.— Постановка в Нью-Йорке оперы Верстовского «Аскольдова могила»); Письмо двадцать восьмое («Похищение сабинянок» из русской оперной труппы в Нью-Йорке.— Процесс г. Славянского с г-жой Левицкой.— Доктор Мал-в и певица Кр-ая. Отношение к ним членов русского кружка...»). Напечатаны в журнале «Отечественные записки», СПб., 1872, № 6 (июнь), стр. 438—448.

[11] Стр. 300. Редактором газеты «Голос» в 1875 г. был А. А. Краевский.

К статьям „Байрейтское музыкальное торжество"

В 5 главах (согласно авторских дат, гл. II окончена в Палавазе, близ Монпелье, гл. III окончена 26 июля ст. ст. там же, гл. V окончена 6/18 августа в Байрейте). Опубликованы 13 мая, 3, 4, 14 и 18 августа 1876 г. в газете «Русские ведомости», М., 1876, №№ 119, 195, 196, 205, 208; стр. 1, 1—2, 1—2, 1, 1. Перепечатаны в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 323—326, 327—334, 335—341, 342—347, 348—353.

[1] Стр. 305. Премьера тетралогии «Кольцо Нибелунга» Вагнера состоялась: «Золото Рейна» — 1/13 августа, «Валькирия» — 2/14 августа, «Зигфрид» — 4/16 августа и «Гибель богов» — 5/17 августа 1876 г.

Вагнер и его музыка

Весной 1891 года Чайковский приехал в США для того, чтобы принять участие в торжествах по поводу открытия нового концертного зала в Нью-Йорке (Карнеги-Холл). 25 дней, проведенных великим композитором в Америке, были заполнены репетициями, концертами, встречами с американскими музыкальными и общественными деятелями, посещениями городов и американских достопримечательностей (в том числе Ниагарского водопада).

В своем дневнике 19 апреля (1 мая н. ст.) Чайковский сделал заметку: «Сел сочинять статейку для Miss Ivy Ross (о Вагнере)». 13 мая (н. ст.) он сообщает, что Miss Ross «вновь появилась и сообщила, что моя заметка о Вагнере произвела целую сенсацию...».

С тех пор были предприняты многочисленные попытки разыскать эту статью Чайковского, напечатанную в какой-то американской газете через посредство Miss Ivy Ross. Однако — безрезультатно.

Кроме вышеприведенных слов, в дневнике никаких других указаний Чайковского на существование этой статьи не имелось.

Модест Чайковский в биографии Чайковского говорит, что ему так и не удалось разыскать это письмо.

Осенью 1942 года американский музыковед Г. Вайнсток, работая над книгой о Чайковском, в газетном отделе Библиотеки Конгресса (Вашингтон) в поисках материалов натолкнулся на письмо Чайковского, опубликованное в нью-йоркской газете «Морнинг Джернал» от 3 мая 1891 года.

Статья Чайковского является переводом на английский, очевидно, с русского. Таким образом помещаемый здесь текст статьи Чайковского является переводом с перевода.

Настоящая статья впервые опубликована на русском языке в журнале «Советская музыка» (М. 1949, № 7, стр. 62—63) с предисловием от редакции, в котором сообщаются приведенные нами сведения.

АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЕ ОПИСАНИЕ ПУТЕШЕСТВИЯ ЗА ГРАНИЦУ В 1888 году

Написано в апреле 1888 г. в Тифлисе. Опубликовано в феврале 1894 г. в журнале «Русский вестник», М., 1894, кн. II, стр. 165—203 («Из дневника П. И. Чайковского. I—XII. С предисл. М. И. Чайковского»). Пере-

печатано в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 355—391; в настоящем издании добавлена глава XIII и начало XIV, не входившие в изд. 1898 г. и публикуемые здесь впервые на основе подлинника (рукописи П. И. Чайковского), хранящегося в Гос. публ. библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. В рукописи заголовок статьи стерся, остались лишь следы фамилии («П. И. Чайковского») и месяц («Февраль»).

В предисловии к первой публикации «Автобиографического описания путешествия» в журнале «Русский вестник» Модест Ильич Чайковский, между прочим, писал: «Убедясь на родине, что о его путешествии почти ничего неизвестно русской публике, что газеты ничего об нем не сообщали, он по дневнику составляет подробное описание того, как, по его собственному выражению в одном из писем, «русский музыкант с честью поддерживал в течение 3 месяцев во всех музыкальных центрах Европы знамя родного искусства». К сожалению, описание это покойный не довел до конца. Он остановился на том месте, где должно было начаться повествование не только о радушном приеме (вроде того, какой он встретил в Германии), но о торжествах и празднествах в его честь, продолжавшихся в течение более десяти дней в Праге. Никогда в жизни, нигде он не был так чествуем, как там. И самая торжественность и восторженность этой встречи была препятствием к продолжению его автобиографического описания этой поездки. Один сухой перечень событий этих дней имел бы уже характер самовозвеличения, что при свойственной брату скромности в отношении к своей личности, было ему глубоко противно. Он бросил намерение напечатать описание своего путешествия, из нежелания самому своей особой слишком долго утруждать внимание читателей, и прекратил свое описание».

К приведенной выдержке следует добавить, что наряду с основным материалом «Автобиографического путешествия» знакомство с впечатлениями и оценками самого Чайковского в дни его пребывания за границей можно расширить по источникам, упоминавшимся нами, из которых в настоящем случае главнейшие — «Жизнь П. И. Чайковского», т. III, «Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, и «Дни и годы».

[1] Стр. 333. Деятель этот — Н. С. Кленовский (1853—1915), бывший ученик Чайковского по Московской консерватории, композитор и дирижер автор балетов и других музыкальных произведений.

[2] Стр. 334. До 1887 г. Чайковский выступал в качестве дирижера три раза: 14 ноября 1865 г. в Петербурге, в зале Михайловского дворца, исполнил свою увертюру (F-dur) (в 1-й редакции), 19 февраля 1868 г. в Москве в Большом театре — антракт и танцы сенных девушек из оперы «Воевода» и в феврале (до 22-го) 1877 г., там же,— Славянский марш.

[3] Стр. 335. Концерт М. И. Глинки в Париже состоялся в апреле 1845 г. Из произведений автора были исполнены: краковяк из оперы «Иван Сусанин», марш Черномора из оперы «Руслан и Людмила», «Вальс-фантазия» и др. В концерте Глинка аккомпанировал скрипачу и певцу. Программа концерта Глинки полностью приведена в изд. «Каталог нотных рукописей, писем и портретов М. И. Глинки», сост. Ник. Финдейзен, СПб. 1898 г., стр. 97. См. также «Полное собрание писем М. И. Глинки». Собрал и издал Ник. Финдейзен. СПб. (1907 г.), стр. 191—192.

[4] Стр. 335. Программа концерта Чайковского 5 марта 1887 г. — Вторая сюита для оркестра (первое исполнение в Петербурге), Ариозо из оперы «Чародейка» (А. В. Панаева-Карцева), пляска скоморохов из оперы «Чародейка», Andante и Вальс из Серенады для струнного оркестра, симфоническая фантазия «Франческа да Римини», пьесы для фортепиано (Д. Д. Климов), романсы: «Я тебе ничего не скажу» (из ор. 60), «Ночи безумные» (из ор. 60), «День ли царит» (из ор. 47) и увертюра «1812 год».

[5] Стр. 336. Первый печатный отзыв о сочинениях Чайковского — заметка Ц. Кюи (подписанная ***): «Консерваторские солисты и композитор», в газете «С.-Петербургские ведомости», 1866, № 82 (24 марта). Написана в связи с исполнением кантаты «К радости» Чайковского на публичном экзамене первого выпуска Петербургской консерватории 29 декабря 1865 го-

да. 12 марта 1887 г. в журн. «Музыкальное обозрение» был помещен отзыв Ц. А. Кюи (***) о концерте 5 марта под упр. П. И. Чайковского.

