

А. Н. Сѣровъ.

КРИТИЧЕСКІЯ СТАТІИ.

ТОМЪ ПЕРВЫЙ

(1851—1856 гг.).

780
сер. I

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.

Типографія Департамента Удѣловъ, Моховая, д. № 40.

1892.



Александръ Николаевичъ
Суворовъ.

И.

276.

6.

ната или газеты, то прибавляются (кстати и не кстати) біографическія подробности о пѣвцахъ или о композиторахъ даваемыхъ оперъ, иногда (но рѣже) общіе взгляды на оперную музыку, на ея историческій ходъ, на разныя школы оперныхъ виртуозовъ. Обширное поле, чтобъ выказать свою музыкальную эрудицію! И, въ самомъ дѣлѣ, тутъ съ большимъ трудомъ пробирается читатель сквозь дремучій лѣсъ техническихъ терминовъ (больше или меньше искаженныхъ на русскомъ, при заимствованіи изъ иностранныхъ музыкальныхъ статей): *Gusto*, *smorzando*, кабалетты, колоритуры, фіоритуры, каденцы, хроматическія гаммы, ангармоническіе переходы, кварт-секст-аккорды и уменьшенные септимы рѣшительно собьютъ съ толку читателя, непосвященнаго въ таинства музыки. Онъ недоумѣваетъ, для чего разсыпано передъ нимъ богатство недоступной для него учености! А читатель-музыкантъ увидитъ тотчасъ, что за всею этою премудростью скрывается очень часто самый поверхностный, иногда очень ошибочный взглядъ на искусство, а нерѣдко и рѣшительное незнаніе дѣла. Впрочемъ, надо признаться, что *музыкальная* критика еще *нигдѣ не установилась*, какъ ей слѣдуетъ установиться, нигдѣ не можетъ выдержать сравненія съ критикою литературною; тѣмъ менѣе этого можно ожидать у насъ, гдѣ музыкальная образованность еще такъ недавно стала дѣлать нѣкоторые успѣхи. Для основательной музыкальной критики, по нашему мнѣнію, прежде всего надо твердо опредѣлить, какъ *принципы*, какова должна быть настоящая (то-есть превосходная) музыка, каково должно быть настоящее (то-есть превосходное) ея исполненіе. (Говоримъ *превосходное*, потому что посредственности ни въ авторствѣ, ни въ исполненіи, или такъ сказать, актерствѣ искусство не допускаетъ въ свою область).

Опредѣливъ эти принципы, сколько возможно вѣрнѣе и обдуманнѣе, остается потомъ каждый отдѣльный случай, каждое явленіе въ искусствѣ (произведеніе новое или новаго исполнителя) подводить подъ принципъ, т. е. разсматривать, въ какой мѣрѣ отдѣльный случай отвѣчаетъ идеямъ о совершенствѣ музыки и ея исполненія. Но, кромѣ того, что такое установленіе идеальныхъ *принциповъ* музыкальной критики непременно должно затронуть бездну глубокихъ эстетическихъ вопросовъ — вопросовъ о правдѣ и красотѣ въ искусствѣ вообще, и слѣдовательно никакъ не можетъ быть выражено въ нѣсколькихъ словахъ, а требуетъ цѣлыхъ *лекцій*, въ строгой логической послѣдовательности, — кромѣ того самое подведеніе отдѣльныхъ случаевъ подъ общіе принципы (еслибъ и возможно было ихъ *сжать* въ аксіомы и категорическія *краткія* правила) потребовало бы особеннаго вниманія въ предметъ, особеннаго способа выраженія, особеннаго языка, разъ навсегда установленнаго между критикомъ и читателями. Безъ этого нѣтъ никакой возможности разбирать предметы, гдѣ, какъ въ каждомъ искусствѣ, техника играетъ важную роль. Очень понятно, что такого рода музыкальная критика, о какой мы говоримъ, потребовала бы особеннаго спеціально-музыкальнаго журнала; только въ ~~какомъ~~ журналѣ возможна критика музыкальная, согласованная, по возможности, съ *философіей*

искусства музыкальной критики, выраженной не въ случайныхъ летучихъ статейкахъ, а въ цѣломъ ряду дѣльныхъ, органически вызывающихъ одна другую статей. Такой журналъ, при современномъ состояніи музыкальной образованности у насъ, невозможенъ — невозможно слѣдовательно, и настоящая музыкальная критика. Въ отрывочныхъ статьяхъ, удѣляемыхъ музыкѣ въ журналахъ литературныхъ, нечего и стремиться къ осуществленію идеала музыкальной критики. Результаты подобныхъ усилій всегда будутъ такъ же безсвязны, отрывочны, эфемерны, какъ самыя статьи. Вотъ почему мы считаемъ дѣломъ *очень* труднымъ давать отчетъ объ итальянской оперѣ. Не знаешь, чего держаться? По случаю какой нибудь замѣчательной оперы нынѣшняго сезона пуститься въ область философіи искусства, затронуть общіе вопросы музыкальной критики, начать, однимъ словомъ, *ab ovo* — жалко читателя и жаль своего потеряннаго труда, потому что, какъ мы сказали, въ одной, двухъ статьяхъ «Смѣси» цѣлаго курса прочитать невозможно, а говорить объ этомъ предметѣ отрывочно — лучше совсѣмъ не говорить. Съ другой стороны, держаться общепринятаго порядка, писать какъ *всѣ* такого рода статьи пишутся въ нашихъ газетахъ и журналахъ — какъ-то совѣстно станетъ за себя, если въ себѣ чувствуешь горячую любовь къ искусству и къ своему дѣлу! Дилемма почти безвыходная. И скажите, кому, напримѣръ, и въ какомъ отношеніи будетъ занимательно прочесть, что составъ труппы былъ, по обыкновенію, отличный, что дирекція, какъ всегда, не падила ничего для самой роскошной постановки оперъ, что энтузіазмъ публики былъ жаркій, и т. д.?. Все это вещи извѣстныя, и ихъ напередъ угадать можетъ всякій. А что касается до подробностей театральнаго статистики, въ такомъ родѣ, что въ нынѣшній сезонъ давали пятнадцать оперъ, изъ нихъ четыре новыя на нашей сценѣ, что въ бенефисѣ такой-то примадонны давали такую-то оперу, а въ бенефисѣ тенора спектакль былъ сборный (то-есть изъ отрывковъ разныхъ оперъ), то намъ кажется, что такіе *факты* могутъ быть занимательны только для какого-нибудь отчаяннаго театрала въ родѣ того богача въ Голландіи, который составилъ себѣ библіотеку въ нѣсколько тысячъ томовъ изъ печатныхъ *афишъ со встѣхъ* на свѣтѣ театровъ, въ теченіе двадцати лѣтъ. По всему, что сказано, намъ показалось чуть ли не единственнымъ способомъ выбраться изъ трудной *дилеммы* — отложить въ сторону всякую претензію на полноту отчета и на методичность критики, передать личныя свои впечатленія и нѣкоторыя мысли, по случаю послѣдняго сезона итальянской оперы. Такъ мы и сдѣлаемъ, говоря только о томъ, что намъ показалось особенно замѣчательнымъ, и нисколько не стараясь навязать читателямъ свое личное убѣжденіе за единственно правильное, тѣмъ болѣе, что всякое оправданіе убѣжденія въ этомъ дѣлѣ завлекло бы въ область методической музыкальной критики (о которой, какъ мы сказали, здѣсь и рѣчи не можетъ быть).

Прежде всего насъ удивила холодность, даже невниманіе публики къ одной изъ примадоннъ, пѣвицѣ очень молодой, съ голосомъ необыкновенно пріятнымъ и симпатичнымъ — къ г-жѣ Маррай. Отъ такой молодой артистки, почти дебю-

тантки, нельзя и требовать *развитаго* таланта, настоящаго умѣнья пѣть, но нельзя не видѣть въ г-жѣ Маррай всѣхъ качествъ, которыя обѣщаютъ въ ней замѣчательную пѣвицу. Голосъ ея рѣшительно тѣхъ же свойствъ, какъ превосходный, въ отношеніи симпатичности, нѣжности *timbre'a*, голосъ г-жи Фреңцоллини, и даже весьма близко ее напоминаетъ. Въ нашей публикѣ, какъ и во всѣхъ на свѣтѣ публикахъ (за самыми рѣдкими исключеніями), симпатія всегда на сторонѣ сильныхъ, трескучихъ эффектовъ, на сторонѣ рѣзкаго, оглушительнаго оркестра, вскриковъ и возгласовъ пѣвцовъ. Отъ этого неудивительно, что и пѣвцы, желая побольше сочувствія къ себѣ въ публикѣ, часто стараются перекричать другъ друга. (Случается это и съ пѣвицами). Удивительнаго въ этомъ нѣтъ, это въ порядкѣ вещей. Нельзя, однако, не пожалѣть искренно о такомъ направленіи вкуса публики. Сколько *красоты* остается незамѣченною ею въ томъ, что она слушаетъ, и сколько обидной, унижительной для искусства *ложности* въ томъ, что возбуждаетъ ея восторгъ! Напримѣръ, даютъ «К а р л а С м ѣ л а г о» (Вильгельма Телля) Россини. Allegro увертюры удостоивается «повторенія» почти каждый разъ — и почему? потому что ритмъ этой музыки очень близокъ къ какому-то галопу «à la militaire» и при отсутствіи благородной красоты отличается яркостью, рѣзкостью эффекта. Между тѣмъ въ той же оперѣ превосходный антрактъ передъ вторымъ дѣйствіемъ и слѣдующій за этимъ антрактомъ романсъ Матильды (быть можетъ лучшее изъ всей оперы, въ отношеніи чисто музыкальной красоты)—проходятъ незамѣченными. Въ Г в е л ь ф а х ѣ (въ одной изъ любимыхъ оперъ) особенно нравятся тѣ мѣста, гдѣ Мей е р б е р ѣ не пожалѣлъ тромбоновъ и большаго барабана, гдѣ С к р и б ѣ не пожалѣлъ всякаго рода «великолѣпнаго спектакля» на сценѣ (какъ напримѣръ, въ финалѣ втораго дѣйствія, гдѣ и цыгане и солдаты, и лошади, и лодки, и китайскіе фонари), или гдѣ Маріо не жалѣетъ своего голоса (напр. въ септуорѣ того же акта). А рѣдко кто обратитъ вниманіе, напримѣръ, на превосходную игру г. Вьѣтана въ его соло на альтѣ, аккомпанирующемъ романсу Рауля (въ первомъ актѣ). Публика какъ будто и не слышитъ, что передъ нею въ *оркестрѣ* играетъ одинъ изъ первѣйшихъ скрипачей (если не самый первый) въ свѣтѣ! Не такъ должно встрѣчать *такую* виртуозность. Смычокъ г. Вьѣтана (все равно, что бы онъ ни игралъ, хоть самое незначительное соло въ балетѣ) проникнуть какою-то волшебною силой и съ перваго звука разливаетъ очарованіе на всѣхъ «кто имѣетъ уши». — Сомнительно, чтобы *отчетливость, оконченность* исполненія на скрипкѣ могли пойти далѣе, чѣмъ въ игрѣ г. Вьѣтана, и Петербургъ смѣло можетъ гордиться тѣмъ, что *такой* виртуозъ платитъ свою постоянную дань его музыкальнымъ наслажденіямъ, что *такому* виртуозу поручается все, гдѣ въ оперной или балетной музыкѣ встрѣчается самостоятельная роль для скрипки или альты. Гдѣ еще можно найти театральную дирекцію, которая бы роскошью и обиліемъ средствъ сколько нибудь выдержала сравненіе съ нашею! —

Мы обѣщали говорить только о самомъ замѣчательномъ (т. е. какъ намъ кажется), и потому вправѣ не упоминать о незамѣчательныхъ операхъ (хотя и

новыхъ на нашей итальянской сценѣ и прекрасно обставленныхъ): *Donna del Lago*—Россини, *Regina di Golconda*—Доницетти и *Fantasma*, соч. мужа примадонны, г. Персиани, а прямо перейти къ явленію, въ полной мѣрѣ подтверждающему то, что мы говоримъ о ложности вкуса публики,—къ явленію чрезвычайно замѣчательному во всѣхъ отношеніяхъ: мы разумѣемъ *Le Nozze di Figaro*—Моцарта. Эту оперу избралъ для своего бенефиса г. Тамбурини, (точно такъ и «Донъ-Жуана» онъ же давалъ въ свои прежніе бенефисы, значить, ему обязаны мы воскрешеніемъ Моцарта на итальянской сценѣ, и надо замѣнить, что изъ пяти итальянскихъ оперъ Моцарта итальянцы нигдѣ не исполняютъ другихъ, кромѣ знакомыхъ теперь намъ «Донъ-Жуана» и «Фигаро»). Постоянно изучая творенія Моцарта, постоянно преклоняясь передъ его гениемъ и всегда томясь жаждою слушать эту чудную музыку въ исполненіи на сценѣ, мы несказанно обрадовались извѣстію, что «Фигаро» уже репетируется итальянцами, что наконецъ-то всѣ чудеса, которыя такъ щедро разсыпаны въ партитурѣ, явятся передъ нами въ настоящемъ ихъ видѣ, т. е. въ *оркестрѣ*, въ *пѣніи* и при *игрѣ* сценической (условія, безъ которыхъ музыка *этой* оперы не можетъ быть совершенно понята). Но, припомнивъ себѣ исполненіе «Донъ-Жуана» на нашей итальянской сценѣ, мы тотчасъ расхолодили свой восторгъ. Намъ представилось слишкомъ живо, какъ далеко разошлась моцартова музыка и та, которую теперь обыкновенно исполняютъ итальянскіе пѣвцы,—какъ трудно имъ сколько нибудь понять, *чего* требуетъ отъ нихъ Моцартъ, и безъ *чего* нѣтъ возможности исполнить его музыку, какъ слѣдуетъ,—какъ весь складъ моцартовыхъ оперъ противорѣчитъ нынѣшнимъ опернымъ приемамъ композиторовъ и исполнителей, и оттого какъ выходитъ вяло, безцвѣтно, безжизненно все, что кипитъ жизнью въ партитурѣ,—какъ рѣшительно *ничего* не выходитъ изъ тѣхъ мѣстъ, гдѣ весь расчетъ Моцарта былъ на грацію, нѣжность, тонкость чувства!.. Представивъ себѣ все это, мы испугались, что и «Фигаро» будетъ такъ же искаженъ, какъ «Донъ-Жуанъ», что Сусанна и Керубино будутъ такъ же далеки отъ своихъ идеальныхъ типовъ, какъ были далеки Церлина, донна Эльвира и донна Анна, что наконецъ изъ всего вмѣстѣ составитъ какое-то отрывочное понятіе о моцартовомъ произведеніи, а ужъ никакъ и тѣни не будетъ той оперы, какою ее задумалъ Моцартъ.—Опасенія наши, по счастью, вовсе не оправдались. Приписать ли это огромной разницѣ въ содержаніи «Донъ-Жуана» и «Женитьбы Фигаро», изъ которыхъ въ одной оперѣ драматизмъ сильный, порывистый, характеры и положенія обрисованы рѣзко, рельефно—въ другой все движется въ довольно мелкой средѣ вседневной жизни и рѣшительно нѣтъ ничего исключительнаго, рельефнаго... но тогда казалось бы намъ, скорѣе бы можно было ожидать еще худшаго исполненія для «Фигаро», чѣмъ для «Донъ-Жуана»; извѣстное дѣло, что исключительности легче удаются на сценѣ, чѣмъ ровная обыкновенная жизнь въ ея тонкихъ, мелочныхъ изгибахъ! Или, быть можетъ, весь складъ оперы «*le Nozze di Figaro*» нѣсколько

ближе къ стилю итальянскихъ оперъ-buffa; но комизмъ этой «comédie d'intrigue», положенный на музыку такимъ психологомъ, какъ Моцартъ, имѣетъ слишкомъ мало точекъ соприкосновенія съ буффонствомъ, чисто-итальянскимъ въ *Barbieri* или *Don Pasquale*... Или это ужъ какое-то особенное счастье выпало на долю этой моцартовой оперы... только фактъ состоятъ въ томъ, что опера «*le Nozze di Figaro*» была исполнена у насъ, безъ всякаго сравненія съ исполненіемъ «Донъ-Жуана», отчетливо, добросовѣстно, очень *удачно*, вообще весьма удовлетворительно, а въ *morceaux d'ensemble* (т. е. главнѣйшихъ нумерахъ оперы) даже *замѣчательно хорошо*! Явленіе очень утѣшительное и рѣдкое, если сообразить всѣ *трудности* этой оперы для нынѣшнихъ итальянскихъ пѣвцовъ. Вотъ, что одинъ изъ знаменитѣйшихъ музыкальных знатоковъ и критиковъ, директоръ Бельгійской консерваторіи, г. Фетисъ, говоритъ по случаю этой самой оперы ¹⁾: «Моцартова музыка, такъ полно, богато задуманная, что въ ней невозможно ничего прибавить, не представляетъ знаменитымъ итальянскимъ пѣвцамъ той свободы, къ которой они привыкли. Они тутъ стѣснены, сжаты со всѣхъ сторонъ, такъ что сами принуждены ограничиваться буквальнымъ исполненіемъ партитуры отъ ноты до ноты. По артистической добросовѣстности они покоряются долгу, но не могутъ не видѣть, что такое самопожертвованіе съ ихъ стороны лишаетъ ихъ возможности выказать свою виртуозность, блестящія качества своего голоса и умѣнья пѣть; но отъ этого они не могутъ исполнять этой музыки съ *увлеченіемъ*. Холодность исполнителей мало по малу сообщается и слушателямъ; и вотъ, успѣхъ — невозможенъ». — У насъ успѣхъ былъ, хотя не было ни одного шумнаго взрыва энтузіазма публики, какъ случалось въ другихъ операхъ; да этого и требовать было нельзя: публика слишкомъ привыкла къ оперной музыкѣ шумной, оглушительной, съ турецкимъ барабаномъ, тарелками и треугольникомъ, чтобъ на нее могла произвести впечатлѣніе постоянная мелодичность моцартова стиля, вовсе не похожая на стереотипныя мелодіи итальянцевъ, и при этомъ рѣшительное отсутствіе всякаго шума и стука, всякой рѣзкости въ ритмѣ или оркестровкѣ — однимъ словомъ, всѣхъ внѣшнихъ эффектовъ, на которые Моцартъ до крайности скупъ, а въ «Фигаро», для него даже ни разу не представился случай употребить какую нибудь «эффектность». Вся опера, отъ первой ноты до послѣдней, есть чудо искусства, чудо красоты музыкальной, чудо поэзіи; но такая красота, такая поэзія не можетъ быть поразительна для *массы* публики и ни въ какомъ случаѣ не вызываетъ «взрывовъ» восторга. Еслибъ можно было прослѣдить дѣйствіе этой музыки на каждаго изъ слушателей, представились бы замѣчательные контрасты. Одинъ съ нетерпѣніемъ ждетъ конца и поминутно восклицаетъ: «помилуйте, что же это такое! какое-то старье! Это даже странно заставлять насъ слушать такой вздоръ, гдѣ рѣшительно бѣднымъ пѣвцамъ нечего пѣть! Да и въ оркестрѣ-то все какъ-то слабо, совсѣмъ не по нынѣшнему, все какъ будто чего-то не достааетъ!» Другой

¹⁾ Revue et Gazette Musicale de Paris, 1839, № 60.

слушатель, быть можетъ, тутъ же рядомъ сидитъ смиренхонько, не ашлодируетъ, но и не разсуждаетъ, а превратился весь въ слухъ, — лицо его сіяетъ радостью, и по временамъ онъ утираетъ слезинку умиленія, вызванную такими чудесами музыкальнаго творчества. — «Но въ чемъ же эти чудеса?» — спросятъ тѣ изъ читателей, которые не слыхали и не могли слышать этой оперы. — «Нельзя ли намъ сообщить хоть маленькое о нихъ понятіе?» На это можно отвѣтить такъ: еслибъ вы не знали, что такое персикъ, — и кто нибудь на словахъ старался бы вамъ дать понятіе о вкусѣ персика, — еслибъ вы никогда не видали розы, и кто нибудь желалъ бы вамъ передать ея цвѣтъ и аромать... много ли вы поняли бы изъ такихъ описаній? составили бы себѣ хоть приблизительно вѣрное понятіе о вкусѣ персика, или о запахѣ розы? Точно также и съ такими художественными произведеніями, какъ «Фигаро». Но это не должно отклонять насъ отъ обязанности познакомить, хоть очень отдаленно, съ этою безсмертною оперою тѣхъ изъ читателей, которые ее вовсе не знаютъ или знаютъ по фортепьяннымъ переложеніямъ (что почти хуже, чѣмъ ничего). «Сватѣба Фигаро» есть продолженіе «Севильскаго Цирюльника»; обѣ оперы заимствованы изъ комедій Бомарше, тѣхъ же названій. Такъ какъ лица остались почти одни и тѣже въ обѣихъ пьесахъ, и въ обѣихъ комедіяхъ вѣтъ одинъ и тотъ же духъ, то и обѣ оперы, передѣланныя изъ этихъ комедій, подвергались частымъ сравненіямъ, тѣмъ болѣе, что каждая написана композиторомъ больше всѣхъ другихъ знаменитымъ въ свое время. («Сватѣба Фигаро» написана Моцартомъ въ 1786 г., Цирюльникъ написанъ Россини въ 1816 г.; но надо замѣтить, что до него была опера Паззіелло на тотъ же сюжетъ и пользовалась большою извѣстностію и любовью публики). Г. Фетисъ дѣлаетъ по этому случаю интересную параллель между обѣими операми¹⁾. Намъ кажется не лишнимъ помѣстить здѣсь эту параллель, тѣмъ болѣе, что и «Il Va-biège» составлялъ одну изъ пьесъ опернаго репертуара за послѣдній сезонъ. «Во французской комедіи: «Севильскій Цирюльникъ» — пишетъ г. Фетисъ, живой, веселый, умный Фигаро какъ будто созданъ для интригъ; Альмавива образецъ щеголеватости и ловкости; Розина составлена изъ страсти, плутоватости и капризовъ... Всѣ они: и Фигаро, и Розина, и Альмавива нашли себѣ настоящее музыкальное выраженіе въ музыкѣ Россини, пропитанной какою-то веселою свѣжестью, какимъ-то ослѣпительнымъ изяществомъ. Не приходится даже упрекать компониста за то, что восхитительную мелодію серенады «Ecco ridente» онъ заимствовалъ изъ одного хора жрецовъ въ своемъ *Ciro in Babilonia* (у Моцарта такихъ повтореній самого себя не случается, прибавимъ мы), ни что одна изъ лучшихъ фразъ въ аріи Бартоло заимствована изъ аріи его же въ «Nozze» (и не этимъ только ограничились заимствованія Россини изъ «Nozze», замѣтимъ мы еще): все это ничего, потому что опера не въ мелочахъ. Но вотъ что жаль: такой блестящій талантъ, создавшій столько очаровательнаго, по не-

¹⁾ Въ той же статьѣ *Revue Musicale*.