[6] Стр. 337. N.— берлинский концертный агент Фридрих.

[7] Стр. 339. Чайковский выехал из Берлина и приехал в Лейпциг 19/31 декабря 1887 г.

[8] Стр. 340. Статья Э. Ганслика: «Tschaikowsky—Violin-Konzert (Herr Brodsky)», «Neue Freie Presse», Вена, 1881, № 6224 (24 декабря).

[9] Стр. 340. Концерт для скрипки с оркестром (D-dur) Чайковского был впервые исполнен А. Д. Бродским 4 декабря н. ст. 1881 г. в симфоническом собрании Венского филармонического общества под упр. Г. Рихтера.

[10] Стр. 345. В России произведения Э. Грига исполнялись в собраниях Русского музыкального общества с 1876 года: 4 декабря этого года в Петербурге, на третьем собрании под упр. Э. Ф. Направника был исполнен концерт для фортепиано с оркестром (a-moll), исполн.— И. Боровка.

[11] Стр. 346. Э. Григу Чайковский посвятил в 1888 г. увертюру-фантазию «Гамлет».

[12] Стр. 350. Эта карточка Э. Грига не сохранилась. У Чайковского с Григом возникла переписка; три письма Ч-го к Григу (из существующих пяти или шести) опубликованы в журн. «Советская музыка», 1940, № 5—6; четыре письма Грига Ч-му опубликованы в «Сов. музыке», 1947, № 5.

[13] Стр. 350. Двенадцатый абонементный концерт состоялся 24 декабря 1887 г. (5 января 1888 г.) в зале Нового Гевандгауза. В первом отделении исполнялась Первая сюита для оркестра Чайковского.

[14] Стр. 351. Композитор и пианист Л. Гуви (1822—1898).

[15] Стр. 351. «Tschaikowsky-Feier», устроенный Liszt-Verein'ом в честь Чайковского, состоялся 25 декабря 1887 г. (6 января 1888 г.). Кроме Трио и Первого квартета (D-dur) были исполнены А. И. Зилоти «Баркаролла» (из «Времен года») и фантазия на темы из оперы «Евгений Онегин».

[16] Стр. 353. В Лейпциге Чайковский слышал «Золото Рейна» Вагнера 4 января н. ст. 1888 г. и «Мейстерзингеры» Вагнера 10 февраля, н. ст. 1888 г. Оба раза дирижировал А. Никиш. Вторая опера была дана по просьбе Чайковского.

[17] Стр. 354. А. Шредер выступал в Москве 30 января 1888 г. в седьмом симфоническом собрании Русского музыкального общества, где исполнил концерт для виолончели с оркестром (a-moll) Сен-Санса и пьесы Генделя. Шуберта и Поппера.

[18] Стр. 354. Чайковский слышал Первый квартет Бузони (ор. 19, c-moll) 16/28 января 1888 г. на квартетном вечере Г. Петри.

[19] Стр. 354. Ф. Бузони в 1890 г. жил в России. За свой Концерт-штюк для фортепиано с оркестром он получил премию им. А. Г. Рубинштейна; в Москве — был профессором консерватории по классу фортепиано. В симфонических собраниях Русского музыкального общества выступал два раза. 3 марта в Петербурге, в восьмом собрании исполнил Концерт для фортепиано с оркестром (a-moll) Шумана, 20 октября в Москве, в первом собрании, играл Четвертый концерт для фортепиано, с оркестром (G-dur) Бетховена.

[20] Стр. 355. Эта «серенада» в честь Чайковского была исполнена 30 января (11 февраля) 1888 года.

[21] Стр. 356. Чайковский выехал из Лейпцига 26 декабря 1887 г. (7 января 1888 г.) в Берлин, затем Гамбург и Любек; вернулся в Гамбург 4/16 января 1888 г.

[22] Стр. 357. Шестой филармонический концерт — 8/20 января 1888 г. в зале Конвентгартена. Программа второго отделения из произведений Чайковского: Серенада для струнного оркестра, Первый концерт для фортепиано с оркестром (b-moll) (исполн. В. Л. Сапельников) и Тема с вариациями из Третьей сюиты для оркестра.

Сапельников. В. Л. (1868—1940),— пианист, ученик Л. Брассена и С. Ментер. В 1897—1899 гг. был преподавателем Московской консерватории.

[23] Стр. 358. Торжественный вечер, устроенный «Tonkünstlerverein'ом» в честь Чайковского, состоялся 8/20 января 1888 г. Программа: 1. Заседание. 2. Концерт из произведений Чайковского: Вариации для фортепиано (из ор. 19) (Сапельников), романсы: «Горними тихо» (из ор. 47) и «Зачем» (из ор. 28) (Натан), Романс для фортепиано (ор. 5) и «Русское скерцо» (из ор. 1) (Сапельников); романсы: «Он так меня любил» (из ор. 28) и «Али мать меня рожала» (из ор. 27) (Натан).

[24] Стр. 360. Статья И. Зиттарда о Чайковском напечатана в «Hamburger Correspondent» в номере от 21 января н. ст. 1888 г.

[25] Стр. 361. Чайковский выехал из Гамбурга 10/22 января 1888 г. в Берлин, Магдебург и Лейпциг, вернулся в Берлин 21 января/2 февраля 1888 г. Репетиции концерта Чайковского в Берлине происходили 22 января/3 февраля, 26 января/7 февраля и 27 января/8 февраля 1888 г.

[26] Стр. 362. Концерт — 27 января/8 февраля 1888 г. в зале Берлинской филармонии. Программа из произведений Чайковского: увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», Первый концерт (b-moll) для фортепиано с оркестром (А. И. Зилоти), Интродукция и фуга из Первой сюиты для оркестра, Andante из Первого квартета (D-dur) (инструм. для оркестра), четыре романса (А. Фриде) и увертюра «1812 год».

[27] Стр. 362. И. И. Котек скончался в 1885 г. в Давосе.

[28] Стр. 363. Чайковский и Э. Григ провели вечер у Д. Арто 26 января /7 февраля 1888 г., а 29 января /10 февраля 1888 г. Чайковский выехал из Берлина в Лейпциг и оттуда в Прагу.

В архиве П. И. Чайковского в Клину имеется ряд писем к нему Д. Арто, в которых она упоминает о посвященных ей шести мелодиях (романсах) для пения и фортепиано на слова французских поэтов (1888 г., ор. 65). См. статью «Встречи Чайковского с Арто» в «Советской музыке» 1937 г. № 9, стр. 43—54, где опубликованы и самые письма (стр. 53—54).

В издании «Муз. фельетонов» 1898 г. не во всем соблюдена орфография и примечания П. И. Чайковского к «Автобиографическому описанию», что понятно, так как подлинник является черновиком, не вполне отделанным композитором. Редакция настоящего издания воспроизводит авторскую рукопись в наиболее точном виде, исключая лишь описки самого Чайковского, нарушающие построение его фразы. Надо также иметь в виду, что у Чайковского статья написана без абзацев; в нашем издании они распределены так же, как и в первом издании (1898 г.). Восстановлены по рукописи два небольших пропуска. Некоторые небольшие разночтения с первым изданием согласованы также по подлиннику.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Беседа с П. И. Чайковским в ноябре 1892 года в Петербурге

Опубликована 12 ноября 1892 г. в журнале «Петербургская жизнь», СПб., 1892, № 2, стр. 16—19 (в статье Г. Б.— «Беседа с П. И. Чайковским»).

Статья Г. Б. имела следующее вступление: «В настоящее время знаменитый наш композитор Петр Ильич Чайковский находится в Петербурге (Чайковский приехал в Петербург 27 октября /8 ноября 1892 года и пробыл там до 12/24 декабря.— *В. Я.*), где в непродолжительном времени на сцене Мариинского театра будут поставлены его новые произведения: одноактная опера «Иоланта» и двухактный балет «Щелкунчик» (Первое представление «Иоланты» и «Щелкунчика» состоялось 6/18 декабря 1892 года. Оперой дирижировал Э. Ф. Направник, балетом — Р. Е. Дриго.— *В. Я.*). Мы имели случай беседовать с П. И. Чайковским, и им было высказано так много интересного и ценного для лиц, горячо любящих искусство, что

мы считаем весьма уместным изложить печатно, с любезного разрешения П. И., содержание этой беседы.

Отметим прежде всего одну особенность: П. И. отличается редкою скромностью и необыкновенно кратко и сдержанно говорит о себе. Всегда спокойный и мягкий, он сильно оживляется, говоря о музыке, и в его словах чувствуется неподдельное увлечение и безграничная преданность дорогому искусству.

Первый вопрос, предложенный нами П. И., касался, конечно, его самого.

— «Где вы обыкновенно живете?» и т. д., см. в основном тексте нашего издания».

[1] Стр. 368. Лирическая драма Г. Гертца под упомянутым названием была опубликована в переводе Ф. Б. Миллера в московском журнале «Русский вестник», 1883 г., кн. 2-я, февраль.

[2] Стр. 368. Премьера оперы «Юдифь» Серова состоялась 16 мая 1863 г. в Петербурге в Мариинском театре.

[3] Стр. 370. А. Рубинштейн — «Музыка и ее представители (разговор о музыке)». М., 1891, 185 стр.

[4] Стр. 372. П. П. Гнедич. Искусство XIX в. СПб.

[5] Стр. 373. Приведенная беседа с П. И. Чайковским в наше время воспроизведена в журн. «Советская музыка», 1949 г. № 7, стр. 59—61. Заметим, что в сообщении редакции журнала имеется некоторая неточность. Говорится о полном отсутствии упоминаний в литературе о Чайковском об этой публикации. Это не так: в брошюре Гр. Тимофеева «П. И. Чайковский в роли музыкального критика» (отдельный оттиск из «Русской музыкальной газеты» за 1899 год, стр. 9—10) имеется выдержка из «беседы» и ссылка на источник.

Красноречивым дополнением к этой «беседе» в части, касающейся «Могучей кучки», могут служить письма П. И. Чайковского к Н. Ф. Мекк от 26 декабря 1888 года и к брату Анатолию Ильичу Ч-му от 19 декабря 1888 года. В первом из них Ч., между прочим, пишет: «До сих пор партия эта («Могучая кучка».— *В. Я.*) в лице лучших своих представителей высказывала мне сочувствие, но не считала с в о и м. Я же всегда старался... всячески высказывать, что уважаю и люблю всякого честного и даровитого музыкального деятеля, какого бы он не был направления».

Во втором письме — к брату Анатолию — читаем следующее: «В субботу я участвовал в Русском симфоническом концерте. Очень рад, что мне пришлось публично доказать, что... я считаю для себя лестным быть там, где главным действующим лицом Римский-Корсаков» («Переписка с Н. Ф. Мекк», т. III, стр. 560—561 и 645).

Письмо в редакцию „Голоса"

В «СПб. ведомостях» № 59 от 1 марта 1873 г. в музыкальной хронике, подписанной г. ***, автор (Ц. А. Кюи) рассказывал в недопустимом тоне о получении им по почте статьи «в назидание», с подписью на конверте «от профессора П. И. Ч.» «Статью эту,— пишет Кюи,— конечно, я прочел *. «Назидание» мне заключается в следующем: г. Чайковский находит мальчишеством «наивную самоуверенность», с которой я ниспровергаю и Баха, и Генделя, и Моцарта, и Мендельсона, и даже (?) Вагнера. Я нахожу мальчишеством писать вздор.

Г. профессору известно то громадное историческое значение, какое я придаю этим композиторам; г. профессору не менее того известно, как тща-

---

* Речь идет о статье Чайковского в «Русских ведомостях» от 2 февраля 1873 г. № 26 (см. стр. 119 нашего издания). В изд. 1898 г. письмо Чайковского было помещено в общей нумерации статей за № XIX (стр 119—121).— *В. Я.*

тельно я указываю на то хорошее, которое до сих пор уделело в их произведениях; а что касается до отношения к ним вообще, то смею уверить почтенного профессора, что и он до них такой же неохотник, как и я, только я откровенен, а он вводит в заблуждение читателей, да пожалуй и самого себя. Г. Чайковский талантливый композитор; в наших сочинениях очень ярко отражаются наши симпатии; мы охотно придерживаемся форм, которые мы высоко ценим; отчего же г. Чайковский не пишет оперы à la Händel, симфонии à la Mozart? потому что многое, имевшее значение лет сто тому назад, теперь это значение утратило. Мальчишеством считаю притворяться, как будто это не понятно. Мальчишеством также считаю непрошенное, назойливое навязывание своих печатных суждений. Прежде читатели отыскивали интересную статью, нынче авторы отыскивают читателей, жертвуя даже для этого почтовыми марками стоимостью в гривенник.

А, впрочем, относительно последнего, г. Чайковский может быть не при чем, и это какой-нибудь шутник из его приятелей сделал надпись «от профессора П. И. Ч.».

Письмо П. И. Чайковского в редакцию газеты «Голос» (Петербург) появилось также в № 78 «СПб. ведомостей» (т. е. органа, где в то время писал Ц. А. Кюи) от 20 мая 1873 г. с прибавлением следующих замечаний г. ***: 1. «Я столь осмотрителен, что в том же фельетоне напечатал: «А впрочем, г. Чайковский, может быть не при чем, и это какой-нибудь шутник из его приятелей сделал надпись «от профессора П. И. Ч.». 2. Я столь мало «нахожу нужным повредить (?) своему собрату», что перепечатываю его письмо целиком для читателей «С.-Петербургских ведомостей», отнюдь не опасаясь повредить и себе. Надеюсь этим избавить г. Чайковского от болезненного кошмара о возбуждаемых врагах и воображаемом вреде».

На этом закончилась полемика обоих критиков по данному поводу.

„Иван Сусанин" на миланской сцене

Опубликована 25 мая 1874 г. в газете «Русские ведомости», М. 1874, № 110, стр. 1—2. Перепечатана в 1898 г. в «Муз. ф.», стр. 189—194.

[1] Стр. 378. Меньшикова, А. Г. (1840—1902),— оперная артистка (драматическое сопрано), пела с 1869 г. на сцене Мариинского театра, затем состояла в труппе московского Большого театра, в конце 70-х годов вернулась в Петербург.

[2] Стр. 379. Горчакова-Сантагано, А. А. (1841—1913),— оперная певица, вокальный педагог и переводчица. С 1867 г. выступала в Киеве, но на оперной сцене пробыла всего лишь четыре года, несмотря на выдающийся успех. Около 100 опер переведено ею на русский язык, в том числе «Кармен»; 8 опер переведено ею на итальянский язык (среди них — «Иван Сусанин»).