простительной лѣности подмѣшаль къ вдохновеннымъ мелодіямъ «Цирульника» столько праздныхъ фразъ, столько формулъ, заранѣ готовыхъ и повторенныхъ до безконечности, что кажется. будто онъ самъ старался выказать какое-то презрѣніе къ своему созданію и поневолѣ подумаешь, чѣмъ бы могъ быть Il Barbiere, еслибъ Россіи хоть немного позаботился стереть эти пятна, уничтожить это множество небрежностей, фальшивыхъ разрывовъ аккордовъ и плохо связанныхъ между собою модуляцій!.. хотя и тогда все таки Россіи не могъ бы имѣть ни малѣйшаго притязанія на совершенство *моцартовой* фактуры. «Сватѣа Фигаро», какъ ее задумалъ Бомарше, была политическою сатирою, въ которой не осталось и тѣни быстраго движенія первой комедіи. Фигаро сталъ умничать, резонерствовать и какъ будто потерялъ свою способность къ легкой интригѣ; всѣ его плутни выходятъ довольно тяжеловѣсны. Въ графѣ, утратившемъ умъ и граціозность вмѣстѣ съ любовью къ Розинѣ, осталось одно только драматическое чувство--ревность. Розина графиня совсѣмъ не то существо, какъ Розина воспитанница Бартоло. Теперь она стала грустною, задумчивою женщиною, которая страшно скучаетъ въ стѣнахъ своего великолѣпнаго замка. Даже Бартоло измѣнился: въ немъ уже нѣтъ порывистаго гнѣва и рѣзкости въ тонѣ, чѣмъ онъ отличался въ Севильѣ; теперь онъ постоянно и монотонно не въ духѣ. Одинъ дояъ Базиліо остался прежнимъ. Къ этимъ лицамъ прибавились плутоватая субретка (плѣнншая графа), пажъ лѣтъ четырнадцати, только и дышашій любовью (къ нему неравнодушна графиня), наконецъ пьяный садовникъ и его молоденькая дочь (въ комедіи — Фаншета, въ оперѣ Барбарина; на нашей сценѣ это лицо, какъ почти ненужное, выпускалось). Весь этотъ народъ (въ томъ числѣ и старуха Марчеллина, бывшая домоправительница Бартоло, о которой забылъ упомянуть г. Фетисъ) волнуется разнаго рода страстями и личными интересами, скрывая ихъ другъ отъ друга и отдѣливаясь островами. Но остроуміе, даже Бомарше, плохая находка для музыки; и Моцарту оставалось взять этотъ сюжетъ только со стороны страстности дѣйствія. Этого довольно, чтобъ убѣдиться, какъ разны были задачи Моцарта и Россіни; по счастью, на долю каждого изъ нихъ пришлось тотъ сюжетъ, къ которому ближе было настроеніе ихъ души, все направленіе творчества. Т. е. Моцартъ не принялся бы за оперу, гдѣ на первомъ планѣ должна быть чисто итальянская веселость, чисто итальянское буфффонство». Такъ думаетъ г. Фетисъ, но намъ кажется, что и сюжетъ «Цирульника», еслибъ онъ достался Моцарту, былъ бы схваченъ съ психологической стороны, и опять вышла бы опера ни какъ не похожая на ореге-buffa итальянцевъ. Интрига «Свадьбы Фигаро» довольно запутана, хотя все въ ней вертится на одураченіи графа и на нѣкоторыхъ, почти случайныхъ, недоразумѣніяхъ и quiproquo. Вмѣсто того, чтобъ рассказать сюжетъ пьесы и потомъ полюбоваться его музыкальнымъ выраженіемъ, мы поговоримъ о томъ и о другомъ вмѣстѣ, пробѣжавъ всю оперу, сцену за сценой.

Послѣ живой, увлекательной увертюры, которая такъ и переноситъ въ этотъ міръ плутовости и тонкихъ интригъ, передъ вами камердинеръ

графа, Фигаро и невеста его Сусанна, субретка графини. Это день свадьбы. Фигаро (г. Тамбурины) мѣряетъ стѣну и полъ, чтобъ узнать, какъ поставить брачную постель въ этой комнатѣ замка, нарочно отведенной для нихъ графомъ. Сусанна (г-жа Кортези) примѣряетъ новую шляпку, и не можетъ налюбоваться, какъ она ей къ лицу. Вотъ въ чемъ первый дуэттинъ (G-dur, $\frac{4}{4}$), проникнутый граціозностью и живымъ молодымъ весельемъ.

Узнавъ о намѣреніи Фигаро на счетъ комнаты, Сусанна очень недовольна этимъ и намекаетъ Фигаро объ опасности близкаго сосѣдства съ комнатою самого графа. Фигаро уже начинаетъ ревновать—все это чуднымъ образомъ выражено въ другомъ дуэттинѣ (B-dur, $\frac{2}{4}$). Какъ сперва доволенъ Фигаро своимъ умнымъ распоряженіемъ: что только позвонить графиня—и Сусанна у нея; позвонить графъ—и Фигаро у него *in tre salti*; какъ лукаво замѣчаетъ ему Сусанна, что вотъ графъ ушлетъ его Богъ знаетъ куда, а самъ... *in tre salti*... Фигаро не даетъ ей договорить, и ревность начинается въ немъ разгораться. Только Моцартъ могъ рисовать музыкою такой тонкій комизмъ. Въ большомъ *recitativo secco* (т. е. такимъ, гдѣ оркестръ молчитъ, а гармонія поддерживается аккордами виолончели; этихъ речитативовъ здѣсь очень много, по необходимости, но при живости дѣйствія и удивительной правдѣ музыкальнаго разговора, они нисколько не утомительны), Сусанна объясняетъ своему жениху, что графъ давно уже ухаживаетъ за нею. Фигаро бѣсится, но тотчасъ строитъ планы, какъ бы провести графа. Оставшись одинъ, онъ выражаетъ это состояніе души въ каватинѣ «*Se vuol ballare*» (F-dur, $\frac{3}{4}$). Опять удивительныя подробности оркестра; но у Моцарта это на каждомъ шагѣ, и о всемъ этомъ говорить нѣтъ возможности.

Фигаро уходитъ, и на сцену показываются старики, Бартоло (г. Росси) съ Марчеллиной (г-жа Деми). Этихъ опять занимаетъ важное дѣло: Фигаро *долженъ* Марчеллинѣ и обязался жениться на ней, если не заплатитъ. Платить ему нечѣмъ, и Марчеллина очень бы желала принудить его къ исполненію обѣщанія, потому что, несмотря на свои очень зрѣлыя лѣта, она любитъ Фигаро. Бартоло обѣщаетъ ей помогать, потому что съ своей стороны золь на плута Фигаро, похитившаго у него Розину. Слѣдуетъ арія дона Бартоло «*La vendetta, oh la vendetta*» (D-dur, $\frac{4}{4}$), чрезвычайно красивая, какъ все у Моцарта, съ богатымъ оркестромъ, но не *особенно* замѣчательная, и, какъ намъ кажется, не довольно сильная для выраженія *мести*. Бартоло уходитъ, съ другой стороны сцены возвращается Сусанна; она несетъ на рукѣ платье для графини, встрѣчается съ Марчеллиной. Обѣ онѣ не жалуютъ другъ друга; будто бы изъ учтивости церемонясь передъ дверьми и дѣлая одна другой реверансы, онѣ зло подсмѣиваются другъ надъ другомъ, и Сусанна выводитъ старуху изъ терпѣнія. Все это дѣлается въ дуэттинѣ (A-dur, $\frac{4}{4}$), полнымъ граціи и комизма. По уходѣ Марчеллины, только что Сусанна успѣла сложить платье графини на большое кресло, воѣгаетъ пажъ Керубино (г-жа де-Мерикъ). Увидѣвъ у Сусанны ленту графини, онъ почти вырываетъ ее, и когда Сусанна журить

его, онъ рассказываетъ ей, что графъ сердитъ на него, хочетъ выгнать его изъ замка; бѣдняжка Керубино совсѣмъ несчастливъ, потому что онъ такъ влюбленъ въ графиню; но онъ влюбленъ и въ Сусанну, и въ Барбарину,—даетъ Сусаннѣ сочиненную имъ пѣсенку, проситъ ее спѣть всѣмъ женщинамъ въ замкѣ, даже Марчеллинѣ... и все свое волненіе, свою вѣчную влюбленность выражаетъ въ чудной аріи «Non so più cosa son» (Es-dur). Намъ показалось, что г-жа де-Мерикъ не вошла въ настоящій характеръ этой аріи, впрочемъ, въ самомъ дѣлѣ необыкновенно трудной въ отношеніи выраженія (Vortrag). Даже оркестръ, по нашему мнѣнію, не передалъ настоящей своей роли. Все вышло гораздо тяжеловѣснѣе, грубѣе, чѣмъ хотѣлъ Моцартъ для этой истинно вдохновенной картины молодой души, въ которую заронилось первое томленіе любви, и которая жаждетъ высказать это томленіе всѣмъ, всѣмъ, цѣлой природѣ... Приходитъ графъ (г. Колетти); Керубино едва успѣлъ спрятаться за кресло. Графъ только что расположился побольше потолковать съ Сусанной (въ которую крѣпко влюбленъ), какъ раздается за сценой голосъ донна Базиліо (г. Лавія), учителя музыки въ домѣ графа; графъ, не желая, чтобы Базиліо засталъ его въ комнатѣ Сусанны, прячется за кресло; Керубино ловко проскользнулъ незамѣченный графомъ и спрятался въ самое кресло. Сусанна покрыла его платьемъ графини. Донъ Базиліо сплетничаетъ Сусаннѣ и совѣтуетъ научить пажу быть осторожнѣе при графѣ, который страшно ревнивъ. Графъ, въ нетерпѣніи узнать въ чемъ дѣло, выходитъ изъ-за кресла. Взбѣшенный на Керубино еще больше прежняго, онъ рѣшительно хочетъ выгнать его изъ дому. Сусанна пугается (тѣмъ болѣе, что пажъ тутъ у нея въ комнатѣ). Базиліо притворяется испуганнымъ. Начинается *trio*, во время котораго Сусанна чуть не падаетъ въ обморокъ; графъ и Базиліо ее ободряютъ; она жалѣетъ о пажѣ; графъ рассказываетъ, какъ онъ самъ еще нашелъ Керубино въ комнатѣ Барбарини спрятаннаго,—и, чтобы лучше помнить рассказъ, приподнимаетъ положенное на кресло платье... тамъ сидитъ Керубино, прижавшись къ углу кресла. Новый гнѣвъ графа, новый страхъ Сусанны, а Базиліо между тѣмъ лукаво подсмѣивается. Но *какъ* все это выходитъ въ музыкѣ, что тутъ дѣлается въ голосахъ и въ оркестрѣ—этого передать невозможно, но тѣмъ самымъ причинамъ, о которыхъ мы уже говорили. Музыка словами не передается. Исполненіе этого *trio* весьма удовлетворительно (хотя г. Колетти и недостаетъ развязности для роли молодого, щеголеватого графа, и качество его голоса слишкомъ серьезно для этой роли).

Послѣ красиваго, но ничѣмъ особенно не замѣчательнаго хора вассаловъ графа, которыхъ Фигаро привелъ для его поздравленія, графъ, по просьбѣ Сусанны и Фигаро, смягчаетъ свой гнѣвъ противъ пажа, но чтобы удалить его изъ замка, даетъ ему мѣсто офицера въ полку, куда онъ и долженъ въ тотъ же день отправиться. Графъ уходитъ. Фигаро, шепнувъ пажу, чтобы онъ покажись еще не ѣхавъ, поетъ ему (*pour donner le change* передъ другимъ) о перемѣнѣ его участи, т. е. о переселеніи изъ бѣдуара въ казармы (Арія очень

извѣстная: «Non più andrai - C-dur, $\frac{4}{4}$). Тутъ въ партитурѣ кончается первый актъ; у насъ на сценѣ онъ соединенъ со вторымъ, а третій съ четвертымъ. (и очень хорошо, потому что опера вообще весьма недлинна и нѣтъ надобности въ раздробленіи ея на четыре дѣйствія).

Сцена переносится въ апартаменты графини (г-жа Персіани). Послѣ ея каватины (Es-dur - Larghetto, $\frac{2}{4}$) грустной, задумчивой, Сусанна рассказываетъ ей о положеніи дѣла. Графиня горюетъ, что мужъ ее разлюбилъ; Фигаро, позванный Сусанною, обѣщаетъ графинѣ, что онъ все уладитъ, что даже и то, что графъ теперь готовъ поддерживать Марчеллину и ея претензіи, ему неопасно; но для исполненія его хитрыхъ замысловъ надо, чтобъ графъ получилъ записку черезъ Базиліо, что графиня кому-то назначила rendez-vous въ своихъ комнатахъ: этимъ возбудится ревность графа и отвлечетъ его отъ Сусанны, а между тѣмъ подоспѣетъ часъ свадьбы, и графъ не рѣшится открыто этому помѣшать; если же и это не поможетъ, то надо будетъ, чтобъ Сусанна назначила графу свиданіе въ саду, но на свиданіе придетъ не она, а Керубино въ женскомъ платьѣ. Графиня постарается поймать графа на мѣстѣ свиданія, и тогда онъ, пристыженный, будетъ согласенъ на все. Послѣ ухода Фигаро является пажъ. Сусанна заставляетъ его спѣть для графини канцону, о которой она отъ него же слышала. Графиня садится слушать. Сусанна беретъ гитару, чтобъ аккомпанировать, и Керубино начинаетъ романсъ: «Voi che sapete» (B-dur, $\frac{2}{4}$). Надо услышать эту музыку, чтобъ убѣдиться, до какой степени волшебной нѣги, очаровательнаго томленія могъ доводить Моцартъ свои чудныя созданія. Голосъ пажа будто таетъ въ любви, а въ оркестрѣ на постоянно тихомъ pizzicato струнныхъ (потому что романсу аккомпанируетъ гитара) духовые инструменты выводятъ самостоятельныя восхитительныя мелодіи, которыя затрогиваютъ самыя сокровенныя фибры души! Но опять-таки все это надо слышать; говорить объ этомъ невозможно. Послѣ романса Сусанна, въ вѣчно шаловливомъ расположеніи, принимается наряжать пажа въ женскій костюмъ, чтобъ посмотрѣть, каковъ-то онъ въ немъ будетъ, и приготовить его для условленной хитрости. Арія Сусанны (G-dur, $\frac{2}{4}$) въ такомъ родѣ, какъ только создавало моцартово воображеніе. Тутъ на сторонѣ *голоса*— сценическая игра, музыкальный интересъ— весь въ оркестрѣ; тамъ находятъ себѣ настоящее выраженіе вся игривость характера Сусанны— это постоянное scherzando. Но вотъ за сценой голосъ графа, графиня и ея сибретка пугаются за себя и за пажа. Съ этой минуты до конца акта быстрота сценическаго дѣйствія вызываетъ на каждомъ шагѣ такія красоты въ музыкѣ, все вмѣстѣ такъ занимательно, составляетъ такое удивительное цѣлое, что не знаешь, чѣмъ восхищаться и только мѣнешь въ какомъ-то оныяненіи... Пажъ успѣлъ спрятаться и запереться въ кабинетѣ (направо отъ зрителей), Сусанна въ альковѣ, въ глубинѣ сцены. Графъ видитъ замѣшательство графини и ревность мучитъ его (онъ только что получилъ записку черезъ Базиліо). Графиня говоритъ, что у ней никого не было, кромѣ Сусанны, которая ушла въ кабинетъ направо. Графъ требуетъ, чтобъ она вышла. Графиня противится этому. Сусанна изъ за занавѣса алькова

прислушивается къ этой супружеской сценѣ. Вотъ на чемъ построенъ одинъ изъ удивительнѣйшихъ *терцетовъ* во всей области драматической музыки. Такъ какъ графиня не позволяетъ графу войти въ кабинетъ, не отдавая ему ключа (а ключъ у Керубино), то Альмавива рѣшается отпереть дверь и безъ ключа. Но чтобъ ничего не перемѣнилось въ его отсутствіе, уводитъ за собою графиню. Только что они ушли, Сусанна выходитъ изъ алькова, бѣжитъ къ двери кабинета и почти задыхаясь отъ тревоги, кричитъ, чтобъ пажъ поскорѣй вышелъ изъ кабинета. Керубино отворяетъ дверь, и онъ и Сусанна въ испугѣ ищутъ выхода, но двери залерты, нѣтъ спасенія бѣдному пажу! а... вотъ окно—окно въ садъ. Керубино бросается къ этому окну и, несмотря на испугъ Сусанны, крѣпко цѣлуетъ ее на прощанье, прося передать этотъ поцѣлуй графинѣ, и выпрыгиваетъ въ садъ. Чудный дуэтино! (*Allegro assai—G-dur, 4/4*). Сусанна поспѣшно прячется на его мѣсто въ кабинетъ и опять затворяетъ за собою дверь на ключъ. Является графъ съ графиней. Она упраниваетъ мужа не взламывать дверей и рѣшается все ему разсказать, признается, что въ кабинетѣ не Сусанна, а пажъ... Графъ въ бѣшенствѣ бросается къ дверямъ. Графиня умоляетъ пощадить мальчика, ни въ чемъ невиннаго. Графъ и слышать не хочетъ (съ этихъ поръ начинается *финалъ* акта, начинается цѣль чудесъ музыкальных, одно изумительнѣе другого). Дверь открывается—выходитъ Сусанна, графиня столько же этимъ удивлена, какъ и самъ графъ; но покажѣтъ графу вошелъ въ кабинетъ, чтобъ удостовѣриться, нѣтъ ли тамъ еще кого нибудь, Сусанна поспѣшно объяснила все графинѣ, указавъ на окно. Тогда обѣ принимаются нападать на графа, и онъ, совсѣмъ сконфуженный, проситъ у графини прощенія. Прибѣгаетъ Фигаро (*G-dur, 3/8 Allegretto—con spirito*); онъ торопитъ Сусанну къ гостямъ; ихъ уже давно тамъ ожидаютъ, графъ останавливаетъ Фигаро и допрашиваетъ по случаю полученной записки (*C-dur, 2/4*). Фигаро отпѣкивается. Графиня и Сусанна выводятъ его изъ труднаго положенія передъ графомъ и потомъ всѣ трое упраниваютъ графа согласиться на свадьбу, а графъ досадуетъ потихоньку, зачѣмъ не является Марчеллина съ своими претензіями, чтобъ остановить свадьбу. Какой изъ этого выходитъ квартетъ! Какое удивительное сочетаніе голосовъ, какое благозвучіе и вмѣстѣ какой драматизмъ. какая правда! Тутъ вваливается въ дверь пьяный садовникъ Антоніо (г. Полонини) съ раздавленными горшками цвѣтовъ; онъ видѣлъ, какъ кто-то выскочилъ изъ окна комнаты и побѣжалъ. Всѣ въ новой тревогѣ. Графъ опять въ бѣшенствѣ, допрашиваетъ Антоніо, тотъ повторяетъ ему свою исторію, нескладно, потому что едва ворочаетъ языкомъ отъ хмѣля. Фигаро перебиваетъ его, увѣряетъ графа, что это все вино въ немъ говоритъ, что онъ просто бредитъ; наконецъ, видя, что это не помогаетъ, говорить, что онъ самъ, Фигаро, выскочилъ изъ окна, на вопросъ графа «зачѣмъ?» сочиняетъ какую-то чепуху; между тѣмъ Антоніо лукаво спрашиваетъ его: «а такъ это твоя бумага, которую я тамъ въ саду поднялъ». Графъ вырываетъ эту бумагу и допрашиваетъ Фигаро. Фигаро не знаетъ, что отвѣчать. Сусанна и графиня суфлируютъ ему, что это

патентъ пажа на офицерскій чинъ (обѣ онѣ видѣли этотъ патентъ у пажа и видѣли, что на немъ недостаетъ печати. Графъ думаетъ поймать Фигаро, но тотъ съ помощію женщинъ вывертывается, и графъ снова одураченъ. Опять на всемъ этомъ какая чудная выстроена музыка! Она летитъ, какъ и само дѣйствіе сценическое, но не пропускаетъ ни одного малѣйшаго оттѣнка, и квартетъ (B-dur, $\frac{3}{8}$ Andante) по уходѣ садовника—чудо красоты, даже какъ отдѣльная вещь. Но вотъ приходятъ Бартоло съ Марчеллиной и Базиліо, просить суда и защиты у графа. Графъ торжествуетъ; всѣ прочіе кто въ радости, кто въ досадѣ. Этимъ септуоромъ достойно заключается этотъ дивный финалъ. Вотъ что о немъ говоритъ г. Фетисъ: «казалось-бы, послѣ всѣхъ сценъ этого финала, до прихода садовника, потомъ послѣ этой удивительной сцены замѣшательства и допрашиванія, и восхитительнаго квартета (B-dur, $\frac{6}{8}$), что это крайній предѣлъ совершенства музыкальнаго, но взрывъ послѣдняго септуора представляетъ еще новыя, неисчерпаемыя богатства музыки. Можно смѣло сказать, что не только ничего подобнаго этому въ музыкѣ не было до появленія на свѣтъ этой оперы, но что и теперь нѣтъ драматической музыки, гдѣ бы можно найти такое обиліе мыслей и такое совершенство всѣхъ подробностей».

Второй актъ открывается сценой между графомъ и Сусанной. Она назначаетъ ему свиданіе въ саду (по условію съ графиней и съ Фигаро). Графъ едва вѣрить своему счастью и, пожуривъ сначала Сусанну, зачѣмъ она такъ долго томила его, предается потомъ своимъ восхитительнымъ надеждамъ. Конечно для такого положенія Моцартъ не поскупился разсыпать всѣ сокровища страсти и нѣги, которыми должна быть переполнена душа Альмавивы. Но Сусанна, уходя, встрѣтилась съ Фигаро, и не довольно тихо сказала ему, что «ихъ дѣло выиграно». Графъ услышалъ эти слова, понялъ, что его обманываютъ—и начинается его речитативъ (stromentato, т. е. съ большимъ оркестромъ) и арія (D-dur, $\frac{4}{4}$), которая, конечно, прекрасна, но далеко уступаетъ предъидущему дуэту. Приходятъ Марчеллина, Бартоло, Фигаро и донъ Базиліо (который въ этомъ мѣстѣ занимаетъ выпущенную роль судьи Don Cuzio). Послѣ судебного разсмотрѣнія контракта Марчеллины, судъ приговоритъ Фигаро или къ уплатѣ или къ женитьбѣ на Марчеллинѣ. Фигаро въ отчаяніи; но тутъ же случайно изъ разговора открывается, что Марчеллина уже мать, а Бартоло отецъ. Начинается секстетъ (F-dur, $\frac{4}{4}$): радость Фигаро, Марчеллины и Бартоло, не слишкомъ жаркая впрочемъ, потому что хотя Фигаро и доволенъ, но немножко *désappointé* насчетъ родителей. Графъ въ большой досадѣ. Базиліо подлаживается къ нему. Входитъ Сусанна и останавливаетъ графа, который хочетъ уйти; она принесла деньги для уплаты долга Фигаро: графъ указываетъ ей на Фигаро, который въ это время обнимается съ Марчеллиной. Сусанна, думая, что уже все кончено, бѣсится, и когда Фигаро подходитъ къ ней, для объясненія всего дѣла, она даетъ ему пощечину. Но скоро все разъясняется. Сусанна въ полной радости, графъ не удерживаетъ своей досады, прочіе по прежнему—секстетъ, разумѣется удивительный и по мысли и по обдѣлкѣ, и по го-

лосамъ, и по оркестру, который здѣсь *только* аккомпанируетъ. По уходѣ графа съ Базиліо и по уходѣ всѣхъ этихъ, теперь совсѣмъ довольныхъ судьбой, особъ, т. е. Сусанны съ Фигаро, Бартоло съ Марчеллиной, приходитъ графиня. У ней новый замыселъ: не Керубино придетъ вмѣсто Сусанны на свиданіе съ графомъ въ саду, а она сама, графиня, обмѣняется платьемъ съ Сусанной. Слѣдуетъ арія графини, превосходная, но опять чрезвычайно трудная по своему характеру для пѣвицъ, привыкшихъ къ нынѣшней итальянской музыкѣ. Является Сусанна, чтобъ разсказать графинѣ о счастливомъ поворотѣ дѣла. Графиня заставляетъ ее подъ свою диктовку написать записку къ графу о мѣстѣ rendez-vous. Изъ этого Моцартъ сдѣлалъ прелестный дуэттино—«*Che soave zefiretto*» (В—dur, $\frac{6}{8}$). Жаль только, что г-жа Персіани и г-жа Кортези чрезвычайно растянули темпъ этого граціознаго дуэта, который оттого утратилъ характеръ легкости, игривости, данный ему Моцартомъ. Это *allegretto* у Моцарта, а не *andantino* или даже *andante*, какъ его у насъ поютъ. Послѣ маленькаго женскаго хора начинается безподобный свадебный маршъ, и обѣ брачныя пары (обѣ потому, что и Бартоло женится на Марчеллинѣ) церемониально проходятъ передъ графомъ и графиней. Сусанна, подойдя къ графу, успѣваетъ отдать ему записку.