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Аве-Лаллеман, директор филармонического общества в Гамбурге; 359
Авранек, У. И. (1853—1937),— хормейстер и дирижер Большого театра в Москве; 333
Алабушев, регент хора; 262
Александрова-Кочетова, А. Д. (1833—1902),— певица, педагог; 45, 46, 50, 57, 67, 143—144, 146, 150, 184, 241, 245, 291, 295
Альбани, М. Л. (р. 1850),— певица и пианистка; 163
Д'Альберти, певица; 166
Альдичьери (Альдивери), певец; 377
Альтани, И. К. (1846—1919),— дирижер оперы Большого театра в Москве; 220, 221, 333, 334
Д'Анджери, певица; 151, 154, 155, 166
Андреев, певец; 274
Андреевский, певец; 219
Анненская, певица; 87, 119
Арамбуро, певец; 266
Арендс, А. Ф. (1855—1924),— альтист, композитор, дирижер; 256
Аренский, А. С. (1861—1906); 336
Аристова, певица; 172, 173
Армбруст, К. (1849—1896),— органист, преподаватель органа и фортепиано, муз. рецензент; 360
Арто, Дезире (1835—1907),— певица; 44, 71, 101, 107, 111, 112, 273, 281, 362—363
Ауэр, Л. С. (1845—1930),— скрипач и дирижер; 256, 257, 340

Багаджиоло, певец; 87, 107
Байкова, певица; 143, 144
Байрон Д. Г. (1788—1824); 79, 152, 169, 260
Балакирев, М. А. (1837—1910); 26, 27, 28—30, 41, 131, 133, 140, 232, 235, 288—289, 298, 336, 352, 371
Балк, К. (1809—1889),— муз. критик и композитор; 243
Барбье, Ф. (1829—1889),— либреттист оп. «Гамлет» Тома; 103, 104
Баргиель, В. (1828—1897),— композитор; 76
Барлани-Дини, певица; 377, 378
Барцевич, С. К. (1858—1929),— скрипач; 239, 256
Басистов, чтец, преподаватель словесности; 176.
Баталина (Губерт), А. И. (1850—1937),— пианистка, впоследствии инспектор Московской консерватории; 256
Бах И. С. (1685—1750); 79, 89, 96, 119, 143, 185, 186, 294, 296, 297, 347
Безекирский, В. В. старший (1835—1919),— скрипач; 128, 129, 130, 131, 134, 137, 175
Беккер, Я. Д. (1851—1905),— владелец фортеп. фабрики в Петербурге; 140, 141

Беллини, В. (1801—1835); 86, 87, 118, 120, 202, 218, 253, 281, 354
Бельваль, певец; 36
Беляева, певица; 144, 163, 179
Бендль (1838—1897), — композитор; 370
Бенза, певица; 35, 36, 44
Бер, скрипач; 360
Берлиоз Г. (1803—1869); 29, 39, 69, 76, 97, 131—133, 153, 154, 155, 161, 168, 169—171, 196, 209, 214, 224—228, 232, 235, 348, 361
Бернарди, певица; 151
Бернут, Ю. (1830—1902),— дирижер; 356, 358, 359
Бертолини, певец; 376
Бетховен Л. (1770—1827); 31, 33—34, 38, 53, 65, 72—79, 81, 84, 85, 88, 89, 92, 96, 108, 112, 114, 116, 119, 123, 124, 131—133; 141, 143, 152, 153, 158, 161, 169—171, 172, 177, 180—181, 182, 185, 186, 200—204, 206, 208—210, 214, 217, 222, 223, 225, 229, 237, 238, 243, 244, 251, 254, 256, 259, 270, 271, 275—277, 279—280, 283—285, 290, 296, 297, 304, 329, 343, 347—348, 354, 360, 361
Бехштейн, К. (1826—1900),— владелец фортеп. фирмы в Берлине; 140, 141
Бец, Ф. (р. 1835),— певец; 322
Бизе Ж. (1838—1875); 293, 361, 370
Бильзе, В. (1840—1902),— дирижер; 339
Бисмарк, О. (1815—1898),— германский министр; 355
Богенгардт, певица; 264, 265
Бозио, А. (1824—1859), — певица; 71
Бок, Г., муз. издатель совместно с Боте; 339, 362
Болис, певец; 62, 63, 87, 95, 100, 116, 127
Бонер Стелла, певица; 62, 63, 87, 100, 127
Бородин А. П. (1834—1887); 352
Бортнянский, Д. С. (1751—1825),— композитор церковной и оперной музыки и дирижер хора; 187, 188
Босси, певец; 36, 45, 62, 212, 266, 273
Брамс, И. (1833—1897); 74—76, 234, 235, 322, 342—345, 347, 350, 354, 358, 360—361, 369
Брандт, театральный машинист в Байрейте; 320
Брандуков, А. А. (1859—1930),— виолончелист; 256
Бродский, А. Д. (1851—1929), — скрипач; 175—177, 181, 229, 234—235, 254, 260, 275, 297, 339—342, 344, 346—348, 350, 352, 358
Брукнер, А. (1824—1896),— композитор; 369
Брух, М. (1838—1920),— композитор; 131, 134, 257
Брюквальд, архитектор; 320
Брюкнер, два брата, художники; 320
Брянский, певец; 274
Бузони, Ф. (1866—1924), — пианист, композитор; 353—354, 355
Бурмейстер В. (1869—1933),— скрипач; 360
Бюлов, Г. (1830—1894),— пианист, дирижер и муз. критик; 94, 178, 185, 186, 322, 336, 343, 344, 347, 353, 356, 361—363

Вагнер, Рихард (1813—1883),— композитор, дирижер; 32, 39, 50, 70, 88—92, 97, 119, 122, 126, 127, 132, 136, 162, 165, 172, 178, 196, 215, 239, 251, 259, 302—330, 336, 344, 348, 354, 360, 369, 372, 378.
Вальзек, певица, педагог; 322
Вальц, К. (1846—1929) — театральный художник Большого театра в Москве; 56, 106, 333
Варламов, А. Е. (1801—1848),— композитор; 137
Васильев, В. И. (1828—1900),— певец; 136, 220

Васильева, Е. Н. (1829—1877), драматическая артистка; 198, 260, 261
Вебер, К. М. (1786—1826), — композитор; 42, 45, 54, 96, 97, 140, 152—156, 191, 215, 217, 251, 298, 378
Вельфлем, архитектор; 321
Венявский, Г. (1835—1880), — скрипач, композитор; 131
Верди, Д. (1813—1901); 32, 61, 62, 63, 68, 70, 71, 80, 106, 110, 120, 146, 150—151, 153, 154, 155, 158, 159, 163, 192, 198, 200, 218, 220, 239, 240, 274, 277, 322, 354, 378
Вересай, О. М. (1803—1890), — народный певец; 288
Верстовский, А. Н. (1799—1862); 286
Виардо, П. (1821—1910), — певица; 71, 101, 130, 210
Видаль, певец; 112, 119, 127
Визьяк, певица; 266, 273, 298
Вик, Ф. (1785—1873), — фортепианный педагог, отец Клары Вик, жены Шумана; 243
Вильборг, В. И., пианист; 141
Вильгельм I (1797—1888), — император германский; 321
Виотти, Д. (1753—1824), — скрипач, композитор; 210
Виццани, певица; 194, 212
Владиславлев, М. П. (1848—1909) — певец; 58
Вольпини, певица; 40, 43—45, 116, 118, 124, 126, 29
Вольф, концертный агент в Берлине; 362
Воробьев, виолончелист; 112, 114—116
Всеволожский, И. А. (1835—1909), — директор императорских театров; 333
Вьетан, А. (1820—1881), — скрипач, композитор; 99, 131, 134, 234, 258

Гаде, Н. (1817—1890), — композитор, дирижер; 283, 290
Гайдн, И. (1732—1809); 72, 73, 77, 89, 92, 96, 123—125, 185, 223, 238, 275, 276, 348, 360, 361
Галеви, Ж. (1799—1862); 191—193, 194, 247
Галир, К. (1859—1909), — скрипач; 340—341, 352, 364
Ганслик, Э. (1825—1904), — муз. критик-формалист; 340
Гаррас, составитель муз. словаря; 135
Гартвигсон, Ф. (1841—1919), — пианист; 131, 133, 162.
Гауптман, М. (1792—1868), — муз. теоретик, композитор; 122, 123
Гаусман, Р. (1852—1909), — виолончелист; 347
Гаярре, певец; 166
Гейбель, Э. (1815—1884), — немецкий поэт и драматург; 177
Гейне, Г. (1797— 1856), — поэт, 260
Гельмесбергер, И. (1828—1893) — скрипач, квартетист; 177
Гекель, дирижер; 220
Гендель, Г. (1685—1759); 79, 85, 119, 210
Гензельт, А. Л. (1814—1889), — композитор, пианист и педагог; 76, 177
Гербер, Ю. Г. (1831—1883), — альтист, композитор балетной музыки; 72, 128, 134, 229, 275, 296, 297
Герве, Ф. (1825—1892), — композитор, дирижер; 93
Гердер, И. (1744—1803), — немецкий поэт; 108
Герц (Гертц), Г. (1798—1870), — датский поэт и драматург; 368
Гете, В. (1749—1832); 101, 102, 103, 226, 249, 260
Гиллер, Ф. (1811—1885), — композитор, пианист, дирижер и муз. писатель; 76
Главацкий, деятель славянской культуры; 286
Глазунов А. К. (1865—1936); 336—337, 352, 361, 373
Глинка, М. И. (1804—1857); 27, 28, 29, 31, 49—51, 52—58, 63—64, 65, 80, 89, 94, 97, 116, 119, 128, 131, 134, 136, 146, 148, 149, 150, 158, 159, 168, 174, 179, 180, 189—190, 192, 200, 220, 222, 223, 228, 233, 238, 239, 241—242, 245, 248, 255, 259—260, 263—

264, 265, 266, 274, 282, 288, 289, 292, 299, 335, 336, 352, 361, 368, 370—379
Глюк Х. В. (1714—1787); 90, 94, 165, 378
Гнедич, П. П. (1855—1927),— писатель, историк искусств; 372
Гоголь Н. В. (1809—1852); 65, 66, 248, 288
Голицын Н. Б. (1794—1866)— виолончелист; поклонник творчества Бетховена; по его заказу Бетховен написал увертюру соч. 124 и три последних струн. кварт.; 72
Гольдмарк, К. (1830—1915),— композитор; 177, 187, 369
Горчакова (Сантагано) А. А. (1841—1913),— певица; 379.
Готшальк, Л. (1829—1869),— композитор и пианист; 175
Гофман, художник; 320
Грациани, певец; 62, 71, 107
Гретри А. (1741—1813),— композитор; 280
Гржимали, И. В. (1844—1915),—скрипач и педагог; 72, 99, 175, 210—211, 229, 235, 257, 258, 275, 296, 297
Григ, Э. (1843—1907); 345, 346, 350, 352, 362, 363, 370
Гризи, Д. (1805—1840),— певица; 130
Гриппенкерль, драматург; 92
Грюцмахер, Ф. (1832—1903),— виолончелист и композитор; 260
Гуви, Л. (1822—1898),— композитор; 351
Гуд, Т. (1799—1845),— поэт; 260
Гуммель, И. (1778—1837),— композитор и пианист; 177
Гуно, Ш. (1818—1893); 100—102, 103, 106, 107, 176, 194, 212, 215—217, 220, 274, 277—278, 298, 322
Гурлит, К. (1820—1901),— композитор; 360

Давыдов, К. Ю. (1838—1889),— виолончелист, композитор и муз. деятель; 112, 114, 161—162, 178—179, 252—254, 339
Данте А. (1265—1321); 255
Даргомыжский А. С. (1813—1869); 27, 31, 90, 128, 132, 147, 148—149, 150, 159, 165, 168, 189, 192, 200, 210, 238—239, 258, 263, 274, 282, 288, 336
Дворжак А. (1841—1904); 344, 370
Декрешенцо, пианист; 175, 260
Делиб Л. (1836—1891); 370
Демидов, певец; 46, 49, 57, 59, 63, 67, 143, 279, 282
Деплер, художник, профессор; 320
Дервиз, Н. Г. (1837—1880),— певец; 143
Джамет, певец; 193, 194, 201, 217, 266, 298
Джулиани, певица; 155, 156
Додонов, А. М. (1837—1914),— певец; 46, 49, 50, 58, 66, 67, 190, 207, 239, 241, 266, 273, 293
Доницетти Г. (1797—1848); 80, 110, 112, 200, 220, 239, 245, 255, 274, 281, 354
Дюбуа, Т. (1837—1924),— композитор; 293
Дюваль, певица; 61, 63, 71
Дюшен, дирижер, пианист; 217

Евграфов, певец; 144
Егоров, альтист, квартетист; 202—203, 204, 205
Елена Павловна, великая княгиня; 114
Енгалычева (Эльвира Анжели), певица; 36, 63, 64, 66, 119, 131, 134
Ермолова, М. Н. (1853—1928),— драматическая артистка; 260—261
Есипова, А. Н. (1851—1914),— пианистка; 39, 40, 207

Жирар, Н. (1797—1860),— дирижер и скрипач; 169

Зилоти, А. И. (1863—1945),— пианист, дирижер; 339, 341, 342, 349, 352, 358, 362, 364

Зиттард, И. (р. 1846), муз. критик; 359—360
Змероски, певица; 194, 201, 232
Зограф, А. Ю. (1850—1919),— пианистка; 40, 176, 177

Иванов, Н. К. (1810—1880),— певец; 130
Иванова, певица; 46, 87, 150
Ильина, певица; 219, 220, 221
Иоахим, И. (1831—1907),— скрипач; 72, 322, 343, 347
Иозефи, Ф. (р. 1852),— пианист; 32
Искрицкая, певица; 211

Кадмина Е. П. (1853—1881),—певица; 93, 94, 144, 146, 150, 156, 172, 173, 175—176, 189, 190, 207, 223, 239, 241, 254, 258, 260, 264, 273
Капуль, Ж. (1839—1924),— певец; 217, 222, 282, 285, 298
Каратыгин, режиссер; 220
Карер, Л., пианистка; 31, 32, 33
Кари, певица; 274
Карре, либреттист; 103, 104
Катани, певец; 166
Катрухины, сестры, певицы; 137, 144
Кашперов, В. Н. (1827—1894), композитор и организатор бесплатных хоровых классов; 134, 135, 247, 251, 375
Керубини Л. (1760—1842); 79, 108—109, 161
Кинд, либреттист Вебера; 152
Кленовский, Н. С. (1853—1915),— композитор и дирижер; 333
Климов, Д. Д. (1851—ок. 1917),— пианист; 229
Клиндворт, К. (1830—1916),— пианист и педагог; 32, 177—178, 256, 322
Коварджович, К. (1862—1920),— композитор; 370
Колонезе, певец; 273
Кольбрандт, дирижер; 116
Кольцов, А. В. (1808—1842),— поэт; 260, 288, 289
Кондырева, певица; 264, 265
Конев, пианист; 177
Корси, певец; 36
Коссман, Б. (1822—1903),— виолончелист; 115
Коста, певец; 62, 116, 127
Котек, И. И. (1855—1885),— скрипач и композитор; 256, 362
Котоньи, А. (1831—1918),— певец; 112, 118, 126, 166, 212, 219, 377
Краевский, А. А. (1810—1889),— издатель газеты «Голос»; 300
Краузе, М., муз. критик; 341, 352
Краусс, Г. (1842—1903),— певица; 192—194, 198, 200, 201
Крауссе, художник; 320
Круг, А., композитор; 360
Крутикова, А. П. (1851—1919),— певица; 145
Кудрявцев, певец; 265
Кузнецов, А. В. (1847—после 1910),— виолончелист и композитор; 202—203, 204—205
Кюи, Ц. А. (1835—1918); 66—67, 119—120, 160, 165, 167, 168, 249, 322, 335—336, 372, 374

Лаблаш, Л. (1794—1858),— певец; 130
Лавровская, Е. А. (1845—1919),— певица и педагог; 135, 136, 211, 219, 254—255, 258, 259, 281
Ларина, певица; 265
Ларош, Г. А. (1845—1904),— муз. критик; 25, 37, 284, 300, 322