Отъ выпуска роли молоденькой дочери садовника Барбарини, становится не совсѣмъ ясно, отчего Фигаро узналъ, что не пажъ пойдетъ на свиданіе въ саду, а (какъ онъ думаетъ, потому что его не предупредили) настоящая Сусанна. Отъ этого выходитъ не совсѣмъ кстати и арія Базиліо, въ которой онъ утѣшаетъ взбѣшеннаго на женщинъ Фигаро, читая ему курсъ философін особаго рода. Арія между тѣмъ удивительная и до крайности оригинальная. Ничего подобнаго этому нѣтъ даже въ самомъ Моцартѣ. Исполняетъ эту арію г. Лавіа весьма удовлетворительно. Затѣмъ, послѣ превосходной аріи Фигаро, гдѣ выражена его злоба противъ всѣхъ женщинъ въ свѣтѣ, и выражена такъ, какъ одинъ Моцартъ умѣлъ выражать подобныя вещи, начинается финалъ сцены въ саду, т. е. развязка пьесы. Сначала является графиня въ костюмѣ Сусанны (настоящая Сусанна прячется за деревьями), съ нею любезничаетъ пажъ, принимая ее за Сусанну. Фигаро и подошедшій къ тому времени графъ ревнуютъ и бѣсятся на пажа; пажъ, услышавъ шаги графа, убѣгаетъ, а подсунувшійся въ эту минуту Фигаро полузаетъ отъ графа пощечину. Потомъ графъ любезничаетъ съ графиней, принимая ее за Сусанну. Изъ этого съ подслушивающими съ двухъ сторонъ Сусанной и Фигаро составляется чудесный квартетъ. Графъ уводитъ мнимую Сусанну; она въ темнотѣ увертывается отъ него въ другую сторону. Между тѣмъ выходитъ изъ за деревьевъ настоящая Сусанна, въ костюмѣ графини и закрывая лицо вѣеромъ. Фигаро, принимая ее за графиню, разсказываетъ ей все, въ припадкѣ ревности, но тотчасъ узнаетъ Сусанну по голосу, и, уже нарочно обрадовавшись, начинаетъ ее сердить, представляясь влюбленнымъ въ графиню. Сусанна осыпаетъ его пощечинами. Фигаро этому очень радъ, и когда въ это время подходитъ графъ,

попусту искавшій вездѣ Сусанну, онъ, думая, что засталъ графиню съ кѣмъ-то на свиданіи, шумить, велитъ подать огня. Тутъ сейчасъ все дѣло открывается, и графъ еще разъ проситъ прощенія у жены, передъ которою чувствуетъ себя порядочно виноватымъ. О чудесахъ музыки въ этомъ финалѣ нельзя говорить въ немногихъ словахъ. Тутъ опять безконечныя красоты и въ цѣломъ и въ подробностяхъ. Можно сказать только, что этотъ второй финалъ нисколько не уступаетъ первому, если еще не обворожительнѣе его. И какъ далека эта удивительная музыка, отъ всего, что мы привыкли слышать въ нынѣшнихъ операхъ! Нигдѣ нѣтъ шума, рѣзкости тромбоновъ и большого барабана, нигдѣ нѣтъ и тѣни преувеличенія. Но, повторяемъ, красоты этой музыки такого рода, что не могутъ дѣйствовать поразительно на всѣхъ, а требуютъ непременно образованности музыкальнаго уха. За то для тѣхъ, кто пользуется такою образованностью, «Le Nozze di Figaro» богатѣйшій источникъ наслажденія.



Концерты въ Петербургѣ *).

I.



Если вы петербургскій житель, или вамъ случилось пожить въ Петербургѣ въ эпоху музыкальной жатвы, т. е. во время великаго поста, то вѣрно знаете, до какой степени въ это время прискущаетъ самое слово «концертъ» (не говоря уже о концертныхъ билетахъ, которыми иногда васъ просто преслѣдуютъ). Концертовъ и концертистовъ, музыкальных утръ и музыкальных вечеровъ такое несмѣтное множество, что приходится искренно жалѣть въ это время о тѣхъ изъ петербургскихъ жителей, которые имѣютъ несчастіе нелюбить музыки! Каково-то имъ бѣднымъ! Но нечего жалѣть по напрасну. Такихъ несчастныхъ въ Петербургѣ вовсе нѣтъ. Въ Петербургѣ *все* любятъ музыку. Интересно бы только было узнать, кто что именно любитъ! Тутъ, вѣроятно, окажется настоящій хаосъ въ мнѣніяхъ; и еслибъ непременно нужно было устроить концертъ такой, чтобы рѣшительно *всѣмъ* въ Петербургѣ угодить, то и самъ Аполлонъ со всѣми девятью музами отказался отъ этой черезъ чуръ мудреной за-

*) Современникъ, 1851, №№ 4 и 6 (Смѣсь).

дачи. «Нѣтъ, воля ваша, не понимаю я ничего въ вашемъ Бетховенѣ, по моему, это скучно, снотворно, усыпительно!.. Называйте меня профаномъ и чѣмъ вамъ угодно, но я требую отъ музыки одного *тѣнїя, мелодїи*, которая бы *нѣжила* мой слухъ; а всѣ эти ученые, премудрыя тонкости, которыми вы восхищаетесь, для меня меньше, чѣмъ ничего; музыка должна прямо, просто говорить чувству, сердцу, а не быть какой-то гегелевой философїей, по правиламъ контрапункта положенный на оркестръ!» Такъ восклицаетъ одинъ, по случаю... чего же? — Пасторальной симфонїи!! (и это фактъ!) Другой поклонникъ такъ называемой «нѣмецкой музыки», съ нѣкоторымъ презрѣніемъ слушаетъ итальянцевъ и музыку ихъ репертуара, за то приходитъ въ восторгъ отъ одного имени Мендельсона, жадно вливаетъ въ себя каждый звукъ своего любимаго композитора, котораго въ глубинѣ души (и не признаваясь въ томъ никому) считаетъ лучше и Моцарта и Бетховена, и всѣхъ на свѣтѣ. Третьему наконецъ, дѣла нѣтъ до всего этого; онъ ничего не хочетъ знать, кромѣ *національнаго*. Для него романсъ Алябьева, пѣсня Варламова лучше симфонїи Бетховена и ораторїи Генделя.— Но тутъ уже граница; послѣ дилеттантовъ съ такого рода патріотическимъ направленїемъ слѣдуютъ дилеттанты, пристрастные исключительно къ пѣнію московскихъ цыганъ и братьевъ Мальчугиныхъ, т. е. къ такимъ «увеселенїямъ», которыя съ музыкой ничего общаго не имѣютъ, и поэтому намъ и не слѣдуетъ о нихъ говорить.— Мало общаго съ музыкой имѣютъ и *виртуозы* («имъ же имя легіонъ»), *удивляющіе* публику исключительно трудностями музыкальной гимнастики на томъ или другомъ инструментѣ, слѣдовательно, и сильное пристрастіе иныхъ къ такого рода виртуозамъ можетъ встрѣчаться только на самыхъ низшихъ ступеняхъ музыкальной образованности. Но сдѣлать настоящее разграниченіе ступеней этой образованности, показать, на сколько правы одни, на сколько неправы другіе, показать, въ чемъ именно должна заключаться музыкальная образованность и чего требуетъ отъ публики настоящій моментъ развитїя искусства— значило бы прямо вторгнуться въ область серьезной, музыкальной критики, а мы въ прошлой (III) книжкѣ «Современника» (въ статьѣ объ итальянской оперѣ) уже сказали, что такой критикъ не мѣсто на страницахъ журнала «литературнаго».

О! еслибъ можно было музыкальную критику довести до уровня *нынѣшней* критики литературной! Еслибъ можно было спокойно и подробно взвѣшивать достоинства музыкальных сочиненїи и музыкальных исполнителей, восхищаться прекраснымъ и истиннымъ, порицать ложное и унизительное для искусства, поминутно развѣнчивать незаслуженныя *славы*, не опасаясь встрѣтить со стороны читателей или совершенное равнодушіе ко всему, о чемъ идетъ рѣчь въ критикѣ (потому что весьма и весьма многіе считаютъ музыку какою-то забавою и дѣломъ чисто индивидуальнаго вкуса), или даже, при желанїи вникнуть во взглядъ критика, совершенное невѣдѣніе основныхъ законовъ изящнаго въ музыкѣ и всего того, что необходимо, чтобы музыкальная критика, сколько нибудь дѣльная и серьезная, не показала бы чѣмъ-то темнымъ и не-

приступимъ... Но, увы! этого мы еще нескоро дождемся! Тогда какъ литературная критика съ каждымъ днемъ шире разрастается на прочныхъ, разъ навсегда уже опредѣленныхъ корняхъ, съ каждымъ днемъ болѣе и болѣе вопросовъ оставляетъ за собою, съ тѣмъ, чтобъ никогда къ нимъ не возвращаться,— въ критикѣ музыкальной лучше и не затрогивать *никакихъ* общихъ вопросовъ, потому что вездѣ придется начинать съ *азовъ*, а начинать съ *азовъ*, какъ мы сказали, здѣсь не мѣсто, да и охоты нѣтъ, когда рѣшительно не знаешь, для кого и на сколько все это можетъ имѣть какую нибудь пользу, или хотъ занимательность... Довольно однако. Сдѣлаемъ также, какъ и въ статьѣ объ итальянской оперѣ.

Изъ длинной фантазмагоріи плохой и превосходной музыки, дурного и хорошаго исполненія, которая проносится передъ нашею памятью, по случаю концертовъ въ этомъ году, выберемъ только то, что по нашему мнѣнію, съ какой нибудь стороны особенно замѣчательно; объ остальномъ даже и не упомянемъ, потому что и особенно замѣчательнаго было довольно много. Въ концертѣ Филармоническаго Общества (которое для своихъ концертовъ, каждый годъ выбираетъ какія нибудь большія полифоническія музыкальныя произведенія, справедливо пользующіяся знаменитостію) въ этомъ году были исполнены: Пасторальная симфонія Бетховена, арія Генделя изъ ораторіи «Іуда Маккавей» и вся музыка Мендельсона къ «Аталіи» Расина.— По случаю «Пасторальной симфоніи» много бы можно было говорить о той восхитительной *свѣжести*, которою проникнута вся эта симфонія, о дыханіи самой природы, которое вѣетъ здѣсь въ каждой нотѣ, какъ въ удивительныхъ пейзажахъ Калама, которыми Петербургъ любитъ теперь на выставкѣ въ Академіи Художествъ,—о той истинно-идиллической *простотѣ* чувства, которая достается въ удѣлъ только гениальнѣйшимъ изъ художниковъ, наконецъ о жалкой ограниченности тѣхъ изъ музыкально-образованныхъ людей, которые осмѣливаются считать ему безсмертную картину природы *ниже* другихъ симфоній Бетховена (именно за ея картинность) и такому близорукому взгляду стараются придать значеніе какого-то современнаго прогресса!.. Но удержимся отъ искушенія говорить о всемъ этомъ. Мы совершенно раздѣляемъ убѣжденіе Иногороднаго Подписчика, что разборъ симфоніи, хоть бы самого Бетховена, вовсе не находка для читателя журнала. Такой разборъ будетъ рѣшительно несносенъ для того, кто имѣетъ несчастье (любя сколько нибудь музыку) не знать этой симфоніи въ оркестрѣ, и рѣшительно не нуженъ для того, кто самъ ею наслаждался. А переубѣждать этихъ господъ—знатоковъ, о которыхъ мы сейчасъ упомянули, невозможно, не коснувшись общихъ критическихъ вопросовъ... этого-то мы и не хотимъ. Скажемъ лучше слова два объ исполненіи этой симфоніи въ концертѣ Филармоническаго Общества.

Исполненіе было по нашему не совсѣмъ удовлетворительно. Ни одна часть симфоніи не была на этотъ разъ выражена похоже на настоящее дѣло (исключая, можетъ быть, Scherzo, т. е. пляски крестьянъ); а средняя часть (т. е. Andante)

была измѣнена совершенно, отъ слишкомъ скорого темпа. Въ цѣлой симфоніи не было передано оркестромъ тѣхъ оттѣнковъ, изъ которыхъ она вся соткана, и поэтому слишкомъ значительная доля красоты сочиненія утратилась. Составъ оркестра былъ, какъ намъ кажется, очень хорошъ, а оркестромъ управлялъ г. Мауреръ, который по своей долгой опытности въ капельмейстерскомъ дѣлѣ знаетъ всѣ малѣйшіе оттѣнки этой симфоніи такъ же твердо, какъ гамму. Арія Генделя изъ «Iudas Massabäas» спѣтая г-жею Ниссенъ-Саломанъ, была выбрана не совсѣмъ удачно, потому что не принадлежитъ къ лучшимъ нумерамъ превосходной ораторіи, даже вовсе не отличается особенною красотою, и исполнена была вѣрно, чисто, отчетливо, но холодно, почти машинально. Большую часть концерта заняли собой «Аталія» Мендельсона. Хоры были исполнены гг. придворными пѣвчими, а партіи соло г-жами Ниссенъ-Саломанъ и Штеммеръ. Пророчество первосвященника (La prophétie de Ioad) декламировала г-жа Плесси. Обстановка этой музыки вообще была великолѣпная, поклонники Мендельсона могли быть довольны. Вкусъ къ мендельсоновской музыкѣ въ наше время сдѣлался до того общимъ (между людьми исключительно пристрастными къ итальянской музыкѣ), что встрѣтить кого нибудь, кто бы осмѣлился порицать или просто критиковать Мендельсона—чрезвычайная рѣдкость.

Приверженцы итальянской музыки, конечно, не находятъ въ немъ красоту, но никогда не критикуютъ, потому что едва-едва знаютъ объ его существованіи. Поклонники же нѣмецкой школы въ музыкѣ рѣшительно всѣ безъ ума отъ Мендельсона и находятъ въ его произведеніяхъ все превосходнымъ. Послѣ этого надо имѣть довольно смѣлости, чтобъ прямо высказать мнѣніе, котораго мы держимся: оно такого рода, что Мендельсонъ, конечно, *лучшій* изъ композиторовъ послѣ-бетховенскаго времени; но это вовсе не значитъ, чтобъ онъ былъ чрезвычайно хорошъ самъ по себѣ — безъ сравненія съ болѣе или менѣе плохими современниками, чтобъ онъ *сколько нибудь* подходилъ по достоинству къ великимъ своимъ предшественникамъ: къ Баху, Генделю, Глюку, къ Гайдну, Моцарту и Бетховену. Противъ такого мнѣнія со всѣхъ сторонъ поднимутся возгласы: «Помилуйте, для чего же вы хотите, чтобъ художникъ непременно повторялъ въ себѣ своихъ предшественниковъ, которые только отчасти могутъ служить ему образцами? Для чего же непременно сравненія, когда въ новомъ художникѣ могутъ быть совершенно новыя красоты?»

Съ этимъ, конечно, нечего спорить. Хотя и тутъ надо сдѣлать значительныя ограниченія (изъ тѣхъ свѣтилъ искусства, которыхъ имена мы привели, каждый сіяетъ своею собственною, самостоятельною красотою, каждый имѣетъ свой, ярко выступающій, характеръ, но съ другой стороны очень легко можно прослѣдить родственную связь въ позднѣйшихъ художникахъ въ отношеніи къ предшественникамъ); но главное дѣло въ томъ, что такого рода возраженія не могутъ защитить Мендельсона съ той стороны, съ которой вся его музыка постоянно его обвиняетъ. Въ Мендельсонѣ, безо всякаго сомнѣнія, бездна превосходныхъ качествъ композитора; многими сторонами искусства звуковъ онъ овла-

дѣлъ исполнѣ, и, съ огромнымъ талантомъ, при пособіяхъ чрезвычайно поэтическаго настроенія, рѣдкой, даже въ наше время, образованности и самого добросовѣстнаго, самого глубокаго изученія своего дѣла, невозможно, чтобъ онъ не произвелъ многого въ высокой степени замѣчательнаго, даже поразительнаго. Одного только элемента искусства въ немъ почти вовсе недоставало: элемента чистой *красоты* въ мелодической мысли. Вотъ отчего безконечная (для насъ по крайней мѣрѣ) разница между его произведеніями и твореніями тѣхъ мастеровъ, которые служили ему постоянными образцами (Бахъ, и Гендель, отчасти Глюкъ — для ораторій; Бетховенъ — для инструментальной музыки; Гайдн и Моцарту онъ и не покушался подражать; къ ихъ наивной, часто весьма спокойной, красотѣ, немного было симпатіи въ его страстной огненной натурѣ). Вотъ отчего тамъ, гдѣ по мысли сочиненія нельзя было ограничиться великолѣпными гармоническими сочетаніями въ массахъ голосовъ и оркестра, гдѣ требовалось что-то другое: изолированный, единичный голосъ души, — гдѣ, говоря языкомъ пластическихъ художествъ, нужно тѣло, нужна карнація безъ драпировки, музыка Мендельсона падаетъ несравненно ниже своего постоянного уровня, теряетъ почти всякое внутреннее достоинство и часто становится чѣмъ-то ниже посредственнаго. Музыка къ «Аталіи» Расина послужила для насъ новымъ подкрѣпленіемъ такого мнѣнія о мендельсоновскомъ творчествѣ. Тутъ, конечно, есть превосходные, блестящіе эффекты оркестра, иногда поразительно прекрасныя фразы (напримѣръ, во многихъ мѣстахъ увертюры и перваго хора), замѣчательная по оригинальности оркестра мелодрама во время декламации; но все вообще страдаетъ отсутствіемъ истинной красоты въ мелодіи, все вообще растворено въ монотонномъ, скуку наводящемъ элементѣ «нѣмецкаго» пѣнія. Прослушать всю эту музыку отъ начала до конца очень тяжело. Невольно придетъ въ голову грустная мысль: сколько искусства, знанія, умственныхъ силъ вообще потрачено Мендельсономъ на эту колоссальную партитуру «Аталіи»... и для чего? въ результатѣ, мимо всего прочаго, остается одна скука. А на сюжетъ въ этомъ случаѣ Мендельсонъ не могъ пожаловаться. «Аталія» Расина, вовсе не сценическая вещь и вовсе не драма въ настоящемъ смыслѣ, представляла самое широкое поле для фантазіи композитора съ величественнымъ ораторнымъ направленіемъ, въ родѣ Генделя или Глюка. Чтобы вышло изъ этихъ торжественныхъ хоровъ подъ *ихъ* перомъ?! Но, отказывая Мендельсону въ дарѣ высшей чистой мелодической красоты, мы не можемъ не признать его, какъ уже и сказали, безъ всякаго сомнѣнія, лучшимъ композиторомъ *нашего* времени, и не можемъ не горевать глубоко, что смерть такъ рано скосила этотъ талантъ, имѣвшій столько воли и столько способности *честно*, серьезно служить искусству... Ранняя смерть Мендельсона тѣмъ болѣе горестна, что онъ, какъ всякій истинный артистъ, видимо развивался съ каждымъ годомъ, а между тѣмъ наше время вообще до крайности небогато музыкальными творцами, и потеря Мендельсона долго еще будетъ весьма чувствительна для искусства.