Лауб, Ф. (1832—1875),— скрипач; 33, 72, 79, 86, 99, 112, 114, 131, 133—134, 138, 140, 143, 177, 187, 204, 210—211, 229, 235, 246, 254, 256
Лаубе, дирижер; 360
Лахнер, Ф. (1803—1890),— композитор и дирижер; 181
Лекок, А. (1832—1918),— композитор; 93, 200, 223
Ленау, Н. (1802—1850),— поэт; 255
Леонов, скрипач, квартетист; 202—203, 204, 205
Лермонтов М. Ю. (1814—1841); 260, 288
Леухин, книгопродавец; 288
Линбургер, глава общества концертов Гевандгауза в Лейпциге; 348
Лист Ф. (1811—1886); 32, 33, 78, 79, 86, 93, 94, 98, 108, 109—119, 122, 124, 131, 133, 140, 143, 162, 177, 178, 183, 185, 186, 228, 255—256, 294—295, 321, 322, 341, 348, 351, 354, 360, 361
Литольф, Г. Ч. (1818—1891),— пианист и композитор; 92, 93, 122, 124, 176, 213, 214, 215
Лобе, И. Х. (1797—1881),— муз. теоретик и композитор; 135
Ломакин, Г. А. (1812—1885),— хормейстер, руководитель Бесплатной муз. школы; 262
Ломоносов М. В. (1711—1765); 30
Лукка, П. (1841—1908),— певица; 58, 101, 110, 111
Льюис, Д. Г. (1817—1878),— философ; 249
Любвина, певица; 66
Людвиг (1845—1886),— король Баварии; 304, 321
Лютер М. (1483—1546),— религиозный реформатор; 238
Люценко Л. певица; 219
Лядов А. К. (1855—1914); 336—337, 373
Ляров, певец; 219, 220, 265

Маккар, Ф. (р. 1837),— нотоиздатель; 336, 337
Малашкин, Л. Д. (1842—1902),— композитор; 142, 144, 145
Малибран, М. (1808—1836),— певица; 130
Маллингер, М. (1847—1920),— певица и педагог; 58, 110—112
Манни, певец; 193
Марианини, певец; 62
Маримон, певица; 222, 230
Марини, певец; 40, 43—46, 116, 118, 124, 130, 150, 151, 154, 155, 159, 166, 192, 199, 233, 267
Марио, Д. (1810—1883),— певец; 71, 130
Марк, певица; 266
Маркизио, Б. (1834—1919), — певица; 112
Маркизио, К. (1836—1872)— певица; 112, 193, 201
Масканьи, П. (1863—1945),— композитор; 369—370
Де-Массен, певица; 273, 285
Массини, певица; 219, 221, 274
Массне, Ж. (1842—1912), — композитор; 293, 370
Материа, А. (р. 1847),— певица; 327
Маурер, Л. (1789—1878), — скрипач, композитор и дирижер; 175
Махина, певица; 219, 274
Мацциоли (Мацциоли), певец; 62, 63
Мегюль, Э. (1763—1817),— композитор; 238
Мейербер, Д. (1791—1864); 39, 59—63, 69, 104, 106, 110, 112, 120, 132, 191, 192, 238, 266—267, 273—274, 280, 281, 282, 330, 378, 379
Мелодин И., псевдоним муз. писателя; 120, 121
Мельников, И. А. (1832—1906),— певец; 136, 221, 239
Мендельсон — Бартольди, Ф. (1809—1847); 33, 39, 40, 74—76, 89, 92, 97—99, 119, 132—134, 143, 161, 162—163, 168, 170, 174—

177, 200, 204, 206—207, 213, 214, 217, 234, 239, 251, 275, 283, 285, 293, 348, 351, 360
Ментер, С. (1846—1918),— пианистка и педагог; 357
Меньшикова, А. Г. (1840—1902),— певица и педагог; 219, 220, 375, 376, 378
Мерелли, антрепренер итальянской оперы; 31, 35, 40, 43, 45, 46, 58, 59, 61, 63, 68, 69, 71, 72, 79, 87, 94, 95, 107, 110, 111, 124, 127—129, 151, 154, 159, 197, 198, 218, 231—233, 239, 289, 298
Мерли, певец; 377, 378
Мещерский, В. П. издатель газеты «Гражданин»; 66
Миллер, В. певица; 379
Миллер, Ф. (1818—1881) — русский поэт, переводчик пьесы Герца «Дочь короля Рене»; 368
Минкус, Л. (1827—1890),— балетный композитор и скрипач; 50
Михин, певец; 260
Мольер Ж. Б. (1622—1673); 287
Монюшко, С. (1819—1872),— композитор; 66, 220, 255, 274
Морвеге, скрипач; 360
Мориами, певец; 37, 44, 45
Моцарт В. (1756—1791); 31, 42—45, 53, 72, 73, 77, 89, 92, 94, 96, 108, 112, 119, 120, 123, 124—127, 132, 133, 142, 143, 150, 153 158, 164—166, 171, 181, 200, 201, 204, 214, 224, 232—234, 249, 250, 255—256, 275, 276, 279, 285, 286, 293, 299, 329, 330, 348, 360, 368
Мошковский, М. (1854—1925),— композитор и пианист; 362, 369
Музиль, Н. И. (1841—1906),— драмат. артист; 260, 261
Муромцева, Н. А. пианистка; 40, 183, 229
Мурска, И. певица; 58, 111, 376
Мусоргский М. П. (1839—1881); 127, 288

Надеина, певица; 274
Направник Э. Ф. (1839—1916),— композитор, дирижер; 205—206, 221, 336, 368
Наполеон I (1769—1821); 319
Натан, певица; 358
Неведомская — Дюнор, певица; 112, 114, 116, 174, 176
Незнакомец, псевдоним журналиста; 26
Нешумов, руководитель хора; 262
Никифоров (1805—1881),— драм. артист; 260, 261
Никиш, А. (1855—1923)— дирижер; 352, 353
Николаев, А. Н. (1836—1904),— певец; 93, 94, 238—239, 260
Николини, Э. (ум. 1898),— певец; 47, 120, 270, 273
Никольский, Ф. К. (1829—1898),— певец; 49, 136, 145
Никулина Н. А. (1845—1923), драм. артистка; 260, 261
Нильсон, Х. (1843—1921),— певица; 62, 87, 94, 100—102, 105, 107, 110—112, 116, 127, 194, 199, 212, 215—217, 218—219, 260, 269, 270, 281
Ниссен-Саломан (1819—1879),— певица и педагог; 211
Ноден, Э. (р. 1823),— певец; 61, 69—71, 80, 86, 87, 100, 112, 116, 127—130, 134, 155, 175, 176, 192, 199, 201, 219, 224, 266, 267

Обер, Д. (1782—1871),— композитор; 68, 69, 106, 117, 168, 211
Одоевский, В. Ф. (1804—1869),— муз. писатель, беллетрист; 54
Оноре И. И. (р. 1838),— певица; 47—49, 128
Орлов, Д. А. (р. 1842),— певец; 219—221
Орсини, дирижер; 110, 111, 116, 127

Островский, А. Н. (1823—1886),— драматург; 146, 176
Оффенбах, Ж. (1819—1880),— композитор; 57, 93, 105, 153, 158, 200

Паганини, Н. (1782—1840),— скрипач, композитор; 94, 143, 169, 170
Падилла (1842—1906),— певец; 266
Паладилла, Э. (1844—1926),— композитор; 293
Палацкий, Ф. (1798—1876),— деятель славянской культуры; 286
Панов, скрипач, квартетист; 202—203, 204, 205
Паста, Д. (1798—1865),— певица; 130
Патти, А. (1843—1919),— певица; 31, 34, 35—36, 40, 43, 45—47, 62, 68, 71, 72, 80, 81, 86, 87, 100, 102, 111, 112, 116, 127, 145, 159. 193, 194, 199, 202, 208, 211, 212, 218, 239, 246, 260, 266, 277—278, 279, 280—282, 285, 376
Патти, К. (1840—1889),— певица; 245—246
Пенко, певица; 163, 199
Петри, Г. (1856—1914),— скрипач; 352, 354
Петров, О. А. (1807—1878),— певец; 57
Петрова-Воробьева, А. Я. (1816—1901),— певица; 251
Пер[и]отти, певец; 36
Пиччиоли, профессор пения; 286, 299
Платонова, Ю. Ф. (1841—1892),— певица; 128
Поллини, Б. (1838—1897),— антрепренер гамбургской оперы, 356
Потулов, Н. М. (1810—1873),— композитор церковной музыки; 188
Пуньи, Ц. (1802—1870),— балетный композитор; 50
Пускова, О. А. (ум. 1912),— певица; 144, 184, 219, 221
Пушкин А. С. (1799—1837); 53, 149, 197, 260, 288, 289
Пчельников, П. М. (1851—1913),— управляющий московской конторой императорских театров; 333—334

Рааб, В. И. (1848—1917),— певица; 134, 285, 290
Рагуэр, певец; 62
Радонежский, П. А. (1826—1879),— певец; 47, 49, 50, 57, 67, 190
Разумовский, А. К. (1752—1836),— муз. любитель, основатель квартетного ансамбля; Бетховен посвятил ему три своих квартета, ор. 59; 72
Ратер, Д. муз. издатель в Гамбурге; 358—359
Рафаэль (1483—1520); 42, 120, 125, 223
Рафф, И. (1822—1882),— композитор; 33, 40, 76, 97—99, 238, 276, 277, 285, 290, 322
Рейнбергер, И. Г. (1839—1901),— композитор; 76, 186
Рейнеке, К. (1824—1910),— дирижер, пианист, композитор; 97, 347, 348, 349, 350, 351, 353
Ригер, Ф. (1818—1903),— деятель славянской культуры, 286
Риман, Г. (1849—1919),— теоретик и муз. писатель, составитель музыкального словаря; 360
Римский-Корсаков Н. А. (1844—1908); 25—27, 29, 127, 227—229, 288, 336—337, 352, 372
Риттер, Т. (1841—1886),— пианист, композитор; 245
Рихтер, Г. (1843—1916),— дирижер; 321
Рихтер, Жан-Поль (1763—1825),— писатель; 319
Риччи, проф. пения; 299
Риччи, Л. (1805—1859) и Ф. (1809—1877),— два брата-композитора, их совместная опера — «Криспино и кума».
Розанова, певица; 87
Ромберг, Б. (1767—1841),— виолончелист и композитор; 253
Россини, Д. (1792—1868); 35, 37, 108, 116—119, 120, 164, 166, 176, 200, 201, 211—212, 274, 278, 281
Ростислав (псевдоним Толстого Ф.) (1810—1881),—муз. рецензент; 78

Ростопчина, Е. Ф. (1811—1858),— поэтесса; 299
Рота, певец; 150, 199, 201, 232, 233
Ротшильд, банкир; 170
Рубини, Д. (1795—1854),— певец; 130
Рубинштейн, А. Г. (1829—1894),— пианист, дирижер, композитор, основатель Петербургской консерватории; 32, 39, 94, 98, 108—110, 114, 116, 122, 138, 140, 177, 181—183, 185, 186, 204, 219, 229, 239, 247—251, 276, 277, 288, 322, 335, 336, 370
Рубинштейн, Н. Г. (1835—1881),— пианист, дирижер, основатель Московской консерватории; 32—34, 75, 80, 85, 86, 94, 112, 119, 122, 124, 131, 134, 136, 140, 141, 143, 161, 171, 175, 177—179, 186, 203, 204, 207, 214, 215, 227, 229, 232, 233, 235, 243—245, 253—255, 259, 261—262, 275—277, 280, 292—293, 296, 322, 341, 352
Руссо, Жан-Жак (1712—1778),— писатель, философ; 224

Савицкий, оперный режиссер; 116, 118
Самарин, И. В. (1817—1885),— драм. артист; 176, 198
Сапельников, В. Л. (1868—1940),— пианист; 357, 358, 362
Свендсен, И. (1840—1911),— композитор и дирижер; 79, 205, 345, 370
Святловская, А. В. (р. 1855),— певица; 245, 295, 297
Сгамбатти, Д. (1843—1914),— пианист и композитор; 354
Семевский, М. (1837—1892), издатель, историк; 53
Сен-Санс, К. (1835—1921),— композитор; 293—295, 296—298, 370
Серве, А. (1807—1866),— виолончелист и композитор; 93, 115, 255
Серов, А. Н. (1820—1871),— муз. критик, композитор; 31, 47—49, 52, 53, 89, 128, 159, 169, 172—173, 192, 200, 239, 259, 274, 282, 288, 336, 368
Сетов И. Я. (1826—1894),— певец, режиссер, педагог, антрепренер Киевской оперы; 63, 192, 219, 220, 274
Сивори, Э. (1815—1894),— скрипач; 245, 246
Синико, певица; 36, 44
Скальки, певица; 298
Скриб, О. (1791—1861),— драматург; 103
Скромный наблюдатель (псевдоним журналиста Лукина); 212
Скюдери, певица; 49
Славянский-Агренев, Д. А. (1835—1908),— певец, руководитель хорового ансамбля; 31, 38, 40, 41, 120, 138—140, 158, 282, 284, 286—290, 298—301
Сливчак, деятель славянской культуры; 286
Смайтс, женщина-композитор, пианистка; 346—347
Смельская, певица; 189—190
Собещанская, А. О. (1842—1918),— балерина, 231
Соколов, Ф. Ф. певец; 219, 220
Сопорти, певец; 198
Соре, Э. (1852—1920),— скрипач; 362
Станио, Р. (1836—1897), певец,— 120, 130, 151
Стасов, В. В. (1824—1906),— художественный и муз. критик; 27, 77, 115
Стомати, профессор теории музыки; 293
Стравинский, Ф. И. (1843—1902),— певец; 219, 221, 274
Страделла, А. (1645—1681),— композитор и певец; 94, 297
Строцци, балерина; 231
Суаль, скрипач; 175
Сумароков, А. П. (1718—1777), писатель, драматург; 373

Таласчи, певица; 194, 198
Тамберлик, Э, (1820—1889),— певец; 71

Тамбурини, А. (1800—1876),— певец; 130
Танеев, С. И. (1856—1915),—композитор, муз. теоретик, пианист; 235—236, 260, 275, 277, 292—293
Тархова, певица; 135
Таузиг, К. (1841—1871),—пианист; 94, 110, 178, 229, 245, 253, 304
Терентьева, певица; 207, 253, 260
Тиманова, В. В. (1855—1942),— пианистка; 110, 114, 134, 137, 138
Тома, А. (1811—1896),— композитор; 103—107, 215, 254, 322
Томмази, певица; 193, 198, 201, 215, 216
Тредиаковский, В. К. (1703—1769),— писатель; 373
Турчанинов, П. И. (1779—1856),— протоиерей, композитор церковной музыки; 65
Турчанинова, певица; 58, 148, 150, 265

Урбан, певица; 61, 126, 145
Урбанек, В., уполномоченный от «Умелецкой Беседы» (собрание артистов) в Праге; 363

Фаминцын, А. С. (1841—1896),— муз. писатель и композитор; 77, 322
Фаччио, Ф. (1840—1891),— дирижер и композитор; 379
Федотова, Г. Н. (1846—1925), драм. артистка; 176, 177, 198, 260, 261
Фёрстер, И. Б. (1859—1951), композитор; 370
Феруччи, певица; 107, 111, 127
Фибих, З. (1850—1900),— композитор; 370
Фильд, Д. (1782—1837),— пианист, композитор; 244
Финокки, певец; 57, 58
Фитценгаген, В. Ф. (1848—1890),— виолончелист; 72, 93, 137, 167, 168, 175, 223, 229, 255, 275, 285, 290, 296, 297
Фоглер, Г. И. (1749—1814),—аббат, органист, теоретик, композитор; 191
Фогт, Генриэтта; 243
Фоли, певец; 155, 166
Фолькман, Ф. (1815—1883),—композитор; 39, 76, 167, 232—234, 276, 277
Фридгейм, А. (1859—1932),— пианист; 339, 341
Фриде, певица; 362
Фридрих (N), концертный агент; 337, 338, 348
Фритч, Э. (1840—1902),— муз. издатель и муз. критик; 352