Зато современное искусство можетъ занести въ свои лѣтописи явленіе, довольно безпримѣрное и во всякомъ случаѣ чрезвычайно занимательное. Въ литературѣ всѣхъ народовъ встрѣчались люди, одаренные способностью къ стихотворству и вмѣстѣ ничуть не поэты; ихъ произведенія обыкновенно состоятъ изъ набора звучныхъ словъ, хорошихъ рѣмъ—при весьма ординарномъ, иногда пошломъ внутреннемъ смыслѣ стихотворенія. Но и между такого рода «поэтами» составилъ бы рѣдкое исключеніе полу-помѣшанный писатель, который бы забавлялся тѣмъ, что одно возлѣ другого нанизывать звучныя слова, не имѣя *ни одной ясной* мысли въ головѣ, ни малѣйшаго понятія о самыхъ необходимыхъ, самыхъ первыхъ условіяхъ всякаго сочиненія и притомъ съ претензіями на что-то великое. Ясно, что такія притязанія дѣлу бы не пособили, при совершенномъ отсутствіи смысла во всемъ, чтобы выходило изъ подъ пера такого несчастнаго автора. Не знаю, у кого достало бы терпѣнія заглянуть въ такое «amphigouri» (какъ въ старину называли особаго рода галиматью). Трудно себѣ также вообразить человѣка, занимающагося живописью и, дѣйствительно, одареннаго необыкновеннымъ талантомъ къ *смѣшенію красокъ* на палитрѣ и въ эффектѣ ихъ на полотнѣ, безъ *малѣйшей*, однако, способности къ *рисованію* или къ *искусству вообще*. Всякій намъ вправѣ сказать: «Къ чему же выдумывать такія дикія фантазіи, такую страшную несообразность?» Что же дѣлать, когда намъ приходится говорить о совершенно подобномъ *фактическомъ* явленіи въ области музыки? Тѣ, которые были въ концертѣ гг. Бавери и Кавоса, или вообще знакомы съ произведеніями г. Берліоза, поймутъ, что мы хотимъ говорить объ его музыкальномъ творчествѣ. Не знаемъ, какія соображенія заставили дирижера оркестра и дирижера хоровъ итальянской труппы остановить свой выборъ на сочиненіяхъ Берліоза, но во всякомъ случаѣ приносимъ имъ живѣйшую благодарность за этотъ интересный концертъ, тѣмъ болѣе, что имъ, навѣрно, стоило немалыхъ трудовъ разучить съ полнымъ хоромъ и огромнымъ оркестромъ такую колоссальную галиматью, какъ берліозова драматическая симфонія «Ромео и Юлія» (вѣдь надо же было непременно браться за такіе сюжеты, какъ шекспировы трагедіи да гётевъ Фаустъ!) Извѣстная вещь, что всего на свѣтѣ труднѣе имѣть дѣло съ безтолковымъ человѣкомъ; слѣдовательно, всего труднѣе и разучивать сочиненіе во всѣхъ отношеніяхъ безтолковое. Нельзя довольно надивиться нашему превосходному оперному оркестру, который довелъ себя до того, что не запутался ни разу въ такомъ лабиринтѣ, какъ берліозова музыка. Странное дѣйствіе должна производить эта музыка (называемъ это что-то такое—«музыкой», за непмѣніемъ настоящаго слова) на того, кто слышитъ ее въ первый разъ и не былъ предудѣдомленъ о мистификаціи, его ожидающей. Передъ вами программа, въ которой, конечно, измѣнено одно изъ лучшихъ созданій Шекспира, въ которой отсутствіе плана поражаетъ васъ чуть не съ первыхъ строчекъ (напр. незначительному, крошечному эпизоду въ словахъ Меркуціо о волшебницѣ Мабъ, царицѣ сновъ, и ея микроскопическомъ поѣздѣ, дано чуть не самое

важное мѣсто въ драматической симфоніи и въ ея прологѣ! и т. п.); но все таки осталось кое что изъ шекспировскаго сюжета, возможное для пересозданія въ звукахъ. Вы готовитесь слушать, конечно, музыку, быть можетъ болѣе или менѣе неудачную въ отношеніи къ сюжету, даже болѣе или менѣе пошлую (если вы предупреждены противъ современныхъ композиторовъ), однако музыку; но вотъ оркестръ начинаетъ играть—вы вслушиваетесь... рѣшительно ничего! Не только понять ничего нельзя, но нельзя ничего схватить даже порядочно привычнымъ ко всякаго рода музыкѣ слухомъ. Общій звукъ оркестра постоянно чрезвычайно красивъ (т. е. что касается собственно оркестровки, распредѣленія аккорда между разными членами оркестра); но аккорды рѣшительно не вяжутся одинъ съ другимъ, ритмъ до того запутанъ, что кажется, будто его вовсе нѣтъ; мелодіи вовсе не оказываются, вамъ становится тяжело, неловко; эта тяжесть впечатлѣнія все увеличивается, когда къ оркестру присоединяются вокальныя партіи, соло и хоры. Тутъ нѣтъ ничего общаго со всѣмъ тѣмъ, что мы привыкли считать музыкой, чѣмъ привыкли наслаждаться въ музыкѣ (хотя бы самый ординарный): *никакой связи* между звуками, *никакой симметріи*, никакого понятія о *цѣлости* впечатлѣнія, о музыкальной *логикѣ*. Вы не хотите вѣрить, что это сочиненіе музыкальное, написанное партитурой и потому разуценное всѣми этими музыкантами и хористами; вы болѣе и болѣе убѣждаете себя, что это бредъ вашего воображенія, чѣмъ нибудь испорченнаго, что вамъ чудится, какъ все это музыкальное войско à qui mîeux mîeux импровизируетъ передъ вами каждый свое и изъ этого составляется какое-то charivari... Но вотъ пронеслись какіе-то благозвучные аккорды самого благоустроеннаго оркестра; вамъ отрадно. Но черезъ секунду все опять смуталось, исчезла и тѣнь благозвучія.—Такъ въ продолженіе всей симфоніи.—Когда наконецъ вы мало по малу пришли въ себя, мало по малу опять уразумѣли, что вы въ концертѣ, что передъ вами исполнялось произведеніе знаменитаго въ Европѣ композитора, котораго добрые его пріатели провозгласили прямо «преемникомъ Бетховена», вамъ станетъ досадно на этого человѣка! Какъ, не имѣя ни малѣйшей способности къ сочиненію музыкальному, ни малѣйшаго музыкальнаго смысла въ головѣ, пуститься сочинять, да еще какія огромныя вещи, которыхъ исполненіе соединено съ такими трудностями! Вы вспомните, что недавно вы читали во французскихъ журналахъ, какъ г. Берліозъ, утѣшившій цѣлую Европу своими безсмертными произведеніями (все вотъ точно такими, какъ «Ромео и Юлія»; галиматья не можетъ быть ни лучше ни хуже), отдыхаетъ на лаврахъ въ Парижѣ и безпрестанно устраиваетъ концерты, гдѣ заставляеть исполнять свои сочиненія на ряду съ лучшими созданіями Глюка и Бетховена (которыхъ очень любить—не странно ли?)—вамъ станетъ еще досадиѣ; но вы вспомните, что въ этомъ, липшиномъ смысла сочиненіи (мы говоримъ не объ одной симфоніи «Ромео и Юлія», но и о всѣхъ произведеніяхъ Берліоза, потому что вездѣ достоинство *одинаковое*), при всей безсвязности, вы не могли не замѣтить *поразительно превосходной* оркестровки, — оркестровки

умной, исполненной новыхъ, неслыханныхъ оркестровыхъ сочетаній, — оркестровки, гдѣ даже изобиліе рѣзкихъ мѣдныхъ инструментовъ не мѣшаетъ превосходному общему тону массы оркестра во всѣхъ ея калейдоскопическихъ измѣненіяхъ... вы готовы примириться съ Берліозомъ, за его чудный оркестръ, готовы простить ему его прегрѣшенія противъ *сочиненія* музыкальнаго, его дерзость противъ Шекспира, Гёте и Байрона, изъ которыхъ онъ выбиралъ сюжеты своихъ музыкальныхъ поэмъ (!), но опять подумаете: для чего же и оркестровка, хотя бы самая превосходная, когда она употреблена Богъ знаетъ для какой цѣли!... Неслыханное явленіе! Такая удивительная способность къ оркестру досталась на долю человѣка, который *нисколько* не музыкальный авторъ! Способность къ оркестру живетъ въ немъ, требуетъ высказаться, заставляетъ его писать,—онъ пишетъ, и въ результатѣ выходитъ превосходная оркестровка при совершенномъ *отсутствіи музыки*! Такое явленіе врядъ ли когда нибудь повторится. Это совершенно — игра природы. Оттого Берліозъ, давно уже, съ самаго начала своей музыкальной дѣятельности, не могъ не обратить на себя вниманія всѣхъ, сколько нибудь интересующихся искусствомъ, и о немъ составились самыя противоположныя мнѣнія: одни, какъ мы уже сказали, провозгласили его гениальнымъ преемникомъ Бетховена, другіе считали его помѣшаннымъ, третьи (въ томъ числѣ довольно извѣстный музыкальный критикъ Scudo) — хвастливымъ шарлатаномъ. Намъ кажется, что онъ ни то, ни другое, ни третье. Странная его организація въ отношеніи музыки заставляетъ его очень часто быть въ совершенномъ разладѣ съ самимъ собою. Не писать музыки онъ не можетъ, потому что гдѣ же тогда ему употребить въ дѣло его инстинктивный даръ оркестровки небывалой, оригинальной и превосходной. Къ сочиненію музыки въ немъ нѣтъ никакихъ элементовъ; но онъ, быть можетъ, и самъ этого не видитъ, или если и видитъ нѣсколько недостатковъ своего творчества (напримѣръ, въ сравненіи съ творчествомъ Бетховена, Глюка или Вебера, которыхъ онъ уважаетъ), то по крайней мѣрѣ, думаетъ скрыть недостатки новыми и въ самомъ дѣлѣ чудесными эффектами оркестра. Такой разладъ съ самимъ съ собою былъ бы невыносимъ для человѣка съ серьезнымъ темпераментомъ; нѣмецъ, получившій отъ природы такую странную организацію, давно бы сидѣлъ въ домѣ умалишенныхъ и тамъ отыскалъ бы публику, достойную своихъ симфоній: но Берліозъ—французъ и, по врожденному сангвинизму, не слишкомъ терзается своею участью,—быть можетъ, даже очень ею доволенъ, считая себя не только композиторомъ, но еще и великимъ, да не признаннымъ. Въ этомъ насъ убѣждаетъ отчасти и то, что Берліозъ, который вмѣстѣ и фельетонистъ и музыкальный критикъ, не пропускаетъ случая поглумиться надъ старикомъ Гайдномъ (Баха и Генделя онъ рѣшительно не знаетъ) за его добродушныя симфоніи; иногда отъ него достается и Моцарту за его постоянную правильность и симметричность (*la sag- figure de ses phrases*). Бетховена онъ любитъ именно за то, въ чемъ Бетховенъ отступилъ отъ формъ музыки своихъ предшественниковъ, а себя, въ глубинѣ

души, считаетъ продолжателемъ бетховенской реформы, потому что всегда очень громко и хвастливо отзывается о собственныхъ произведеніяхъ. Чтобы показать, что не мы одни составляли себѣ такое понятіе о Берліозѣ, какое нами высказано, приведемъ здѣсь мнѣніе о немъ критика, пользующагося огромнымъ авторитетомъ, г. Фетиса: «Берліозъ захотѣлъ быть композиторомъ, чтобы достигнуть этой цѣли, онъ выбралъ дорогу самую короткую, только никакъ не самую вѣрную. Выучиться играть на фортепіано—необходимое условіе для музыкальной образованности уха, не усвоившаго себѣ музыку съ самаго дѣтства, читать партитуры, познакомиться основательно со стилемъ разныхъ школъ музыки въ лицѣ разныхъ ея представителей, — все это казалось ему слишкомъ долго и скучно. Притомъ же та музыка, которая какъ-то туманно начинала бродить въ его головѣ, не имѣла со всѣмъ этимъ ни малѣйшаго сродства. Онъ хотѣлъ начать исторію искусства съ самаго себя, и, кромѣ «Весталки» Спонтини, съ которой соединились первыя его оперныя впечатлѣнія, онъ весьма мало зналъ изъ признанныхъ всѣми лучшихъ музыкальных твореній; во всѣхъ нихъ онъ находилъ преизбытокъ науки и недоволенъ той независимости, той оригинальности мысли, которою, по его мнѣнію, онъ обладалъ самъ. Съ такимъ направленіемъ, ясно, что всякое ученіе не въ прокъ: и въ самомъ дѣлѣ, онъ мало и плохо учился музыкальному дѣлу... Отъ его непривычки писать и отъ странности его музыкальныхъ идей, чрезвычайно далекихъ отъ всѣхъ принятыхъ въ музыкѣ формъ, первое его сочиненіе, исполненное публично, показалось рѣшительно непонятнымъ и для исполнителей и для слушателей... Главная его мысль (т. е. все поэтическое направленіе его сочиненій) сперва нелѣпая и для него самого, мало по малу уяснилась немного; тогда можно было разглядѣть, что въ ней на первомъ мѣстѣ сильныя страсти (ультра-романтизмъ); мелодія рѣшительно отсутствуетъ, а *инстинктивное пониманіе эффектовъ оркестра* есть самое драгоценное изъ врожденныхъ качествъ Берліоза; что касается до *плана* въ сочиненіи, то его и тѣни не оказывается во всемъ, что онъ до сихъ поръ издалъ въ свѣтъ... Рѣдко попадающіяся у него мелодіи лишены ритма и плавнаго теченія, а гармонія его странный агрегатъ звуковъ, совершенно чуждыхъ другъ другу, не всегда заслуживаетъ имя *гармоніи*... По моему мнѣнію, произведенія Берліоза не принадлежатъ къ тому искусству, которое я привыкъ считать музыкою, и я вполне убѣжденъ, что самыхъ главныхъ, необходимыхъ условій искусства звуковъ въ натурѣ Берліоза недостаетъ вовсе». Прибавимъ къ этимъ словамъ Фетиса, что лучшимъ доказательствомъ того, что въ Берліозѣ рѣшительно нѣтъ истинно-музыкальнаго элемента, служить его неумѣнье распорядиться человѣческимъ голосомъ. Еще иногда въ оркестрѣ у него мелькаетъ что-то похожее на мелодію, въ голосахъ—никогда. Они у него воютъ, дѣлаютъ какіе-то неловкіе скачки съ интервалла на интервалъ, тянутъ совсѣмъ несвойственныя имъ ноты, и никогда не поютъ. А лучшимъ доказательствомъ его удивительной, почти геніальной способности къ оркестру, о которой мы уже столько говорили (упомянуль

и Фетисъ), можетъ служить исполненный въ томъ же концертѣ, о которомъ у насъ идетъ рѣчь, *Мароккскій маршъ Л. Мейера, оркестрованный Берлиозомъ*. Маршъ, самъ по себѣ, не Богъ вѣсть что и особенной красотой не отличается, но что Берлиозъ изъ него сдѣлалъ (не измѣнивъ *ни одного такта* изъ музыки, написанной Л. Мейеромъ для фортепьяно)! Гдѣ онъ нашелъ такую великолѣпную *полноту* для своего оркестра? Въ чемъ секретъ этихъ особенныхъ эффектовъ *pizzicato*, напоминающихъ какое-то колоссальное фортепьяно? Какъ неподобно самостоятельно дѣйствуетъ каждый инструментъ въ этомъ чудесно-устроенномъ оркестрѣ, и какъ все вмѣстѣ сливается въ одну блестящую, сверкающую тысячами огней массу! Хорошо сдѣлалъ бы Берлиозъ, еслибъ рѣшительно отказался отъ собственнаго творчества и ограничился бы превосходнымъ переложениемъ фортепьянныхъ пьесъ на оркестръ (какъ напр. онъ сдѣлалъ гораздо прежде этого марша, съ *Aufforderung zum Tanz* Вебера, и что вышло *также* отлично). Пора бы ему, вмѣстѣ съ Листомъ (его большимъ пріятелемъ и поклонникомъ), убѣдиться, что оба они *нисколько* не композиторы, но превосходные исполнители-виртуозы — Листъ на фортепьяно, а Берлиозъ на *оркестрѣ*. (Надо замѣтить, что Берлиозъ безпримѣрно отличный дирижеръ оркестра, и оркестръ — всякій — повинуется волшебному мановенію его капельмейстерскаго жезла, точно также какъ фортепьяно повинуется Листу). Если бы Берлиозъ обратился исключительно къ *арранжировкамъ* съ фортепьяно на оркестръ, тогда дѣятельность его принесла бы огромную пользу искусству. Тогда всѣ тайны оркестра, еще никѣмъ не затронутыя и доставшіяся Берлиозу вѣроятно инстинктивно, мало по малу могли бы быть усвоены другими музыкальными дѣятелями, обладающими настоящимъ даромъ творчества, и такимъ образомъ сдѣлались-бы общимъ достояніемъ искусства, тогда какъ теперь всѣ эти сокровища, разсыпанные въ такой галиматѣй, какъ сочиненія Берлиоза, почти ни для кого не доступны, именно отъ совершенной безсмыслицы, среди которой сверкаютъ эти гениальныя искорки. Какъ ихъ уловить въ этомъ океанѣ огромнѣйшаго мрака! Мы уже сказали, что оркестръ въ концертѣ гг. Бавери и Кавоса исполнилъ свое дѣло отлично. Маршъ мароккскій былъ сыгранъ такъ, что если бы и самъ Берлиозъ стоялъ во главѣ оркестра, исполненіе немногимъ было бы лучше. Въ симфоніи «Ромео и Юлія» намъ всего болѣе было жаль хористовъ и гг. Булахова и Артемовскаго (исполнявшихъ партіи соло) — что такое досталось на ихъ долю!.. И при всемъ томъ, исполненіе шло какъ нельзя лучше. Еще одно произведеніе Берлиоза было исполнено въ этомъ концертѣ: отрывокъ изъ «Фауста» — Венгерскій маршъ на два оркестра (съ какой стати *маршъ* и почему именно *Венгерскій* составляетъ часть легенды или ораторіи «Фаустъ» — про то долженъ знать одинъ Берлиозъ, если еще и самъ-то онъ знаетъ). Этотъ маршъ оркестрованъ хорошо, но ни въ какое сравненіе идти не можетъ съ Мароккскимъ. Вѣроятно оттого, что Берлиозу вздумалось *присочинить* кое-что къ народному венгерскому мотиву марша; этимъ онъ испортилъ все дѣло. Во всякомъ случаѣ надо отдать пол-

ную справедливость гг. Бавери и Кавосу, и еще разъ поблагодарить за благую мысль и за добросовѣстное исполненіе.

Концертъ въ загі Дворянскаго Собранія въ пользу частныхъ школъ Санктпетербургскаго Женскаго Патріотическаго Общества уже по одной своей программѣ принадлежитъ къ числу замѣчательнѣйшихъ. Вотъ эта программа: въ первой части увертюра изъ «Эвріанты» Вебера, квартетъ изъ «Лучіи» (Ниссенъ-Саломанъ, Маріо, Чабатта и Петровъ); фантазія Тальберга (на темы изъ Донъ-Жуана), исполненная одиннадцатилѣтнимъ піанистомъ Іосифомъ Венявскимъ; арія изъ «Амазилін, Пачини, исполненная Маріо; хоръ изъ ораторіи Гайдна «Сотвореніе міра» (первый финаль—C-dur), исполненный гг. придворными пѣвчими. Во второй части: маршь изъ оперы «Пророкъ» Мейербера; фантазія Эрнста (на темы изъ «Отелло», Россини), исполненная молодымъ скрипачемъ Генрихомъ Венявскимъ; арія изъ «Пуританъ» Беллини, исполненная г-жею Ниссенъ; ноктурно и этюды для фортепьяно, сочиненіе новоприбывшаго въ Петербургъ піаниста Шульгофа, исполненные имъ самимъ; арія изъ «Донъ-Жуана» (Più toteso), исполненная г. Маріо; хоръ изъ ораторіи «Іуда Маккавей», Генделя, исполненный гг. придворными пѣвчими, и ими же исполненный гимнъ «Боже Царя храни». Мы назвали эту программу замѣчательною по ея эклектизму. Тутъ въ самомъ дѣлѣ была музыка совершенно разныхъ школъ: Веберъ и Пачини, Моцартъ и Доинцетти, Гендель и Мейерберъ; участіе виртуозовъ, любимыхъ публикою, также прибавляло занимательности концерту и старанія тѣхъ, кто устраивалъ этотъ концертъ, сколько можно на общій вкусъ, увѣнчались успѣхомъ. Концертъ этотъ состоялся великолѣпно, передъ самою многочисленною публикою (говорятъ, что было больше четырехъ тысячъ посѣтителей). Но и здѣсь мы не будемъ говорить о каждой пьесѣ отдѣльно. Да и что говорить, напримѣръ, о квартетѣ изъ «Лучіи», или объ аріи изъ «Амазилін». Объ аріи изъ «Донъ-Жуана» замѣтимъ только, что исполненіе ея было небрежно. Не такъ должно пѣть Моцарта! О виртуозахъ, принимавшихъ участіе въ концертѣ, также не будемъ говорить (потому что собираемся сказать отдѣльно въ этой статьѣ о всѣхъ виртуозахъ, посѣтившихъ Петербургъ, въ этотъ концертный сезонъ). Остаются, значитъ, оркестровыя вещи да хоры.

Увертюра «Эвріанты» была исполнена ни хорошо, ни дурно: недурно потому, что никакихъ промаховъ ни противъ темпа, ни противъ общаго смысла увертюры не было и все шло гладко и ровно; нехорошо, потому именно, что все шло гладко и ровно, т. е. опять (какъ по случаю пасторальной симфоніи въ концертѣ Филармоническаго Общества) въ оркестрѣ рѣшительно не было ни одного тонкаго оттѣнка въ цѣлой увертюрѣ, которая, какъ всякая прекрасная музыка, очень изобилуетъ оттѣнками. Причина этого для насъ непонятна, потому что тотъ же (или почти тотъ же) оркестръ, подъ управленіемъ того же самого капельмейстера Маурера, въ другихъ случаяхъ (именно въ концертахъ, даваемыхъ въ загі придворныхъ

пѣвчихъ,—о чемъ мы еще будемъ говорить) поражаетъ самымъ превосходнымъ исполненіемъ, въ цѣломъ, и въ подробностяхъ! На этотъ разъ никакъ нельзя было любоваться исполненіемъ «Эврианты». Впрочемъ, быть можетъ, зала Дворянскаго Собранія, по своей огромности и не совсѣмъ счастливому резонансу, невыгодна для этой музыки, во многихъ мѣстахъ весьма деликатной, въ отгнѣнкахъ. Вотъ дѣло другое—маршъ изъ «Пророка»; оба оркестра (потому что кромѣ оркестра на эстрадѣ былъ другой, военный, на хорахъ) прогремѣли маршъ на славу. И это «маршъ короновація» (*marche du sacre*), отрывокъ изъ самой главной сцены оперы знаменитаго «маэстро», котораго имя поминутно встрѣчается на ряду съ Глюкомъ и Моцартомъ!! Еслибъ не было этого обстоятельства, т. е. Мейерберъ не пользовался бы такой огромной и, по нашему мнѣнію, такъ мало имъ заслуженной славой, еслибъ не приходилось часто, слишкомъ часто, встрѣчаться съ людьми, какъ будто и знающими толкъ въ музыкѣ, но считающими Мейербера *образцовымъ* драматическимъ композиторомъ, еслибъ, наконецъ, можно было разомъ поставить его на настоящее его мѣсто—декоратора въ области оперной музыки,—то, право, не стоило бы много о немъ распространяться, особенно никогда, по случаю его оперъ, не приводить примѣровъ изъ музыки Моцарта и Глюка. Вѣдь никогда никто же не вздумаетъ говорить о Жоржъ-Сандъ по случаю романовъ на какогонибудь Поля Феваля, никому не придетъ въ голову какуюнибудь мелодраму «*Mademoiselle de Lafaille*» или «*La Closerie des Genêts*» сравнивать съ драмами Шекспира. А въ музыкѣ, только рѣчь о школѣ «нѣмецкой» или серьезно-драматической, въ противоположность ложному драматизму итальянцевъ—сейчасъ имя Мейербера очутится вслѣдъ за именами Глюка и Моцарта! Но на самомъ дѣлѣ въ миллионъ разъ скорѣе можно отыскать родственную связь между самымъ неважнымъ изъ итальянцевъ и Моцартомъ, чѣмъ найти, хоть малѣйшее сходство въ направленіи между Мейерберомъ и Глюкомъ. Въ одной строкѣ Моцарта или Глюка несравненно больше музыки, чѣмъ во всѣхъ громадныхъ партитурахъ Мейербера. Уже въ «Робертъ», несмотря на кое что хорошее,—декораціонное, шарлатанское направление было очень замѣтно: въ «Гугенотахъ» это направленіе сдѣлало такіе успѣхи, что на долю чего-то похожаго на настоящую музыку остались двѣ-три сцены; въ «Пророкѣ» и тѣни нѣтъ какогонибудь музыкальнаго достоинства. Мы слышали отзывы музыкантовъ-нѣмцевъ (замѣтьте *нѣмцевъ*, т. е. поклонниковъ Мейербера и вообще не слишкомъ-то прихотливыхъ на мелодію), игравшихъ разъ двадцать въ оркестрѣ при представленіи оперы «Пророкъ». Эти музыканты до сихъ поръ не могли отыскать *ни одной* мелодіи въ цѣлой оперѣ. Хороша, значить, опера!.. Ну, впрочемъ довольно о Мейерберѣ. Замѣтимъ только, что его маршъ тѣмъ рѣзче подѣйствовалъ на насъ, что въ этомъ же концертѣ были исполнены двѣ полифоническія пьесы тоже на сюжеты торжественныя. А именно хоръ изъ ораторіи Гайдна и хоръ изъ ораторіи Генделя. Вотъ *настоящая* музыка! Вотъ чѣмъ слѣдуетъ наслаждаться, вотъ

что слѣдуетъ всасывать въ себя всѣмъ, кто желаетъ воспитать въ себѣ здоровое музыкальное чувство, здравый вкусъ.