Цельнер, Ю. (1832—1900),— композитор; 207

Шекспир, В. (1564—1616); 39, 42, 43, 65, 102—104, 125, 126, 163 167, 226, 284
Шиллер, Ф. (1759—1805),—поэт и драматург; 260
Шлёцер, П. А. (ок. 1840—1898),—пианист; 93, 94
Шнейдер, директор Берлинского филармонического общества; 338 361
Шопен, Ф. (1809—1849); 32, 40, 76, 132, 140, 162, 182, 185, 186, 214, 229, 257, 271, 280, 330
Шрамек, И. О. (1815—1874),— дирижер; 50, 80, 195, 196
Шредер, виолончелист; 352, 354
Шредер-Девриент, В. (1804—1860),—певица; 130
Штраус, Рихард (1864—1949); 369
Шуберт, Ф. (1797—1828); 53, 72, 73, 114, 132, 162, 170, 181, 187, 188, 235, 244, 249, 250, 253, 254, 285, 291, 329, 330

Шуман (Вик), Клара (1819—1896),—пианистка, жена Р. Шумана; 243-244
Шуман, Р. (1810—1856),—композитор; 38—40, 54, 75, 76, 78, 81—83, 89, 91, 97, 98, 112, 115, 122, 124, 132, 140, 141, 158, 167, 168, 170—172, 177, 178, 182, 183, 188, 202—203, 204, 206, 213—214, 229, 234, 243—245, 251, 253, 255, 257—258, 259—260, 270, 275—276, 283, 291—292, 297, 329, 330, 348, 350—351, 354, 360
Шумский, С. В. (1821—1878),—драматический артист; 198, 260, 261
Шунке, Л. (1810—1834),—валторнист и основатель муз. журнала в Лейпциге; друг Шумана; 243

Щепина, певица; 49
Щепковский, певец; 274
Щедрин-Салтыков, М. Е. (1826—1889); 261

Эйбоженко, певица; 51, 57, 80, 100
Эммини, певец; 193, 198
Эрлих, Г. (1822—1899),—пианист и муз. писатель; 362
Эрнст, Г. (1814—1865),—скрипач, композитор; 131, 254

Яро, дирижер; 355

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции III

Чайковский-критик *(вступительная статья Вас. Яковлева)*. 1

Музыкально-критические статьи

1. По поводу «Сербской фантазии» г. Римского-Корсакова . . . 25
2. Голос из московского музыкального мира 28
3. Первый концерт Русского музыкального общества.—Г-жа Лаура Карер.—8-я симфония Бетховена.—Итальянская опера.—Г-жа Патти 31
4. Итальянская опера.— Ее состав.— «Зора́» Россини 35
5. Второй концерт Русского музыкального общества.— Русский концерт г. Славянского 38
6. «Дон Жуан» Моцарта на итальянской сцене. «Фрейшюц» Вебера на сцене Русской оперы 42
7. Возобновленная «Рогнеда», опера Серова.— Новая постановка «Ивана Сусанина» 47
8. Возобновление «Руслана и Людмилы» 52
9. Итальянская опера.— «Африканка».— «Трубадур».— Бенефис г. Демидова.— Забавы «Славянского базара».—Музыкальный хроникер «Гражданина» 59
10. Итальянская опера.— Квартетные сеансы Русского музыкального общества 68
11. Второе и третье квартетные утра.— Первое симфоническое собрание Русского музыкального общества.— Итальянская опера . 74
12. Второе симфоническое собрание.— Бенефис г-жи Патти . . . 81
13. Третье и четвертое симфонические собрания Русского музыкального общества.— Итальянская опера 88
14. Пятое симфоническое собрание.— Итальянская опера . . . 96
15. Итальянская опера.— «Гамлет», опера Амбруаза Тома. . . . 103
16. Шестое собрание Русского музыкального общества.— Итальянская опера.— Квартетный сеанс 108
17. Два квартетных утра и седьмое симфоническое собрание Музыкального общества.— Итальянская опера.— Музыкально-библиографический курьез 113

18. Восьмое собрание Русского музыкального общества. Итальянская опера 122
19. Начало концертного сезона 129
20. Вторая неделя концертного сезона . 136
21. Последние недели концертного сезона . 142
22. Музыкальная заметка 146
23. «Русалка» Даргомыжского.— Итальянская опера . 147
24. Итальянская опера 152
25. Объяснение с читателем. Русское музыкальное общество.— Итальянская опера 157
26. Музыкальная хроника.—«Дон Жуан» и «Зора́» на итальянской сцене.— Пятый концерт Русского музыкального общества . . 164
27. Шестой концерт Музыкального общества.— «Рогнеда» на сцене Русской оперы 169
28. Первая неделя концертного сезона . . . 174
29. Вторая и третья недели концертного сезона 180
30. Четвертая неделя концертов . 185
31. Музыкальная заметка 189
32. Открытие итальянского сезона.—«Дочь кардинала» Галеви . 191
33. Еще дебюты в итальянской опере . . . 194
34. Некролог. Иван Осипович Шрамек . . . 195
35. Итальянская опера.— Дебют русского квартета 197
36. Два последних квартетных собрания.— Первое симфоническое собрание 204
37. Второе симфоническое собрание.— Бенефис г-жи Патти . . . 208
38. Третье симфоническое собрание.— Итальянская опера.— Общество любителей искусств музыкального и драматического . . 213
39. Киевская опера.— Четвертое симфоническое собрание . . . 218
40. Пятое симфоническое собрание.— Вторая квартетная серия.— Итальянская опера 224
41. Шестой и седьмой концерты Русского музыкального общества . 231
42. Восьмое симфоническое собрание.— Итальянская опера . 237
43. «Руслан и Людмила» на сцене Большого театра . . . 241
44. Первая неделя концертного сезона.— Концерты г-жи Патти . . 243
45. Вторая концертная неделя.— Девятое собрание Музыкального общества.— Нечто о плодовитости.— Концерт г. Кашперова . 247
46. Третья неделя концертного сезона . . . 252
47. Четвертая неделя концертного сезона . 257
48. Русская и итальянская оперы 263
49. Объяснение с читателем.—Итальянская опера 268
50. Первая квартетная серия.— Итальянская опера 275
51. Музыкальное общество.— Бенефис г-жи Патти.— Г. Демидов . 279
52. Музыкальное общество.— Ответ анонимному корреспонденту.— Два образчика московской городской музыкальной критики . 283

53. Русское музыкальное общество.— Бенефис г-жи Александровой . 291
54. Русское музыкальное общество.— Итальянская опера.— Генеральное сражение с моими газетными врагами 296
55. Байрейтское музыкальное торжество (I) . 302
56. Музыкальное торжество в Байрейте (II) 306
57. Музыкальное торжество в Байрейте (III) 313
58. Байрейтское музыкальное торжество (IV) 319
59. Байрейтское музыкальное торжество (V) . 324
60. Вагнер и его музыка . . 329

Автобиографическое описание путешествия за границу в 1888 году . 333

Приложения

1. Беседа с Чайковским в ноябре 1892 года в Петербурге 367
2. Письмо в редакцию «Голоса» 374
3. «Иван Сусанин» на миланской сцене . 374

Краткий словарь иностранных выражений . . 380
Примечания и пояснения 383
Именной указатель . . 424

Редактор Т. Соколова *Техн. ред. Е. Уварова*
Художник Б. Шварц
Корректор В. Кравченко

*

Подписано к печати 21/V 1953 г. Ш 03114.
Форм. бум. 60×92¹/₁₆=бум. л. 13,87—печ. л. 27,75—уч.-изд. л. 35,1. Тираж 9 000 экз.
Заказ 1675

Типо-литография Музгиза, Москва, Щипок, 18.

Цена 19 р. 65 к.