Гайднова ораторія «Сотвореніе міра», очень извѣстна всѣмъ, кто сколько нибудь наслышался музыки или даже о музыкѣ, и особенно часто исполняется финаль первой части этой ораторіи: «Die Himmel erzählen die Ehre Gottes (C-dur — $\frac{4}{4}$), — впрочемъ не очень часто такъ превосходно, какъ въ этотъ концертъ, о которомъ мы говоримъ. Довольно сказать, что гг. придворные пѣвчіе исполнили этотъ хоръ, какъ всегда, отлично. Но украшеніемъ концерта былъ хоръ Генделя изъ «Judas Massabäas» (G-dur — $\frac{4}{4}$..., почти въ концѣ ораторіи). Это весьма небольшая вещь — мысль въ шестнадцать тактовъ, которую сперва исполняетъ оркестръ одинъ (на высокихъ регистрахъ и pp), потомъ дискантъ съ альтами, потомъ дискантъ съ альтами и тенорами, наконецъ полный хоръ и forte. Мелодія при каждомъ повтореніи остается одна и таже, но что это за мелодія! Ея наслушаться невозможно, отъ нея вѣетъ чѣмъ-то райскимъ. Какъ далеки нынѣшніе композиторы отъ *такой* простоты въ мысли! Впрочемъ, и то правда, что эта простота, какъ мы уже сказали по случаю Пасторальной симфоніи, встрѣчается только у гениевъ первой величины, какимъ, безъ сомнѣнія былъ Гендель. Исполненіе этого хора было, конечно, восхитительно. Такіе отгѣнки, какъ въ этомъ хорѣ, при исполненіи придворными пѣвчими, дѣйствуютъ еще поразительнѣе, чѣмъ сильныя массы, и конечно въ цѣлой Европѣ не найдется хора, который бы *лучше* выполнилъ эту мелодію Генделя.

Отъ этого хора и отъ придворныхъ пѣвчихъ легко перейти къ явленію, въ высшей степени отрадному и замѣчательному: мы хотимъ говорить о превосходныхъ концертахъ инструментальныхъ и вокальныхъ, уже второй годъ даваемыхъ въ залѣ придворныхъ пѣвчихъ, подъ главнымъ управленіемъ директора капеллы, генерала А. О. Львова *). Эти концерты, и по цѣли своей, и по необыкновенно тщательному и превосходному исполненію, имѣютъ чрезвычайную важность.

Цѣль этихъ концертовъ — знакомить публику съ первокласными музыкальными произведеніями (преимущественно Бетховена, также Моцарта, Гайдна, Генделя и нѣкоторыхъ другихъ) въ *возможно лучшемъ* исполненіи. Для достиженія этой цѣли, изъ отличныхъ музыкантовъ петербургскихъ театральныхъ оркестровъ выбраны самые отличные (около шестидесяти человекъ). Управление оркестромъ поручается опытному капельмейстеру Мауреру. Хорами же управляетъ самъ директоръ капеллы. Выборъ пьесъ и ихъ распредѣленіе въ каждомъ изъ концертовъ (ихъ дается только три) всего лучше можно видѣть изъ самыхъ программъ концертовъ. Вотъ что было дано въ прошломъ году. Въ первомъ концертѣ: *Четвертая симфонія* Бетховена (B—dur), хоръ Генделя изъ ораторіи «Iуда

*) Въ газетахъ въ свое время были подробныя объявленія о матеріальныхъ условіяхъ этихъ концертовъ, о подпискѣ, платѣ и пр.; также помѣщены были имена членовъ нѣвастаного въ Европѣ концертнаго Общества.

Маккавей (тотъ самый, о которомъ мы говорили), *фантазія* Бетховена *для фортепьяни* съ хоромъ и оркестромъ (на фортепьяно игралъ Герке), финаль первой части ораторіи Гайдна «Сотвореніе міра». Во второмъ: музыка Мендельсона въ пьесѣ Шекспира «Сонъ въ лѣтнюю ночь», именно увертюра, скерцо, пѣсня съ хоромъ, антрактъ, торжественный маршъ и финальный хоръ; потомъ небольшой четырехъ-голосный гимнъ безъ оркестра. Аркадельта, композитора XVI столѣтія; *седьмая симфонія* Бетховена (A—dur). Въ третьемъ: увертюра «Эвріанты» Вебера, *хоръ* жрецовъ изъ «Волшебной флейты», Моцарта (D—dur. $\frac{4}{4}$). скерцо изъ третьей симфоніи Бетховена, финаль второй части ораторіи Гайдна «Сотвореніе міра»; Божество Царя храни. Въ нынѣшнемъ году, въ первомъ концертѣ: *вторая симфонія* Бетховена (D—dur); хоръ Моцарта «Ave verum corpus»; увертюра Мендельсона «Die Hebriden»; его же «Хоръ охотниковъ» съ аккомпаниментомъ мѣдныхъ инструментовъ; увертюра «Волшебной флейты» Моцарта. Во второмъ концертѣ: *осьмая симфонія* Бетховена (F—dur); хоръ Навини (XVI столѣтія); увертюра Бетховена «Коріоланъ»; маршъ Бетховена «alla turca» изъ Афинскихъ развалинъ; увертюра Керубини изъ Водовоза (Les deux journées) Для третьяго концерта назначены: *героическая* (3-я) симфонія Бетховена; его же увертюра «Леонора»; увертюра Мендельсона къ «Аталіи» и два хора. Замѣтимъ, что все это исполняется передъ лучшею петербургскою публикою, которой помѣщается не слишкомъ много въ небольшой залѣ капеллы,—исполняется при строгомъ, ничѣмъ не нарушимомъ молчаніи публики *). Какъ исполняется—это передать невозможно, а говорить много—значитъ писать цѣлый дионирамбъ о каждой изъ главныхъ пьесъ каждаго концерта. Въ музыкальной критикѣ — тамъ, гдѣ слѣдуетъ поборанить что нибудь, гораздо легче сладить съ своею задачею: надо разсказать болѣе или менѣе подробно, что не такъ и почему не такъ; тамъ же, гдѣ все такъ, гдѣ сплошь надо только хвалить,—послѣ восклицаній: «превосходно, неподобно, восхитительно!» нечего больше и говорить! Надо сказать только, что дѣйствительно, въ этихъ концертахъ, въ этихъ истинныхъ *торжествахъ* для всѣхъ, кому дорого музыкальное искусство, каждое гениальное произведеніе исполняется такъ, что лучшаго исполненія почти ждать невозможно. Намъ кажется, что этимъ довольно сказано для тѣхъ, кто знаетъ, что такое значить исполнить какъ *слѣдуетъ* симфонію Бетховена, или такую увертюру, какъ «Коріоланъ». Даже небольшіе размѣры залы нисколько не вредятъ впечатлѣнію, а только усиливаютъ его, такъ, что иногда, какъ говорится, «духъ захватываетъ». И смѣло можно сказать, кто не слышалъ симфоніи Бетховена въ *такомъ* исполненіи, тотъ ихъ не знаетъ; также и все прочее. А любить музыку и не имѣть *полной* идеи о созданіяхъ Бетховена, по нашему мнѣнію, серьезное несчастіе. Цѣлый новый міръ творчества откры-

*) Для водворенія такой тишины приняты даже особыя мѣры. Никто изъ опоздавшихъ въ концертъ не можетъ войти въ залу до окончанія той пьесы, во время которой случилось прийти.

васть слушателю *каждая* изъ симфоній Бетховена, каждая изъ его увертюръ. Становится невѣроятнo, что былъ на землѣ такой полубогъ, такой безграничный властелинъ въ царствѣ звуковъ... Нельзя довольно выразить свою благодарность тому, кто вздумалъ такъ *серьезно* знакомить петербургскую публику съ бессмертными музыкальными произведеніями! И средства исполненія вполнѣ отвѣчаютъ благой цѣли. Исполненіе бетховенской музыки въ Парижской консерваторіи врядъ ли можетъ быть на много лучше исполненія ея въ этихъ концертахъ, въ капеллѣ. Колоссальность бетховенскаго генія дѣйствуетъ тутъ со всею настоящею своею силою, каждая его мысль охватываетъ душу, и тамъ, гдѣ онъ паритъ становится даже мучительнымъ... Но что это! чуть-чуть мы не пустились разбирать музыку Бетховена. Отъ этого читатель уволить насъ великодушно, а лучше самъ постарается услышать эту музыку въ концертахъ капеллы, если еще ему не удалось слышать ее тамъ въ прошломъ или нынѣшнемъ году, и если уже удалось, то вѣрно читатель и безъ нашей «рекомендаци» будетъ жадно и нетерпѣливо ожидать продолженія этихъ концертовъ въ будущемъ году.

Теперь бы намъ слѣдовало говорить о пріѣзжихъ въ Петербургъ виртуозахъ (ихъ въ нынѣшній годъ довольно много) и ихъ концертахъ. Но приходится отложить этотъ отчетъ до слѣдующей книжки «Современника», тѣмъ болѣе, что къ тому времени будетъ дано еще нѣсколько концертовъ, и между ними навѣрное будутъ замѣчательные.

II.

Что это?!... еще отчетъ о концертахъ! Видно этому конца не будетъ! «Всему свое время. Концерты, слава Богу кончились; пора кончиться рецензіямъ концертовъ!» Такъ восклицаютъ многіе, даже многіе изъ читателей «Современника», испугавшись заглавія нашей нынѣшней статьи. И многіе изъ читателей очень правы, утомившись наконецъ отъ слушанія музыки и отъ слушанія толковъ о музыкѣ, устныхъ и печатныхъ, пустыхъ и дѣльныхъ, разумныхъ и неразумныхъ. Но пусть читатели музыкальныхъ статей успокоятся. На этотъ разъ они не встрѣтятъ длинныхъ отступленій о взглядѣ Шекспира на музыку, или о музыкѣ древнихъ грековъ, и о Тимоѣѣ Милетскомъ, или о Жанъ-Жакѣ Руссо какъ музыкантѣ и его «*Devin du village*», ни ученыхъ подробностей о «пищикѣ» и о «воздушнои столбѣ», составляющемъ основу акустическаго устройства флейты, ни глубокаго эстетическаго взгляда на искусство, сформулированнаго такимъ образомъ, что «наша эпоха» разрабатываетъ неоцѣненныя сокровища, открытыя Глюкомъ, Гайдномъ, Бетховеномъ и—къмъ бы вы думали еще?—*Россини*. Не будетъ въ нашей статьѣ и ученой

параллели между двумя великими маэстро нашего времени — Мейерберомъ и Мендельсономъ: мы удерживаемся отъ этого. Мы хотимъ только пополнить нѣкоторые недостатки въ отчетѣ нашемъ о концертахъ нынѣшняго сезона, помѣщенномъ въ апрѣльской книжкѣ «Современника».

Концерты Шульгофа, Контскаго, вечеръ Неруда, привлекаютъ полъ-Петербургъ, — а превосходные, въ высшей степени замѣчательные и по выбору музыки и по исполненію, концерты Придворной капеллы прошли почти незамѣченными! Конечно, самое устройство этихъ концертовъ не допускаетъ большой массы публики (концерты эти даются въ небольшой залѣ Капеллы, достаточной только для трехъ-сотъ посѣтителей); тѣмъ не менѣе эти концерты слишкомъ отрадное, слишкомъ важное событіе въ петербургскомъ музыкальномъ мірѣ, чтобъ не возбудить самого живаго сочувствія во всѣхъ, кого сколько нибудь занимаетъ *настоящая музыка*. Какъ объяснить себѣ равнодушіе къ *такимъ* концертамъ? Но равнодушіе это нашло отголосокъ въ особѣ одного музыкальнаго критика, съ серьезнымъ, повидимому, направленіемъ, который обязанъ былъ обратить вниманіе публики на эти концерты, такъ какъ ничего подобнаго не бывало въ Петербургѣ. Въ этихъ концертахъ исполнялись, какъ мы говорили уже въ прошедшей статьѣ, *исключительно* первѣйшія въ свѣтѣ музыкальныя творенія — творенія Бетховена, Моцарта, Гайдна, Генделя, исполнялись съ совершенствомъ, въ Петербургѣ еще неслыханнымъ, и между тѣмъ критикъ, поставляющій свои музыкальныя статьи въ три журнала («Библиотека для чтенія», «Journal de St. Pétersbourg» и «St. Petersburgische Zeitung»), критикъ знающій всю музыкальную премудрость, заключающуюся въ безчисленныхъ томахъ нѣмецкихъ музыкальных лексиконовъ, исторіи музыки и т. п., — критикъ-музыкантъ, взявшій на себя «приспособленіе 100 псалма» Генделя въ средствахъ современной инструментовки, — критикъ-литераторъ, столько разъ выражавшій стремленіе перевоспитать музыкальный вкусъ публики, — однимъ словомъ г. Дамке, — не сказалъ *ни слова* о концертахъ въ Пѣвческой капеллѣ! и гдѣ же? въ статьѣ *), въ которой самъ же говоритъ: «можно приучить публику такъ же скоро къ хорошей музыкѣ, какъ и къ худой, хотя это будетъ труднѣе, но все таки возможно; это доказано уже опытомъ. *Истинною школою вкуса служатъ, болѣе всего, публичные концерты...* Можно утвердительно сказать: что во всѣхъ городахъ, гдѣ есть *постоянные концерты, въ которыхъ предпочтительно исполняются образцовыя произведенія стараго стиля*, вкусъ публики дѣлается болѣе образованнымъ, болѣе строгимъ».

Не правда ли, что послѣ этихъ словъ вы такъ и ждете перехода къ отчету о концертахъ въ Капеллѣ, существующихъ уже второй годъ, исключительно устроенныхъ для ознакомленія публики «съ образцовыми музыкальными произведеніями стараго стиля» (выражаясь языкомъ г. Дамке)? Переходъ, ка-

*) «Библиотека для Чтенія» Апрель, Сибирь, Музыкальныя Извѣстія.

жется, самый натуральный. Ничуть не бывало. Послѣ этого серьезнаго введенія, г. Дамке говорить, что у насъ въ Петербургѣ, изъ концертовъ стараго стиля, хотя и не совсѣмъ правильныхъ, только и есть два концерта (!) Филармоническаго Общества (замѣтите, что первый изъ этихъ *двухъ* концертовъ былъ исключительно посвященъ *итальянской* музыкѣ и въ нихъ участвовали только пѣвцы и пѣвицы итальянской оперы), и четыре «утра — квартета, основанные Вьетаномъ». Потомъ, сказавъ вскользь объ этихъ квартетныхъ утрахъ, г. Дамке, какъ истинно-ученый критикъ пускается въ подробности о какомъ-то микроскопическомъ концертѣ флейтиста Гейнмайера, — съ глубокимъ и тонкимъ знаніемъ дѣла распространяется о характерѣ и устройствѣ флейты, подаетъ полезныя въ сравненіи съ другими духовыми инструментами совѣты на счетъ сочиненія концертовъ для флейты, поздравляетъ итальянскую оперу (!) съ приобритеніемъ отличнаго хориста (!!) въ особѣ г. Рейхмана, анализируетъ методу г-жи Ниссенъ, распространяется о музыкѣ Мендельсона въ трагедіи «Аталія», при этомъ случаѣ высказываетъ множество въ высшей степени странныхъ и потому очень курьезныхъ сужденій (напр. дѣлаетъ параллель между Мендельсономъ и Мейерберомъ, — выставляетъ музыку какого-то Шульца (?) къ «Аталіи» Расина, какъ одно изъ *лучшихъ* сочиненій, оставленныхъ намъ XVIII столѣтіемъ, т. е. прибавляемъ мы: *лучшее* сочиненіе изъ эпохи Генделя, Баха, Гайдна и Моцарта? (!!!), — наконецъ говорить о концертѣ г. Рубинштейна, и по этому случаю рѣшаетъ прямо, безъ обиняковъ, что г. Рубинштейнъ истинный геній, что онъ стоитъ выше всѣхъ музыкантовъ, которыхъ произвела Россія, и что «рано или поздно имя этого русскаго композитора станетъ въ ряду первыхъ знаменитостей нашей эпохи». А о концертахъ Пѣвческой Капеллы рѣшительно *ни слова!* Конечно, говорилъ ли объ этихъ концертахъ г. Дамке въ своихъ учено-музыкальныхъ статьяхъ, или не говорилъ (можетъ быть, не попавъ въ ограниченное число членовъ концертнаго общества), отъ этого существо дѣла остается все тоже, и никто рѣшительно ничего не теряетъ, но во всякомъ случаѣ, мы повторяемъ, непріятно встрѣтить такого рода недомолвку въ статьѣ, написанной съ претензіями на серьезное направленіе и помѣщенной въ журналѣ, пользующемся нѣкоторымъ авторитетомъ въ дѣлахъ музыкальныхъ. Г. Дамке тѣмъ болѣе долженъ быть тщателенъ и остороженъ въ выраженіи своихъ мнѣній, что его имя получило уже порядочную извѣстность въ дѣлѣ музыкальной критики, и сужденія его часто цѣликомъ повторяются въ другихъ журналахъ, не пользующихся сотрудничествомъ такого опытнаго музыкальнаго знатока. (Напримѣръ, въ апрѣльской книжкѣ «Отечественныхъ записокъ» помѣщена перифраза словъ г. Дамке о музыкѣ Мендельсона къ «Аталіи»). А такого рода «смѣлая» сужденія, гдѣ какой-то Jean Pierre Abraham Schulz признанъ за одного изъ лучшихъ композиторовъ XVIII вѣка, гдѣ г. Рубинштейнъ возведенъ на степень перваго музыкальнаго генія, гдѣ Россіи поставленъ на ряду съ Глюкомъ и Бетховеномъ, — такія сужденія, по меньшей мѣрѣ, не очень полезны для

молодыхъ еще неопытныхъ музыкальныхъ критиковъ, идущихъ по стопамъ г. Дамке.

Въ послѣднемъ (третьемъ) концертѣ Капеллы, о которомъ мы еще не могли сказать въ прошлый разъ, исполнялось слѣдующее: пятая симфонія (C-moll) Бетховена (а не третья, героическая, какъ было назначено прежде), арія Генделя изъ оперы «Ezio», увертюра Мендельсона къ «Аталіи», хоръ Габріэли (XVI столѣтія), и въ заключеніе увертюра Бетховена «Леонора» (вторая изъ написанныхъ имъ четырехъ увертюръ къ его оперѣ «Фиделіо»). Этотъ концертъ былъ также, какъ и два прежніе, если еще не болѣе (что, конечно, зависѣло отъ выбора пьесъ), истиннымъ праздникомъ для всѣхъ поклонниковъ *настоящей* музыки. Одной этой симфоніи Бетховена, исполненной *превосходно*, въ самомъ строгомъ значеніи слова, исполненной такъ, что самъ Бетховенъ не пожелалъ бы лучшаго исполненія, было бы вполне достаточно, чтобъ концертъ этотъ былъ настоящимъ торжествомъ музыкальнымъ. Конечно, читатели умолятъ меня отъ подробнаго разбора красотъ такого созданія, какъ C-moll'ная симфонія Бетховена! Какими словами можно передать хоть слабую тѣнь того потрясающаго дѣйствія, которое волнуетъ слушателя симфоніи, отъ первой ноты до послѣдней! Какъ пошлы, приторны всѣ хвалебныя фразы по случаю такого дивнаго произведенія! А приходится или остаться при такихъ фразахъ, упростивъ ихъ всѣми возможными междометіями восклицаній, или подняться (если есть къ тому способность) на высоту дѣйствительно вдохновеннаго дирирамба, или — что, кажется, всего вѣрнѣе — удержать, сосредоточить въ себѣ весь восторгъ и высказать только какъ можно проще то, что мы уже высказали (рискуя попасть на самую обыкновенную ординарную фельетонную фразу), что симфонія была исполнена безукоризненно, съ изумительнымъ жаромъ въ цѣломъ и совершенствомъ всѣхъ подробностей, и что при такомъ исполненіи подѣйствовала на всѣхъ, истинно любящихъ музыку, еще сильнѣе, еще глубже, еще поразительнѣе, чѣмъ могли ожидать даже тѣ изъ слушателей, которые отлично-хорошо знаютъ эту симфонію. Особенно въ послѣдней ея части исполнская геніальность Бетховена является во всемъ своемъ величіи. Это ослѣпительно какъ солнце... Но и кромѣ этой симфоніи были поразительно прекрасныя вещи въ третьемъ концертѣ Капеллы. Г-жа Ниссенъ очень удовлетворительно исполнила превосходную арію Генделя (изъ оперы «Ezio»). Еще колоссъ между музыкальными творцами, Гендель столько создалъ неподобнаго, что цѣлой жизни музыканта едва хватитъ, чтобъ вобрать въ себя всѣ эти красоты; и надо замѣтить, сочиненія Генделя вообще далеко *не такъ* извѣстны, какъ бы того они заслуживали. Случаи наслаждаться этими произведеніями въ ихъ *настоящемъ* видѣ представляются еще несравненно рѣже, чѣмъ для произведеній Моцарта или Бетховена. Только въ Лондонѣ, гдѣ Гендель провелъ большую часть своей жизни, существуетъ особое музыкальное Общество (Exeter Hall), гдѣ ежегодно, большимъ хѳромъ или большимъ оркестромъ, исполняются многія ораторіи Генделя, исполняются съ большимъ

тщаніемъ и при пособіи преданій, на счетъ темповъ и другихъ подробностей исполненія, сохранившихся отъ времени самого Генделя. Какъ почти все имъ написанное, арія изъ «Езіо» поражаетъ необыкновенною простотою и величіемъ мелодической мысли, гениальнымъ расчетомъ на самыя драматическія струны человѣческаго голоса, наконецъ тою благоустроенностью въ цѣломъ и въ подробностяхъ, которой тайна открывается только гениемъ первой величины. Объ исполненіи бетховенской увертюры «Леонора» въ этомъ концертѣ никакъ нельзя сказать того же, что мы сказали объ исполненіи пятой симфоніи. Намъ показалось также, что и исполненіе увертюры «Коріоланъ» (во второмъ концертѣ) было гораздо удачнѣе, чѣмъ исполненіе этой *не менѣе* гениальной увертюры. Только надо замѣтить, что и въ самомъ дѣлѣ почти и требовать нельзя, чтобы увертюра «Леоноры» могла быть такъ же превосходно исполнена, какъ пятая симфонія или «Коріоланъ». Въ увертюрѣ этой еще гораздо болѣе тончайшихъ драматическихъ оттѣнковъ, чѣмъ въ «Коріоланѣ», гдѣ все сочиненіе гораздо массивнѣе и ближе къ широкой, уже привычной для оркѣстра, кисти бетховенскихъ симфоній. Тонкіе оттѣнки «Леоноры» могутъ быть усвоены оркестромъ только посредствомъ безчисленныхъ репетицій, а въ настоящемъ случаѣ ихъ было всего двѣ. Вся концепція «Леоноры» гораздо сложнѣе «Коріолана», и для того, чтобы всѣ лица этой *драмы* выступили каждое въ такомъ яркомъ характерѣ, который имъ приданъ Бетховеномъ, надобно къ разучиванію этой увертюры приложить особенныя, необыкновенныя усилія. Это, быть можетъ, и было причиною, почему Бетховенъ, кромѣ этой увертюры и еще другой (также C-dur, по основнымъ идеямъ весьма на эту похожей), долженъ былъ для исполненія этой оперы на театрѣ написать еще четвертую увертюру (E-dur), которая теперь всегда и исполняется, какъ настоящая увертюра къ «Фиделіо»,—хотя, по нашему мнѣнію, ни въ какое сравненіе идти не можетъ съ двумя своими предшественницами. Оркестръ и въ четвертой увертюрѣ изумителенъ, какъ вездѣ у Бетховена; но мелодическія мысли далеко не такъ восхитительны, какъ во второй и третьей увертюрахъ въ «Леонорѣ». Кромѣ Бетховена и Генделя, исполнялось въ этомъ въ высшей степени замѣчательномъ концертѣ одно произведеніе Мендельсона—его увертюра къ «Аталіи». По случаю концерта Филармоническаго Общества, гдѣ исполнялась *вся музыка* Мендельсона къ расписной «Аталіи», мы уже о ней говорили. Теперь прибавимъ только, что отъ опаснаго сосѣдства бетховенскаго оркестра—также на темы *торжественныя* и въ симфоніи и въ увертюрѣ «Леоноры», недостатки мендельсоновской музыки выказались еще явственнѣе. Съ самыхъ первыхъ тактовъ увертюры къ «Аталіи», оглушительные звуки мѣдныхъ инструментовъ такъ рѣжутъ слухъ! Вотъ что значить отсутствіе элемента *благоустроенности*, о которой мы готовы безпрестанно твердить всѣмъ, кто восторгается нынѣшними композитами,—вотъ это вѣчное пристрастіе къ *преувеличеннымъ* эффектамъ оркестра!

Въ пятой симфоніи Бетховена, въ финалѣ, употреблены также три *тром-*

бона, какъ и въ «Аталіи», и также ff, но въ этомъ звукѣ нѣтъ ни малѣйшей рѣзкости, онъ составляетъ необходимый ингредиентъ цѣлой, великолѣпной массы оркестра и никакъ не выступаетъ непріятнымъ пятномъ. Тромбоны въ пятой симфоніи, и вездѣ у Бетховена, ведутъ свою, имъ приличную, величавую рѣчь—ils ne chantent pas, ils proclament, какъ чрезвычайно счастливо выразился Берліозъ, но никогда не *кричатъ*. Замѣьте еще, что въ тысячахъ случаевъ, гдѣ мысль сочиненія требовала страшно сильнаго, оглушительнаго и притомъ вполне *воинственнаго* звука оркестра (напримѣръ, въ VII и VIII симфоніяхъ), Бетховенъ не употребилъ *ни одного* тромбона! За то въ такихъ мѣстахъ у него трубы и вальдгорны такъ написаны, что даютъ голосъ ярче и великолѣпнѣе, чѣмъ дали бы хотъ двадцать тромбоновъ у Мендельсона или у Берліоза. А Мендельсонъ почти *нигдѣ* обойтись безъ тромбоновъ не можетъ, хотя, безъ сомнѣнія, онъ *единственный* композиторъ нашего времени, постигшій всѣ тайны оркестровки,—*естъ*, кромѣ высшей, гениальной благоустроенности, которая инстинктивно руководитъ истинно-гениальнаго художника и никогда не дозволяетъ ему впасть въ какое-нибудь преувеличеніе въ ущербъ правдѣ и высшей красотѣ. Да и самыя мелодическія-то мысли «Аталіи»? Напримѣръ, первая мелодія съ арфой (тогдашъ послѣ хора левитовъ)—c'est du joli au lieu du beau—это довольно сладко, довольно блестяще, но мишурно, поверхностно, точъ-въ-точъ *бенгальскій* огонь при апофеозахъ въ финалѣ балетовъ. (Мы были свидѣтелями, что именно такое дѣйствіе производитъ увертюра «Аталіи» на слушателей и *слушательницъ* съ настоящимъ здоровымъ музыкальнымъ пониманіемъ, о чемъ намъ тогда же и было сказано, а мы не могли не воспользоваться такимъ удачнымъ сравненіемъ). Какъ это неизмѣримо далеко отъ той вѣчной красоты, которая сіяетъ въ созданіяхъ Генделя, Гайдна, Глюка, Моцарта, Бетховена.

Но на ряду съ Мендельсономъ все таки нельзя никого другого поставить изъ композиторовъ послѣ бетховенскаго времени. Мендельсонъ былъ одною изъ тѣхъ рѣдкихъ, вполне художественныхъ натуръ, которыя творятъ для самого творчества, творятъ изъ одной потребности высказывать идеалы, томящіеся въ ихъ душѣ,—потребности поэтическихъ натуръ, ничего общаго не имѣющей ни съ какими расчетами славолюбія или корысти. Отъ этого-то для насъ такъ курьезно покушеніе на параллель между Мендельсономъ и—Мейерберомъ. Пусть въ Мендельсонѣ будетъ замѣтенъ недостатокъ въ чистой красотѣ, пусть всѣ слабыя стороны его таланта очень явственно выступаютъ наружу, при тщательномъ изученіи его произведеній, все же *никогда* нельзя будетъ о немъ сказать, чтобъ онъ хотъ въ чемъ нибудь нарушилъ служеніе музамъ, чтобъ онъ для какихъ нибудь *внѣшнихъ* соображеній *унизилъ* искусство для удовлетворенія банальному вкусу толпы. Гоголь сказалъ: «съ словомъ должно обращаться *честно*»; въ примѣненіи къ музыкальному творчеству можемъ сказать: «съ звукомъ должно обращаться *честно*»,—и это Мендельсонъ понималъ и исполнялъ какъ нельзя лучше. Одного этого—мимо всѣхъ дѣйствительно рѣдкихъ качествъ

его таланта—довольно, чтобъ не ставить его на ряду ни съ кѣмъ изъ композиторовъ нашего музыкальнаго времени. Быть можетъ, имейно серьезность мендельсонова направленія въ искусствѣ мѣшала ему выступить на арену оперныхъ дѣятелей, хотя можно навѣрное сказать, что таланта въ немъ было слишкомъ довольно, чтобъ первую же оперою заглушить и «Роберта» и «Гугенотовъ» съ «Пророкомъ». Лучшимъ доказательствомъ, что и въ игривомъ, сценическомъ драматизмѣ у него не было недостатка, служить превосходная его партитура къ пьесѣ Шекспира «Сонъ въ лѣтнюю ночь», также его увертюра къ «Мелюзинѣ», дышащая самымъ живымъ драматизмомъ. Обѣ эти партитуры исполнены такихъ оркестровыхъ сочетаній (какъ нельзя больше идущихъ и къ сценическимъ вещамъ), о которыхъ Мейерберу и не снилось. Жаль, что Мендельсонъ ни разу не рѣшился преодолѣть своего отвращенія къ хлопотамъ со сценой. Мейерберу бы не совсѣмъ легко пришлось... впрочемъ и то не пособило бы! Вѣдь есть же на свѣтѣ прекрасные образцы настоящихъ музыкальныхъ оперъ, и все не перестаютъ считать Мейербера «великимъ» и ставить его на ряду чуть не съ Глюкомъ.

За толками о Мендельсонѣ мы чуть не забыли, что намъ предстоитъ еще отчетъ о виртуозахъ, посѣтившихъ Петербургъ въ этотъ сезонъ. Прежде всего мы должны пожалѣть, что отчетъ нашъ такъ запоздалъ. Кому теперь какое дѣло до всего, о чемъ говорилъ весь Петербургъ въ теченіе великаго поста и святой недѣли! Концерты и концертисты удостоились такихъ частыхъ и длинныхъ фельетоновъ во всѣхъ возможныхъ петербургскихъ газетахъ и журналахъ, всѣ эти толки такъ прискучили публикѣ, что можно ожидать почти навѣрное, что наша статейка останется даже неразрѣзанною, но когда взялись, то исполнить надо. Сколько теперь еще можно припомнить объ этихъ эфемерныхъ явленіяхъ—концертахъ заѣзжихъ виртуозовъ—всего больше занимали публику сестры *Неруда* (или вѣрнѣе Вильма Неруда, т. е. віолонистка, потому что о другой, Амеліи, піанисткѣ, никогда не толковали—изъ учтивости), братья Вѣнявскіе (Генрихъ—скрипачъ, Антонъ—піанистъ), піанистъ Шульгофъ и скрипачъ Контскій. Были еще кое какіе, но о нихъ даже и не толковали, а потому и мы не думаемъ толковать. Но Неруда, Шульгофъ и Контскій производили рѣшительный *фуроръ*. Надо же сказать, хоть для иногородныхъ подписчиковъ, не имѣвшихъ возможности раздѣлять восторги жителей столицы, что это за чудеса искусства.

Братья Вѣнявскіе и сестры Неруда, если несовсѣмъ дѣти, кромѣ Антона Вѣнявскаго, которому въ самъ дѣлъ только одиннадцать лѣтъ, то еще не взрослые. По этому случаю, т. е. по случаю *виртуозовъ-дѣтей*, появилась въ апрѣльской книжкѣ «Библиотеки для Чтенія» весьма остроумная и весьма во всѣхъ отношеніяхъ замѣчательная статья. Отдавая полную справедливость уму и филантропическому направленію, которыми насквозь пропитана эта статья, мы позволяемъ себѣ нѣсколько замѣчаній противъ вкравшихся въ нее парадоксовъ. Но для ясности дѣла передъ публикою изложимъ въ самыхъ корот-

нихъ словахъ содержаніе статьи. Авторъ ея говоритъ: 1) что *послѣ* самыхъ фурорныхъ концертовъ—концертовъ цыганскихъ въ Пассаждѣ, петербургская образованная и изящная публика лучше свои восторги и рукоплесканія отдала музыкальнымъ дѣтямъ; 2) по случаю этого авторъ статьи удивляется, что же за искусство *музыка*, уже не мистификація-ли она какая? «Ни въ поэзіи, ни въ прозѣ, ни въ живописи, ни въ скульптурѣ, ни въ архитектурѣ, ни въ драматической мимикѣ, никогда еще ни одинъ ребенокъ не былъ великимъ человекомъ, прославленнымъ на весь міръ художникомъ, а въ музыкѣ то и дѣло ребятишки-геніи, совершенства, образцы, еще сорочки въ рубашкѣ носятъ, и уже, по словамъ самихъ музыкантовъ, превосходятъ Листовъ, Паганини, Эрнстовъ и т. д. Тогда какъ между взрослыми мужскаго и женскаго половъ геніи проявляются чрезвычайно рѣдко и всегда по-одиночкѣ, музыкальные геніи дѣтскаго пола *растутъ какъ рыжики*—всегда *попарно*: два Эйхгорна, двѣ Маланолы, два Контскіе, два Венявскіе, двѣ Неруды. Въ третьихъ, авторъ говоритъ, что въ такомъ пристрастіи всѣхъ на свѣтѣ публикѣ къ дѣтямъ виртуозамъ виноваты больше всего *сами музыканты*, и недоумѣваетъ, отчего это, т. е. отчего музыканты дозволяютъ себѣ принимать или выдавать дѣтей виртуозовъ за истинныхъ артистовъ и расточать имъ похвалы, принадлежащія только однимъ корифеямъ ссловія!... Изъ самолюбія, по крайней мѣрѣ, можно было бы, какъ мнѣ кажется, быть нѣсколько толковѣе. Музыкальные дѣти одно и то же, что драматическія дѣти. Вы, конечно, видѣли, какъ осьми-лѣтнія дѣвочки представляютъ стариковъ съ сѣдою бородою, подражая въ совершенствѣ голосу, движеніямъ и пріемамъ Каратыгина въ «Королѣ Лирѣ», какъ десяти-лѣтніе мальчики исполняютъ роли несчастныхъ героинь, страстныхъ любовниковъ или забавныхъ оригиналовъ, передразнивая съ несравненнымъ обезьянствомъ знаменитѣйшихъ актрисъ и актеровъ. Вы, однакожъ, господа,—я обращаюсь къ музыкантамъ, — не принимаете этого я надѣюсь, за драматическое искусство, и не ставите этихъ искусныхъ дѣтей выше настоящихъ представителей искусства, выше Клиновъ, Кемблей, Смитсонъ, Рашелей. Когда эти дѣти произносятъ страстные мѣста піесъ передъ вами, когда они передразниваютъ чувство, умъ, глубокомысліе тѣхъ, которые дѣйствительно обладаютъ и умѣютъ художественно владѣть чувствомъ, умомъ и глубокомысліемъ,—вы не плачете, не трогаетесь, а помираете со смѣху. Вы находите очень забавною эту наивную, ребяческую карикатуру благороднѣйшихъ превосходствъ полного человека. Какъ же вы не видите, что точно также играютъ на инструментахъ, какъ играютъ они на сценѣ?.. По свойственной ихъ возрасту подражательности, они только передразниваютъ манеру, чувство, страсть и умъ взрослыхъ, которыхъ удалось имъ слышать—что же говорите вы о *чувствѣ, огнѣ, страсти, душѣ* въ ихъ игрѣ, когда это собственно—карикатура чувства, огня, страсти и души? Зачѣмъ, при одинаковыхъ подвигахъ дѣтской способности къ обезьянству, хотите вы тамъ отъ потѣхи, а здѣсь надаете въ обморокъ отъ восторга?.. Музыканты играютъ, *производятъ искусство*: дѣти ихъ передразниваютъ, *коверкаютъ*

искусство. Разница огромна, и, кажется, должна быть ощутительна для каждого. Однакожь сами музыканты не примѣчаютъ ея, передразниваніе искусства принимаютъ за собственное свое искусство, и дѣтей, которыя изъ музыки дѣлаютъ ребячество, смѣхъ, карриатуру, сравниваютъ съ лучезарнѣйшими свѣтилами своего сословія.—А если музыканты только притворяются непримѣчающими, такъ это хуже. Но не надо обременять ихъ подозрѣніемъ въ такомъ глубокомъ макіавелизмѣ. Можно представить явныя доказательства, что по меньшей мѣрѣ три четверти дѣйствительно не примѣчаютъ. Только—если Неруда и Вѣнявскіе прослыли у насъ такими чудными *артистами*, то въ этомъ страшномъ художественномъ парадоксѣ виноваты одни только музыканты. Публика, изъ вѣжливости только, приняла ихъ мнѣніе, по довѣрію къ ихъ мудрости. Публика, какъ должно быть, судила объ нихъ гораздо правильнѣе. Она не слушала, а смотрѣла игру ихъ... тѣшилась зрѣлищемъ малютокъ, играющихъ словно старые, опытные артисты, смѣло, ловко, чисто, съ важностью великихъ виртуозовъ, съ самонадѣянностью своихъ учителей, со всѣми ухватками экспрессіи, чувства и души, проказливо подмѣченными у взрослыхъ. Эти концерты имѣли необычайный успѣхъ именно какъ дѣтская комедія, не какъ музыка, или какъ артистическая игра, которыхъ здѣсь «вовсе» и не было, къ *счастью* почтенныхъ родителей сказанныхъ дѣтей, которые выставляютъ ихъ на показъ. О! будь здѣсь музыка, будь артистическая игра, залы были бы пусты уже при третьемъ концертѣ!

Въ четвертыхъ, въ заключеніе этой матеріи, авторъ говоритъ, что въ разборъ этихъ концертовъ, въ оцѣнку техническихъ достоинствъ игры этихъ дѣтей не надо входить и не стоитъ. *Дѣтскіе пальцы и руки можно довести до быстроты, ловкости, вѣрности, совершенно недосиаемыхъ для взрослого человека*. И съ этой точки зрѣнія авторъ въ высшей степени справедливо и съ благороднымъ негодованіемъ нападаетъ на спекуляцію родителей, которые въ жертву своей алчности къ деньгамъ приносятъ душевныя и умственные силы своихъ дѣтей, принуждаютъ къ непрерывному упражненію, къ усиленной механической работѣ, къ труду изнурительному, одуряющему и жестокому... «Этотъ кажущійся талантъ, въ девяти случаяхъ изъ десяти, не природою данъ имъ, а нагнанъ въ нихъ страхомъ, насиліемъ, наказаніями, отказами въ нищѣ и свободѣ!» Такія принужденія (такія «занятія», гдѣ «розга» играетъ не послѣднюю роль) оканчиваются, обыкновенно, ненавистью къ музыкѣ (что случилось, напримѣръ съ знаменитѣйшими изъ музыкальныхъ дѣтей, съ двумя Эйхгорнами, которыхъ чудными талантами, восхищалась вся Европа? Одинъ отрекся отъ смычка и взялся за ланцетъ. Другой—теперь одинъ изъ послѣднихъ скрипачей гамбургскаго оркестра). Но всего печальнѣе то, что по милости такой выгодной музыкальной *аферы*, эти невинныя существа, съ тѣхъ поръ, какъ начинаютъ понимать рѣчь человѣческую, живутъ уже въ самомъ горячемъ и грязномъ аду корыстныхъ расчетовъ, жадныхъ соображеній спекуляцій и непохвальныхъ продѣлокъ концертнаго шарлатанства посредственностей. Для теплыхъ, свѣтлыхъ, высокихъ ощущеній искусства, эти юныя сердца обыкновенно уже заморожены

заранѣе, уже изсушены расчетомъ, источены жадностью, завистью, самолюбіемъ. Вотъ главные прелести дѣтскихъ концертовъ!»

Вполнѣ соглашаясь съ авторомъ статьи въ его благородномъ негодованіи противъ такого явленія, которому, впрочемъ, не мало подобныхъ и не въ одной *музыкѣ*, и не въ отношеніи однѣхъ дѣтей, мы желали бы, чтобъ кто-нибудь взялъ на себя серьезный трудъ подробнѣе и пространнѣе развитъ оцѣнку злоупотребленія *гибкости* дѣтскаго организма, готоваго на все прекрасное, какъ на все дурное. Но желали бы мы, чтобъ при оцѣнкѣ подобнаго рода спекуляцій не была упущена изъ вида и другая сторона, т. е. не *злоупотребленіе*, а употребленіе гибкости дѣтскаго организма на пользу самихъ дѣтей, и, слѣдовательно, человѣчества, чтобъ не было забыто, что эта гибкость чрезвычайно драгоценное качество для всего на свѣтѣ, основа воспитанія, и что, напримѣръ, весьма *раннее развитіе слуха* и музыкальныхъ способностей вообще не только не вредно, но *приноситъ необыкновенную пользу самому искусству*. То, что приобрѣтается въ дѣтскомъ возрастѣ, дѣлается второю природою человѣка, а какъ важно развитіе тѣхъ или другихъ способностей въ дѣтяхъ для жизни цѣлыхъ народовъ, можно видѣть хоть изъ двухъ примѣровъ. Древніе греки обращали чрезвычайное вниманіе на гимнастику тѣла, и этимъ достигли въ своемъ народѣ силы и красоты тѣлесной, послѣ нихъ ни въ какомъ народѣ не встрѣчавшихся. Другой примѣръ изъ нашего времени: нѣмцы постоянно обращаютъ вниманіе на развитіе въ дѣтяхъ музыкальной способности, оттого лучшіе чтецы музыки, лучшіе музыканты вообще въ цѣломъ свѣтѣ—*нѣмцы*.

Противъ втораго и третьяго пунктовъ статьи «Библіотеки для чтенія», мы не можемъ не замѣтить, что оба эти пункта крайне парадоксальны. Нельзя не видѣть между искусствомъ музыкальнаго исполненія и искусствомъ сценическимъ близкаго сходства; музыкальное исполненіе—то же актерство, перенесенное въ область исключительно ощущеній, эффектовъ душевныхъ, въ непосредственную жизнь души. Нельзя не понять также, что изъ всѣхъ изящныхъ искусствъ только тѣ могутъ быть доступны дѣтскимъ талантамъ, которыя всего менѣе требуютъ глубокаго, предварительнаго изученія,—техники, связанной съ свѣдѣніями и соображеніемъ. Ясно опять, что такихъ искусствъ только *два* сценическое искусство, какъ выраженіе душевной *жизни* человѣка въ разныхъ моментахъ, и музыка (понимая здѣсь исполненіе музыкальныхъ сочиненій, музыкальное актерство), какъ выраженіе той же жизни, но еще непосредственное, безъ пособія опредѣлительнаго *языка понятій*. Чему же тутъ удивляться, что между дѣтьми могутъ быть рожденные музыканты, какъ рожденные актеры, и что эти способности несравненно быстрѣе могутъ выказаться блестящимъ образомъ, чѣмъ, напримѣръ, способность къ пластическимъ искусствамъ, также къ музыкальному или поэтическому творчеству, гдѣ между непосредственнымъ даромъ и его проявленіемъ, лежитъ познаніе техники, познаніе законовъ искусства,—познаніе, которое *вдругъ разомъ* никому въ свѣтѣ не дается, значить, для таланта въ ребенкѣ составляетъ преграду, препятствіе, мало по малу уси-

ліями преодолеваемое. Особенно въ наше время, когда душевная жизнь дѣтей, дѣтскій духовный міръ понимается гораздо глубже, чѣмъ когда нибудь прежде, когда Диккенсъ безпрестанно открываетъ новыя стороны въ этомъ мірѣ, больше и больше сближающія его съ душевною стороною взрослыхъ,—страннымъ было бы отказывать дѣтямъ во *врожденной артистичности души*,—а по нашему мнѣнію, для музыкальнаго исполненія (также, какъ для актерства) только это и требуется. Гнѣвъ, горе, радость, досада, смѣхъ волнуютъ душу маленькаго человека *точно также*, какъ и душу взрослого. Между взрослыми встрѣчаются особыя, привилегированныя натуры, которыя инстинктивно (*замѣтьте: инстинктивно*, какъ всякій даръ) схватываютъ внѣшнее проявленіе этихъ волненій души и передаютъ его другимъ посредствомъ слова, тѣлодвиженія или музыкальнаго звука,—почему же *рѣже* должны встрѣчаться отличенныя отъ другихъ натуры и между невзрослыми? Но, конечно, если не рѣже, то никакъ не чаще; слѣдовательно частое появленіе «геніяльных» виртуозовъ между дѣтьми, и особенно появленіе «по-парно» въ одномъ и томъ же семействѣ, больше, чѣмъ сомнительно, и непременно наводитъ мысль на тѣ грустныя явленія, о которыхъ прекрасно сказалъ авторъ разбираемой нами статьи. Упрекъ, дѣлаемый въ этой статьѣ музыкантамъ, по нашему мнѣнію, совершенно неоснователенъ. Музыканты нисколько *не особенно* выноваты во всегдашнемъ успѣхѣ чудныхъ музыкальных дѣтей. Музыканты въ этомъ случаѣ, какъ и во всѣхъ другихъ, подходятъ подъ общій уровень публики. Тѣ, которые потолковѣе между ними, выѣстъ съ толковыми слушателями не-музыкантами сразу отличили талантъ отъ не-таланта, сразу въ обоихъ Вѣнявскихъ нашли только хорошія способности къ виртуозности (*eine gute Anlage*),—такую же способность, быть можетъ въ большой степени, нашли въ Вильмѣ Неруда, сразу стали проходить молчаніемъ игру старшей ея сестры, нисколько не *восторжались* чѣмъ не слѣдовало и нисколько не упраскивали публику восторгаться, никому по расчету или безъ расчета и не думали навязывать своихъ восторговъ. Другіе же музыканты, нетолковые, неразумные въ дѣлѣ музыкальнаго пониманія (вѣдь очень можно цѣлый вѣкъ заниматься музыкой не только *ex professo*, но даже и по охотѣ, и ровно ничего въ ней не смыслить), шли за толпой публики. И совсѣмъ неправда, чтобы публика только глазами тѣшилась игрою малютокъ-виртуозовъ. Публика *слушала* и таяла отъ умиленія при какомъ нибудь «Реріки», точно также, какъ при «карнавалѣ» Контскаго или при мазуркѣ Шульгофа. Такимъ образомъ, и первый пунктъ статьи въ «Библіотекѣ для чтенія» оказывается фактически не совсѣмъ вѣренъ. Вильмоу Неруда публика дѣйствительно восторгалась; концерты ея съ сестрой принесли обильный сборъ ихъ почтенному родителю (въ ту самую минуту, какъ мы пишемъ эти строчки, на Михайловскомъ театрѣ г. Фихтманъ декламируетъ римованный дионрамбъ «*die beiden Neruda*»!! и, вѣроятно, «*mit dem grössten Beifall*»); но успѣхъ Вѣнявскихъ былъ вовсе не блистателенъ, и уже никакъ въ сравненіе идти не можетъ съ триумфами взрослыхъ виртуозовъ Контскаго и Шульгофа. *Шульгофъ!* О, это

презамѣчательное явленіе! о немъ надо непременно сказать теперь, пока синяя обертка его «обворожительной» мазурки еще красуется на пюпитрахъ, кажется, *встахъ безъ исключенія* фортепьянъ въ ПетербургѢ. На будущій годъ врядъ ли кто вспомнить объ этомъ піанистѢ изъ числа «легіона» порядочныхъ ординарныхъ піанистовъ, разсыпанныхъ во всѣхъ земляхъ, гдѣ играютъ на фортепьяно,—а гдѣ на немъ не играютъ? Удивительное дѣло,—модный успѣхъ, succès de vogue, какъ говорятъ французы. По какимъ законамъ вкусъ публики выбираетъ себѣ любимцевъ? Нельзя сказать, что чѣмъ что пошлѣе, тѣмъ и больше нравится, больше входить въ моду: иногда что-нибудь и очень пошло, а смотришь — не нравится, и иногда войдетъ въ моду что-нибудь и въ самомъ дѣлѣ превосходное. Было же время, когда въ Парижѣ была мода на оперы *Глюка!!* Иногда что-нибудь ничуть не возвышается надъ золотою посредственностью: думаешь, такъ себѣ и пройдетъ тихо и смирно — нѣтъ! успѣхъ! успѣхъ непомѣрный, пирамидальный. И тутъ-то ужъ конца нѣтъ всякаго рода нелѣпостямъ, тѣмъ болѣе досаднымъ, что всѣ онѣ случаются по поводу чего-нибудь такого, о чемъ бы совсѣмъ и говорить-то не стоило. Послѣдній случай вполне примѣняется къ Шульгофу. Это, безъ сомнѣнія, самый ординарный піанистъ. Есть тысячи барышень въ ПетербургѢ, которыя сыиграютъ все, что онъ игралъ въ своихъ концертахъ, точь-въ-точь, какъ онъ самъ,—иныя и гораздо лучше. А съ извѣстными петербургскими піанистами-виртуозами мы и сравнивать его не хотимъ. О сочиненіяхъ его, исполненныхъ имъ въ концертахъ, говорить много не стоитъ, а между тѣмъ вотъ какіе возбудилъ онъ печатные толки*) «Какъ *художникъ* (?!), какъ творецъ (??!) Шульгофъ соединяетъ въ себѣ элементы (?) искусства Шопена и Фильда, смягчая перваго послѣднимъ!» Шульгофъ—художникъ, Шульгофъ — творецъ!!! Да какіе же послѣ этого надо избрѣсти титулы для *настоящихъ*-то музыкантовъ? Какъ же придется величать, напримѣръ, какого-нибудь Мендельсона, у котораго въ одномъ мизинцѣ было въ миллионъ разъ больше музыки и музыкальнаго смысла, чѣмъ въ головахъ сотни тысячъ такъ называемыхъ виртуозовъ?.. Для чего такъ злоупотреблять названіями, приличными настоящимъ свѣтиламъ искусства. Вотъ уже подлинно бумага все терпитъ! Это еще не все. «Шульгофъ **) взволновалъ весь Петербургъ своей игрой и своими *сочиненіями*. По нашему мнѣнію это—*величайшій изъ піанистовъ*, посѣщавшихъ до сихъ поръ нашу столицу». Что сказать по случаю такого мнѣнія, такъ смѣло, рѣшительно высказаннаго. Намъ кажется, что авторъ этой курьезной хвалебной фразы пришелъ бы въ крайнее замѣшательство, еслибъ его попросили посерьезнѣе, по пунктамъ разъяснить свою теорію о томъ, что такое «великость» въ фортепьянной игрѣ, и *почему именно* Шульгофъ выше и Фильда, и Гензельта, и Тальберга, и Делера, и Листа? Весьма вѣроятно, что это такъ, немножко шибко перо размахнулось. Критикъ продолжаетъ: «съ именемъ Шульгофа будетъ связано воспоминаніе о новомъ *пере-*

*) «Отечественныя записки» Апрельская книжка. Музыкальная хроника.

**) Тамъ же.

вороть (?!!) въ сферѣ игры на фортепьяно. Это прямая реакція противъ Листа и реакція, въ справедливости и потребности которой «сознался самъ Листъ». Въ подтвержденіе этого, критикъ ссылается на написанное Листомъ (и ничѣмъ особенно незамѣчательное) введеніе къ *ноктюрнамъ* Фильда. Въ этомъ введеніи (*avant-propos*) не сказано того, что хочетъ тутъ видѣть г. критикъ; но еслибъ и было сказано, еслибъ Листъ и въ самомъ дѣлѣ видѣлъ необходимость реакціи противъ шумной, загроможенной трудностями игры на фортепьяно, то изъ всего этого нельзя вывести, что Шульгофъ совершить, совершаетъ или уже совершилъ такой переворотъ. Вѣроятно и самъ Шульгофъ очень испугался бы, еслибъ узналъ какую роль музыкальнаго революціонера приписать ему г. музыкальный критикъ «Отечественныхъ записокъ»! Что Шульгофъ не стучитъ, играетъ довольно вяло, довольно слабо, не исполняетъ никакихъ особенныхъ трудностей, такъ ужъ это и значить *реакція* (!), да еще противъ кого же? противъ Листа (!)—этого титана фортепьяно, этого гениальнаго исполнителя, постигнувшаго всѣ тайны своего инструмента, придавшаго ему новое небывалое значеніе. Но что объ этомъ говорить! Г. критикъ заключаетъ такъ: «исполненія Шульгофомъ своихъ сочиненій мы не разбираемъ. Да и кто станетъ разбирать, напри- мѣръ, «антологическія сочиненія *Пушкина* (!!)» Пушкина?! Какая мѣткость въ выборѣ сравненія!

Намъ остается сказать нѣсколько словъ о *Контскомъ*, ученикѣ Паганини. О немъ, несмотря на блестящій успѣхъ его концертовъ (онъ ихъ далъ четыре: три въ Большемъ театрѣ и одинъ въ залѣ Дворянскаго Собранія), мнѣнія раздѣлились. Одни называютъ его просто шарлатаномъ и не видятъ въ немъ почти никакихъ достоинствъ. Другіе просто въ восторгѣ отъ его игры, и даже отъ его сочиненій (вѣдь нынче всѣ виртуозы не играютъ почти ничего, кромѣ своего собственнаго! такой ужъ порядокъ заведенъ). По нашему мнѣнію, Контскій вовсе не шарлатанъ, а весьма искусный, весьма замѣчательный виртуозъ, хотя вовсе не изъ числа первоклассныхъ артистовъ. Технику игры на скрипкѣ Контскій довелъ до необыкновеннаго совершенства. Многія изъ исполняемыхъ имъ трудностей кажутся невѣроятными. Во многихъ приѣмахъ онъ, должно быть, дѣйствительно получилъ въ наслѣдство неподражаемую манеру своего учителя, по крайней мѣрѣ точно такихъ приѣмовъ мы ни у кого изъ знаменитыхъ скрипачей не подмѣтили. Всего поразительнѣе, для насъ, по крайней мѣрѣ, игра его на монокордѣ (т. е. на скрипкѣ обѣ одной струнѣ, разумѣется басовой). Тутъ и смычекъ его имѣлъ особенную очаровательную широкость и полноту, которыхъ иногда ему какъ будто недостаетъ. О сочиненіяхъ Контскаго хотя и сказано въ «Библіотекѣ для чтенія», что они *прекрасны* (?!), удивительно эффектны, остроумны (?), совершенно *приспособлены къ его игрѣ*—мы скажемъ, что только *последнее* справедливо. Да нечего и спрашивать другихъ достоинствъ отъ сочиненій, написанныхъ для личнаго *продовольствія* виртуоза. Неужели все, что пишется на нотной бумагѣ,—*музыка*? Вѣдь не относятъ же къ литературѣ всего, на что употребляются буквы.

Замѣчательный концертъ въ пользу Глазной лечебницы (о которомъ мы предупредляли читателей «Современника» въ концѣ предыдущей статьи о концертахъ *) , данъ былъ 29 апрѣля, утромъ, и состоялся великолѣпно, какъ и надо было ожидать отъ превосходныхъ пьесъ для оркестра и хора, составляющихъ ядро программы, отъ превосходнаго состава оркестра и отъ особеннаго тщанія, съ которымъ были разучены хоры. Не совсѣмъ выгодное для музыки акустическое устройство залы Дворянскаго Собранія было значительно исправлено большими щитами изъ досокъ, маскировавшими промежутки колоннъ, кругомъ всей эстрады, на которой помѣщались исполнители. Общій звукъ оркестра и голосовъ выигралъ отъ этого улучшенія необыкновенно. Съ первыхъ нотъ увертюры изъ «Ифигеніи» въ Авлидѣ Глюка стало замѣтно, что никогда нельзя было слушать оркестръ въ залѣ Дворянскаго Собранія въ такомъ совершенствѣ. И оркестръ, безъ сомнѣнія, одинъ изъ первыхъ въ свѣтѣ, выполнилъ свое дѣло на славу. Тоже было и въ отрывкѣ изъ III-й симфоніи Мендельсона, удивительно воздушномъ *She erg z o*, которое пронеслось передъ слушателемъ какъ очаровательный сонъ.

Но капитальною пьесою первой части концерта была фантазія Бетховена для фортепьяно съ *оркестромъ* и *хоромъ*. Это созданіе и по концепціи и по отдѣлкѣ подробностей выходитъ изъ ряда всѣхъ другихъ произведеній бетховенскаго гения: здѣсь все совсѣмъ ново, неслыханно, совсѣмъ новыя формы (получившія впоследствии необъятно широкое развитіе въ IX симфоніи, гдѣ въ финалѣ также къ огромному оркестру присоединился хоръ). И еще когда-то бывовъ ходу мнѣніе, что Бетховенъ не умѣлъ писать для голосовъ (!!) что его дѣло только оркестръ! Странное дикое заблужденіе! Бетховенъ *точно также* гениально употреблялъ и человѣческіе голоса, какъ употреблялъ всѣ средства инструментальныя, и одинъ этотъ хоръ изъ «Фантазій» можетъ занять мѣсто на ряду (если еще не выше) съ первѣйшими въ свѣтѣ хорами Генделя, Глюка и Моцарта. Однимъ словомъ, эта «Фантазія» оставила во всѣхъ, сколько нибудь обладающихъ чувствомъ музыкальной красоты, впечатлѣніе неизгладимое. Исполненіе и со стороны піаниста (г. Герке), и со стороны оркестра и хора, было превосходно. Вторая часть концерта началась великолѣпною увертюрою Бетховена (съ двойной фугой, *C-dur*, op. 124), почти никогда не игранный въ Петербургѣ. Съ какимъ восторгомъ отличный нашъ оперный оркестръ исполнилъ эту гениальную и еще незнакомую вещь! Но для массы слушателей эффектъ этой увертюры не могъ сравниться съ впечатлѣніемъ отъ фантазій съ хорами. Эта гигантская увертюра, и по мысли, и по старой контрапунктической обработкѣ не можетъ быть такъ доступна большинству, какъ болѣе простая, болѣе ясная «фантазія». Во второй же части концерта исполнялась еще одна капитальная и знакомая въ Петербургѣ вещь: хоръ изъ «Идоменея» Моцарта. Хоръ трагическій, величественный, какъ лучшія мѣста изъ античныхъ оперъ Глюка, но еще съ прибавленіемъ особенной моцартовской прелести. И — странное дѣло! — несмотря на то,

*) Извѣстіе о концертѣ этомъ было написано В. В. Стасовымъ.

Ред.

что этотъ хоръ такъ превосходенъ, онъ *понравился!* и понравился даже большинству! Позволимъ себѣ еще одно общее замѣчаніе объ этомъ концертѣ. Еще Берліозъ, составляя для своихъ концертовъ огромный оркестръ, сложенный изъ всѣхъ лучшихъ въ Петербургѣ инструментистовъ театральныхъ оркестровъ, удивлялся, какими превосходными инструментальными средствами обладаетъ Петербургъ. Въ концертѣ въ пользу Глазной лечебницы случилось тоже въ отношеніи средствъ вокальных. Хоры были исполнены полковыми пѣвчими лучшихъ изъ четырехъ хоровъ гвардейскихъ полковъ, подъ руководствомъ опытнаго въ этомъ дѣлѣ наставника, начальника капеллы гр. Шереметьева, Г. Я. Ломакина. Такой составной хоръ былъ *превосходенъ*, и совершенно отвѣчали необыкновенному достоинству оркестра. Чего же нельзя исполнить въ Петербургѣ при такихъ богатыхъ средствахъ? Все дѣло только въ любви къ искусству, въ толкѣ и смыслѣ, съ которыми должно приниматься за устройство *серьезныхъ* концертовъ.



Замѣтки о петербургскихъ театрахъ *).

а) Русскій и французскій драматическій театръ.



Въ отчетахъ о концертахъ и концертистахъ въ «Современникѣ» не нашлось мѣста для бесѣды о томъ, что дѣлалось на сценахъ Александринскаго и Михайловскаго театровъ, со времени ихъ открытія послѣ поста. Но иначе и не могло быть. Рѣшительный перевѣсъ вниманія публики былъ на сторонѣ «искусства звуковъ» — нельзя было не говорить съ своими читателями о томъ, что составляло главную пищу всѣхъ «современныхъ» фельетоновъ и статей «Смѣси» во всѣхъ журналахъ. Мы говоримъ «составляло»: но если отчеты о петербургскихъ концертахъ, слава Богу, уже не встрѣчаются, то продолжаютъ еще очень занимательные бюллетени о состояніи здоровья того или другаго изъ «представителей искусства» бывшихъ въ Петербургѣ, помѣщаются еще очень интересныя подробности о томъ, когда и куда уѣхали они, сколько букетовъ бросили имъ, гдѣ и по какой цѣнѣ продаются очаровательныя композиціи. Шульгофа и т. д. Всего этого хватаетъ, пожалуй, на многое множество лѣтнихъ фельетоновъ. Но читателей «Современника» мы уволимъ отъ такого рода извѣстій и на этотъ разъ обратимся прямо къ сценамъ Александринскаго и Михайловскаго театровъ. Только и тутъ просимъ не ждать какого нибудь полнаго систематическаго обзора театральной статистики, потому что мы

*) Современникъ, 1851, № 5 (Смѣсь).

думаемъ, что подобнаго рода полныя отчеты, гдѣ хоть по имени перечисляется все, что давалось на такой-то сценѣ за такое-то время, гдѣ излагается содержаніе всѣхъ перечисленныхъ пьесъ, отъ пяти-актныхъ трагедій и драмъ до самыхъ эфемерныхъ шутокъ—водевилей,—подобнаго рода отчеты, говоримъ мы, могутъ быть интересны только весьма немногимъ людямъ, «ex officio», или по специальному диллетанству слѣдящимъ за всѣми подробностями театральнаго искусства и театральнаго быта въ Петербургѣ. Поэтому и здѣсь, какъ въ отчетѣ объ итальянской оперѣ, мы позволимъ себѣ говорить только о томъ, что, по нашему мнѣнію, было особенно интересно, особенно почему нибудь замѣчательно или навело насъ на какія нибудь общія мысли,—однимъ словомъ, будемъ говорить о томъ, о чемъ считаемъ нужнымъ побесѣдовать съ читателями, никакъ не обязываясь отвѣчать на вопросы: почему именно мы объ одномъ скажемъ, а о другомъ умолчимъ.

На Александринскомъ театрѣ за послѣднее время появилось очень много новыхъ пьесъ, изъ которыхъ нѣкоторыя непремѣннымъ условіемъ требовали богатой постановки, и дирекція Императорскихъ театровъ, по обыкновенію, не покупалась ни на декорации, ни на костюмы. Особенно великолѣпною постановкою отличалась волшебнo-романтическая трагедія въ пяти дѣйствіяхъ, въ стихахъ: *Мелюзина и Лузиньянъ*, или освобожденный Иерусалимъ, *сочиненіе* Р. М. Зотова... Но говорить о самой трагедіи, объ ея сюжетѣ, характерахъ, стихахъ и исполненіи мы не будемъ, потому что никакъ не можемъ на этотъ случай помолодѣть двадцатью или двадцатью пятью годками. Мы живо помнимъ себя въ то время, какъ для насъ всѣ ужасы Волчьей долины въ «Фрейшюцѣ» казались дѣйствительно адскими ужасами, а по цѣлымъ ночамъ грезились во снѣ испуганному дѣтскому воображенію и Саміэль въ красномъ пламени, и сова съ раскаленными какъ уголь глазами... въ то время, какъ намъ страхъ хотѣлось вмѣстѣ съ Алисой заглянуть въ подземную пещеру, гдѣ невидимые демоны такъ дико пѣли и веселились въ своемъ бышемъ вальсѣ и такъ отчаянно гремѣли и звенѣли цѣпями... въ то время, когда раскаянье Макса вызывало въ насъ цѣлые ручьи слезъ, когда на душѣ становилось легко, что этотъ злой Бертрамъ наконецъ провалился—туда ему и дорога!—О, счастливое тогда было время! душа была настроена на какой-то героическій, восторженный тонъ—это находило въ насъ всегда готовый, добродушный откликъ... точно также, какъ и теперь находить откликъ въ душѣ какого нибудь нѣмца ремесленника, во всѣ глаза смотрящаго на представленіе слезной драмы à la Kotzebue или драмы фантастической à la Шарлотта Бирхъ-Шфейферъ. Но это время прошло! прошло для насъ навсегда, и вотъ почему мы не можемъ ничего сказать о трагедіи «Мелюзина и Лузиньянъ». Можетъ быть это и очень хорошая трагедія, но ей слѣдовало явиться, по меньшей мѣрѣ, въ 1831, если не въ 21-мъ году, и подобному разбору ея никакъ не мѣсто на страницахъ «Современника» за 1851 годъ. Многое, что было или казалось хорошо *тогда*, *теперь* не можетъ возбудить почти ничьей симпатіи. И надо

отдать полную справедливость въ этомъ отношеніи русской публикѣ. Ни одна публика въ свѣтѣ не воспитывается такъ быстро, какъ наша, т. е. не мѣняется такъ часто своихъ вкусовъ, съ тѣмъ, чтобъ уже никогда не возвращаться къ тому, что для нея уже отжило свой вѣкъ.

Вотъ почему мы думаемъ, что и для трагедіи Казимира Делавиня «Людвикъ XI», переведенной на русскій языкъ, подъ названіемъ «Замокъ Плесси ле Туръ», несмотря на довольно хорошій языкъ перевода и на удовлетворительное исполненіе главныхъ ролей, нельзя было ожидать большого успѣха въ публикѣ Александринскаго театра. Эта публика, безъ сомнѣнія, чрезвычайно *смѣшанная* и *разнохарактерная*, такъ что трудно сказать что нибудь вѣрное о ней, какъ о чемъ-то *цѣломъ*. По крайней мѣрѣ то можно сказать утвердительно, что большая трагедія, въ четырехъ или пяти дѣйствіяхъ, въ стихахъ, ни для котораго изъ слоевъ публики не можетъ быть въ наше время занимательна. Въ русской публикѣ, быть можетъ, больше, чѣмъ въ публикѣ французской, нѣмецкой и англійской, живетъ инстинктивное влеченіе къ художественной правдѣ, къ безвычурной натуральности на сценѣ,—то самое влеченіе, которое уже столько разъ высказывалось въ отношеніи романа или словесности вообще. Вспомните, какъ были приняты и оцѣнены «Ревизоръ», «Женитьба», и представьте себѣ потомъ, какой восторженный приѣмъ готовитъ наша публика для того счастливаго автора, который съ серьезно-поэтической стороны также глубоко затронетъ душу въ драмѣ, какъ Гоголь сумѣлъ ее затронуть на сценѣ—съ одной комической стороны, и со всѣхъ возможныхъ сторонъ, напри- мѣръ въ Тарасѣ Бульбѣ. Но при стремленіи къ такой высшей правдѣ, къ самой сильной глубокости въ искусствѣ, при стремленіи всеобщемъ у насъ (хотя для многихъ еще безсознательнымъ), ясно, что произведенія французской драматургіи, уже и въ самой Франціи отжившія свой вѣкъ, не могутъ быть встрѣчены у насъ иначе, какъ холодно. Г. Делавиню не угодитъ на русскую публику. Пусть для французовъ мы еще не перестали быть скинами, только господа французы и не подозреваютъ, что эти скины во многихъ эстетическихъ дѣлахъ далеко опередили своихъ учителей, пресловутыхъ афинянъ XIX столѣтія. Вотъ въ чемъ эти афиняне, въ самомъ дѣлѣ, несравненны и неоцѣненны—это въ легкихъ, маленькихъ пьескахъ, безъ претензіи на высоту или на глубину мысли, и поэтому самыхъ умныхъ, увлекательныхъ, а иногда и въ высшей степени граціозныхъ.

Такъ, напримѣръ, въ числѣ водевилей, комедій-водевилей, шутокъ-водевилей, непрерывно пересаживаемыхъ съ французской почвы на русскую и легіонами появляющихся на сценѣ Александринскаго театра, съ тѣмъ, чтобъ послѣ двухъ-трехъ представленій утонуть въ театральныхъ архивахъ, около десятка лѣтъ удержался водевилъ «Мельничиха въ Марли, или племянникъ и тетушка» (недавно возобновленный для г-жи Жулевой). Это небольшая и очень простая пьеска, по нашему мнѣнію, одна изъ лучшихъ въ томъ родѣ, о которомъ мы сейчасъ говорили. Въ первый разъ она появилась на

нашей французской сценѣ, если мы не ошибаемся, въ 1843 году, при гостившей у насъ тогда артисткѣ парижскаго театра «du Vaudeville»—M-me Albert (или не задолго до ея прїѣзда),—играна была очень часто и чрезвычайно нравилась публикѣ при восхитительной игрѣ M-me Albert въ главной роли и не менѣе превосходнаго комика Paul Minet въ роли племянника, Гюльома. Вскорѣ она переведена была на русскій и на нѣмецкій, и на всѣхъ трехъ сценахъ нравилась и продолжаетъ нравиться постоянно. Между тѣмъ ничего не можетъ быть менѣе замысловато, какъ сюжетъ этой пьески. Онъ весь въ двухъ словахъ: молодой, простодушный до глупости мужичокъ, Гюльомъ, привыкъ смотрѣть на свою тетку Денизу (ровесницу его по годамъ и красавицу) какъ на что-то въ родѣ матери, и никакъ не можетъ догадаться, что Дениза влюблена въ него, и что онъ самъ любить ее вовсе не сыновнею любовью. Другія два лица пьесы: маркизъ, старый волокита, un coûé, какими бывали маркизы при дворѣ Людовика XV, и молодая красивая жена Маркиза, очерчены гораздо слабѣ Денизы и Гюльома, и служатъ только для хода пьесы, т. е. чтобъ Гюльомъ сцѣпленіемъ обстоятельствъ *заставленъ* былъ догадаться, наконецъ, въ чемъ дѣло. Но пьеска ведена такъ умно, всѣ сцены такъ непринужденно идутъ одна за другой, разговоръ вездѣ такъ натураленъ, все такъ проникнуто драгоцѣнной для искусства простотой (такъ рѣдко встрѣчающейся у французовъ), что нельзя не полюбить этой пьески, нельзя не наслаждаться ею, хоть бы зналъ ее наизусть. Исполненіе ея въ послѣдній разъ на сценѣ Александринскаго театра въ общемъ довольно хорошо, и, по крайней мѣрѣ, если судить по *постояннымъ* апплодисментамъ, пьеса была принята съ восторгомъ. Но мы не можемъ не замѣтить, что г-жѣ Жулевой (въ главной роли) не доставало очень многихъ условій для *настоящаго* исполненія роли мельничихи. Г. Марковецкій, въ роли Гюльома, былъ очень на мѣстѣ и многія сцены передалъ весьма удачно (хотя ему нѣсколько не доставало крестьянской аляповатости, грубоватости въ прїемахъ, которая тутъ необходима). Во всякомъ случаѣ нельзя не быть благодарнымъ нашей театральной дирекціи, что она не позволяетъ «Мельничихѣ» на долго прятаться въ архивахъ репертуара. Побольше бы такихъ пьесокъ, гдѣ есть жизнь и натура въ главной мысли и во всѣхъ почти подробностяхъ, гдѣ есть характеры, люди, а не куклы съ надписями (на афишкѣ): это забавный чудакъ, это—глупый франтъ, это—такъ себѣ, женихъ и т. д., все «образы безъ лицъ», заглавія безъ самой вещи... Впрочемъ, *кого* упрекать въ бѣдности драматической литературы? Гдѣ, въ какомъ европейскомъ народѣ она процвѣтаетъ въ наше время? Французскіе и англійскіе театры наводняются такими произведеніями, которыя, въ своемъ родѣ, нисколько не лучше нашихъ домо-рощенныхъ. О Германіи и говорить нечего. Тамъ на всѣхъ сценахъ, въ комедіи и въ серьезной драмѣ, царствуетъ больше жалкая, чѣмъ забавная *отсталость* вкуса и направленія... Значить, переводить нечего, неоткуда, творить само-бытное свое—это не такъ легко, какъ инымъ кажется, и, значить, не на кого сѣтовать, если въ нашей литературѣ не появляется писателей для сцены съ

настоящимъ къ тому призваніемъ. Надо ждать и ждать, а между тѣмъ будемъ довольствоваться хотя рѣдкими искорками правды и красоты, кое-когда попадающимися и въ доморощенныхъ сценическихъ произведеніяхъ.

Кромѣ извѣстнаго количества новыхъ водевилей и маленькихъ комедій (о которыхъ мы распространяться не будемъ, до случая), на Александринскомъ театрѣ появилось новостъ другого рода, а именно дебютировалъ недавно чрезвычайно хорошо принятый въ Москвѣ актеръ для первыхъ ролей въ драмахъ—г. Полтавцевъ. Онъ дебютировалъ у насъ въ роли Гюга Бидермана (драмѣ Полеваго «Смерть или Честь») и въ роли Гамлета. Очень жаль, что намъ не удалось видѣть этихъ дебютовъ. Мы помнимъ г. Полтавцева на одной изъ провинціальныхъ сценъ, но тогда (это было лѣтъ шесть назадъ) трудно было сказать объ игрѣ его что нибудь опредѣлительное. Вѣроятно съ тѣхъ поръ г. Полтавцевъ сдѣлалъ огромные успѣхи. По крайней мѣрѣ отъ всѣхъ, кто видѣлъ его дебюты въ Александринскомъ театрѣ, мы слышали много похвалъ его дарованію. Дай Богъ, чтобы г. Полтавцевъ оказался дѣйствительно счастливымъ приобрѣтеніемъ для нашей русской драматической труппы, которая давно страдаетъ недостаткомъ актера для *молодыхъ серьезныхъ* ролей.

Обратимся теперь къ французскому театру. Лучшаго украшенія михайловской сцены—г-жи Плессі—въ настоящую минуту нѣтъ въ Петербургѣ. Она уѣхала на лѣто къ своимъ во Францію, какъ это дѣлаетъ почти каждый годъ. Намъ случилось быть при отплытіи парохода, на которомъ она отправлялась, и, провожая пароходъ глазами, мы не могли не вспомнить при этомъ случаѣ—въ общей картинѣ—всѣхъ высокихъ наслажденій въ области сценическаго искусства, которыя доставила намъ эта превосходная артистка. Она въ Петербургѣ съ зимы 1845 года и до сихъ поръ, какъ въ самыя первыя представленія, не перестаетъ восхищать своимъ удивительнымъ талантомъ. Для насъ всегда казалось странно нѣкоторое равнодушіе публики къ такой рѣдкой артисткѣ. Вообще говоря, ее меньше любятъ въ массѣ публикѣ, чѣмъ, напримѣръ, любили М-me Allan... Но какое безконечное множество ступеней не только талантъ, но вся *область* игры г-жи Плессі выше игры другихъ болѣе или менѣе хорошихъ актрисъ! Какъ далеки всѣ онѣ отъ того *благородства*, отъ той *аристократичности*, которою г-жа Плессі насквозь проникнута, какъ все, что высоко стоитъ въ искусствѣ и въ поэзіи вообще. Но вѣдь извѣстное дѣло, что масса публики, т. е. толпа, глуха до тонкихъ оттѣнковъ *настоящей* красоты въ искусствѣ. Еще Гоголь сказалъ, что толпа жадно бросается на все, «гдѣ какой нибудь молодецъ изломаетъ, исковеркаетъ натуру, чтобы блеснуть своимъ *искусствомъ*,—и равнодушно проходитъ мимо поэтическаго созданія, насквозь проникнутаго *высокою мудростью простоты*». Такъ въ словесности, такъ и въ музыкѣ, такъ, можетъ быть, больше всего на сценѣ.

Большинство на сторонѣ Доницетти и Мейербера—противъ Моцарта и Бетховена, на сторонѣ романовъ А. Дюма и Комп. — противъ романовъ Жоржъ-Санда; ясно, что тому же самому большинству г-жа Плессі не слишкомъ-то

нравится, ясно, что ее будутъ упрекать въ *монотонности*, точно также, какъ мы недавно слышали упрекъ моцартовой музыкѣ — въ чемъ бы вы думали? — въ *флегматичности*!! Впрочемъ, поспѣшимъ оговориться: г-жа Плессі въовсе не безукоризненна, и, можетъ быть, именно сама повредила себѣ во мнѣніи публики слишкомъ большимъ богатствомъ своего репертуара. Со времени своего появленія въ Петербургѣ, она играла и въ большихъ комедіяхъ старой и новой школы, и въ маленькихъ игривыхъ комедіяхъ старой и новой школы, и въ пьескахъ, пословицахъ, и въ длинныхъ, слезныхъ драмахъ и мелодрамахъ. Но талантъ ея вовсе не такого свойства, чтобъ допускалъ такое разнообразіе въ репертуарѣ. Но нашему мнѣнію, сколько она превосходна, несравненна въ роляхъ полу-трогательныхъ, полу-комическихъ, въ роляхъ кокетливыхъ дамъ высшаго круга и во многихъ простодушныхъ наивныхъ роляхъ *mezzo-soprano*, сколько она слаба, приторна, даже непріятна въ роляхъ мелодраматическихъ героинь. Стоитъ вспомнить, какъ она неудачно исполняла роль Тизби (въ «Венеціанской актрисѣ») — одно изъ лучшихъ созданій новѣйшей французской драмы. Это рѣшительно не ея родъ, и она нехорошо дѣлаетъ, что вовсе отъ него не откажется. Въ такого рода роляхъ ея дикція, то до крайности однообразна и вяла, то не въ мѣру криклива, — натуры никогда нѣтъ; точно другая артистка, чѣмъ въ тѣхъ пьесахъ, гдѣ талантъ ея является во всемъ блескѣ. Такихъ пьесъ изъ всего ея репертуара, по счастью, довольно много, и, несмотря на то, что мы сказали, что г-жа Плессі не можетъ приттись по вкусу большинства публики, такія пьесы, какъ «*Brutus, lâche César*», «*Le code des femmes*», «*Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*», «*Le pour et le contre*», и нѣкоторыя другія привлекаютъ публику, постоянно нравятся, и даже очень. Все, однако, не столько талантъ г-жи Плессі находитъ сочувствія въ публикѣ, сколько бы нужно было, — сколько нужно для самой г-жи Плессі, потому что драматическій артистъ слишкомъ въ тѣсной, неразрывной связи съ публикой; успѣхъ, оцѣнка таланта ему нужны, какъ воздухъ для дыханія. Повторяемъ, что есть роли, въ которыхъ мы не можемъ представить ничего лучше г-жи Плессі. Какъ все истинно-прекрасное въ искусствѣ, ея игра въ такихъ роляхъ не передается въ словесныхъ отчетахъ: ее надобно видѣть и слышать самому, чтобъ имѣть понятіе о такой сценической игрѣ, которая для насъ, по крайней мѣрѣ, въ Петербургѣ, до появленія г-жи Плессі, вовсе не была извѣстна. Въ послѣднее время особенно часто давались на сценѣ Михайловскаго театра и очень нравились публикѣ двѣ большія пьесы весьма разнаго содержанія и, по нашему мнѣнію, слишкомъ неравнаго достоинства. Одна пяти-актная комедія Скриба «*Les Contes de la Reine de Navarre ou la Revanche de Ravie*», другая: «*Claudie*» трехъ-актная драма Жоржъ-Санда. Въ одной Карль V и Францискъ I, — блестящій дворъ властелина полъ-свѣта, самое обширное поле для *esprit d'intrigue* Скриба и героини пьесы Маргариты Наваррской, — историческая дальность сюжета весьма занимательная, характеры готовые, и между тѣмъ пьеса вся проходитъ въ нескончаемой болтовнѣ, подѣ

конецъ надѣждающей, занимательности очень мало, характеры не рельефны вовсе, цѣлости въ планѣ нѣтъ никакой вообще, пьеса весьма неудачна, такъ что даже прекрасная игра г-жи Плессі, и удовлетворительное, тщательное исполненіе другихъ ролей не выкупаютъ общаго, по нашему мнѣнію *скучнаго* впечатлѣнія. Въ другой пьесѣ на сценѣ — беррійскіе поселяне, нигдѣ ни въ чемъ никакого притязанія на внѣшній, сценическій эффектъ, на обыкновенную театральность, мысль пьесы до крайности проста, характеры тоже самые простые *вседневные* (на что мы слышали даже жадобы (!) отъ нѣкоторыхъ изъ зрителей), между тѣмъ эта пьеса — созданіе въ высокой степени поэтическое, трогательная и увлекательная драма, какой всего меньше казалось бы, можно было ожидать отъ нынѣшнихъ французовъ, съ ихъ испорченнымъ, вовсе не поэтическимъ направленіемъ. Но отъ пера Жоржъ Санда, послѣ «Чортова болота», «Франсуа Шампі» и «Малютки Фадетты», можно было ожидать именно *такой* драмы. Читатель, которому знакомы François le Champi, La petite Fadette, La mare au diable (а кому они не знакомы?) съ разу пойметъ ожидающее его наслажденіе, когда мы ему скажемъ, что «Claudie» рѣшительно такая же чудесная, современная *идиллія* на сценѣ, какъ тѣ произведенія, чудесныя современныя *идилліи* — въ формѣ романа. Въ «Claudie», какъ и во всѣхъ идиллическихъ романахъ, вѣсть особенная, новая въ современномъ искусствѣ *свѣжесть* созданія и формы, благоухаетъ юная, дѣвственная поэзія, глубоко затронуты такія стороны души, такіе сердечные изгибы, до которыхъ еще никто не касался, и чтобъ коснуться до нихъ, надобно обладать всею даровитостью автора «Claudie».... Мы не станемъ пересказывать содержанія этой драмы. Г. Планшъ, подошедшій къ этой драмѣ не совсѣмъ съ настоящей стороны, довольно близко передалъ, въ чемъ дѣло. По нашему мнѣнію, задача пьесы, какъ бы она ни была серьезна и глубока (какъ въ настоящемъ случаѣ), еще почти ничего не значить для искусства. Такого рода моральная мысль, какъ та, которая лежитъ въ основаніи драмы «Claudie», можетъ придти въ голову весьма многимъ мыслящимъ и наблюдающимъ людямъ; но олицетворить эту мысль не какъ morale en action, а какъ полную жизни, полную правды и поэзіи драму, между нѣсколькими мастерски очерченными лицами, для этого надобно быть великимъ художникомъ. Тутъ никакой умъ, никакая наблюдательность, никакой гибкій и просвѣщенный анализъ не помогутъ. Олицетвореніе самой умной, самой глубокой моральной мысли, безъ высшаго, поэтическаго творчества, произведетъ всегда что нибудь въ родѣ лессинговыхъ драмъ «Эмилія Галотти» или «Nathanael der Weise», драмъ только по формѣ и по названію.... Но мы, кажется, пустились философски доказывать мудрую истину, что «для того, чтобъ» создать что нибудь истинно—*поэтическое*, надо родиться поэтомъ. Заключимъ желаніемъ, чтобъ «Claudie» была такъ же часто и такъ же тщательно исполнена на сценѣ Михайловскаго театра, по возвращеніи Плессі, какъ часто и съ успѣхомъ исполнялась теперь. Мы думаемъ, что не нужно прибавлять (для иногородныхъ

читателей), что Плесси въ главной роли была *превосходна*. Прочіе артисты, особенно г. Бертонъ (Sylvain) и Montdidier (дѣдушка Claudie, le père Remy), исполнили свои роли очень удовлетворительно. Постановка драмы подтвердила наше мнѣніе, что въ отношеніи постановки пьесъ, до малѣйшихъ ихъ подробностей, французская сцена Михайловскаго театра не оставляетъ желать лучшаго.

Такъ какъ мы завели рѣчь о постановкѣ, то не можемъ не выразить благодарности дирекціи въ этомъ отношеніи касательно оперныхъ и балетныхъ спектаклей въ Петербургѣ. Мы уже привыкли къ этому, и *мало* этимъ поражаемся, но не надо забывать, что, быть можетъ, нигдѣ въ Европѣ нѣтъ такой роскоши въ постановкѣ оперъ и балетовъ, какъ у насъ. Дирекція рѣшительно избаловала насъ въ этомъ отношеніи. Даже и теперь, когда сцена Большаго театра отдыхаетъ, на Александринскомъ театрѣ даются иногда оперные, иногда балетные спектакли. Недавно поставлена опера Обера «Сирена», и давалась съ успѣхомъ. Пущенный варшавскими балетчиками въ моду польскій балетъ—дивертисементъ «Крестьянская Свадьба» исполняется очень часто на Александринской сценѣ молодыми балетными артистами, и всегда при этомъ балетъ—зала полна. О русской *оперной* труппѣ мы собираемся поговорить подробнѣе, при другомъ случаѣ, теперь замѣтимъ только, что нельзя не похвалиться на недостатокъ *примадонны*. Мужскія роли, весьма многія, по крайней мѣрѣ изъ извѣстныхъ оперъ, могутъ быть съ большимъ успѣхомъ поручаемы гг. Петрову, Артемовскому, Гумбину, Булахову, но въ женщинахъ — недочетъ. Если бы явилась примадонна, русская опера зажила бы совершенно новою жизнію. Авось это и сбудется....

б) Русскій драматическій театръ *).

Въ первыхъ двухъ книжкахъ «Современника» (за августъ и сентябрь) мы не бесѣдовали съ читателями о театрахъ, потому что дѣятельность театральная въ лѣтнее время не представляетъ довольно матеріаловъ для *ежемесячной* хроники, въ которой мы должны говорить только о чемъ нибудь замѣчательномъ, а не давать отчетъ рѣшительно *обо всемъ*. На этотъ разъ ограничимся извѣстіями о нѣкоторыхъ новостяхъ Александринской сцены, появившихся до сентября. Самая замѣчательная новость—дебюты г-жи Орловой, бывшей любимицы публики московской и публики одесской. Намъ еще много разъ придется говорить объ этой артисткѣ, поэтому мы и не хотимъ входить въ подробный разборъ ея дебютовъ. Дебюты вообще, какъ намъ кажется, не могутъ служить основаніемъ для правильнаго сужденія объ артисткѣ. Послѣдующія представленія могутъ выставить въ самомъ блестящемъ свѣтѣ такія стороны таланта, которыя при первыхъ дебютахъ остались для публики незамѣ-

*) Современникъ, 1851, № 9 (смѣсь).

ными, не говоря уже о томъ, что незнакомая артисту публика должна непременно имѣть невыгодное вліяніе на его игру въ *первое время*. Робость — до нѣкоторой степени, по крайней мѣрѣ — передъ публикою еще чужою непобѣдима для самыхъ первоклассныхъ артистовъ, и эта робость должна быть, и дѣйствительно бываетъ, въ *прямой* пропорціи къ репутаціи или славѣ артиста. Все это не мѣшаетъ намъ поздравить публику Александринскаго театра съ приобрѣтеніемъ *новаго* украшенія русской драматической сцены въ лицѣ г-жи Орловой. Съ самою привлекательною наружностью, съ пріятнымъ голосомъ и замѣчательнымъ талантомъ (въ репертуарѣ весьма разнообразномъ) г-жа Орлова соединяетъ драгоцѣнное для нашей сцены качество: благородство, нѣкоторую аристократичность приемовъ и вообще всей игры. Мы не рѣшаемся сказать, къ которому изъ двухъ родовъ драматическаго искусства—т. е. къ серьезному, патетическому или къ комическому—г-жа Орлова имѣетъ *болѣе* истиннаго призванія. Какъ артистка чрезвычайно *умная* въ своей игрѣ, она доставила намъ большое наслажденіе и въ серьезныхъ и въ комическихъ роляхъ. Замѣтимъ теперь только, что въ маленькой, но довольно трудной для исполненія пьескѣ «Буря въ стаканѣ воды» (въ бенефисъ г-жи Сандуновой) г-жа Орлова исполнила свою роль такъ хорошо, что заставила насъ все время искренно радоваться появленію *на русской* сценѣ той *тонкой* игры, съ которою *оперете* познакомила насъ г-жа Плещей.

Послѣднее время Александринскій театръ изобиловалъ бенефисными спектаклями. Еще до закрытія театровъ передъ малымъ постомъ, былъ весьма замѣчательный бенефисъ г. Артемовскаго: возобновленная опера Кавоса «Иванъ Суанинъ» и поставленная на сцену бенефициантомъ интермедія «Украинская Свадьба». Въ оперѣ «Иванъ Суанинъ» (на либретто князя Шаховскаго), какъ видно и изъ ея заглавія, тотъ же сюжетъ, что и въ оперѣ М. И. Глинки «Жизнь за Царя», съ тою разницею, что такъ какъ въ то время (во второмъ десятилѣтіи нашего вѣка) необходимымъ условіемъ для оперы считалось, чтобы развязка ея была непременно *счастливая* (!), «Сусанинъ» въ оперѣ Кавоса, вопреки исторіи не умираетъ, его спасаютъ, въ самое то мгновеніе, когда поляки заносятъ надъ нимъ мечи свои. Не можемъ не замѣтить, кстати, объ этомъ рѣзкомъ переворотѣ во вкусѣ европейской публики вообще, т. е. касательно *сюжетовъ* оперъ. Въ началѣ нашего вѣка рѣшительно не допускали возможности *трагической* развязки въ оперѣ. Даже самые извѣстные всѣмъ, или чисто-историческіе сюжеты, поступая на оперную сцену, существенно измѣнялись, сообразно своему основному требованію, чтобъ конецъ былъ благополучный, послѣ всѣхъ бѣдствій и золъ, и все устраивалось какъ нельзя лучше (припомните развязку «Фрейшюца» и т. п.). Даже столь знакомую и столь трогательную исторію, «Ромео и Юлія», лишили ея главнаго пафоса, подведя подъ общій уровень благополучнаго конца (въ оперѣ Штейбелта, нынѣ почти забытой). За то «неистовая французская литература тридцатыхъ годовъ все это переиначила. Nous avons changé tout cela!». Въ «Нормѣ», «Жидовкѣ», ге-

роинь въ пятомъ актѣ влекутъ на костеръ, и никто не является во время для ихъ спасенія! Въ «Гугенотахъ» *все* погибаютъ во время страшной Варооломеевской ночи, въ «Пророкѣ» и герой пьесы (Іоаннъ Лейденскій), и его несчастная мать гибнутъ въ общемъ пожарѣ и разрушеніи. «De Charybde en Scylla!». Намъ кажется, что ни *того* ни *другаго* случая не надо ставить непремѣннымъ условіемъ опернаго сюжета, возводить въ общій законъ.... но все это пусть останется мимоходнымъ замѣчаніемъ. Въ эфемерныхъ замѣткахъ недолжно затрогивать серьезныхъ законовъ искусства. Тожественность сюжета и даже тождественность главнаго актера (г. Петровъ исполняетъ роль Ивана Сусанина и въ «Жизни за Царя» и въ оперѣ Кавоса) невольно должны были наводить публику на сравненіе обѣихъ оперъ. Предоставляя себѣ сказать нѣсколько словъ о музыкѣ Кавоса и объ ея нынѣшнемъ исполненіи, когда намъ случится еще больше познакомиться съ этой оперой, возобновленной очень тщательно и, кажется имѣвшей успѣхъ, мы замѣтимъ теперь только, что сравненіе этой оперы съ оперой М. И. Глинки, по нашему мнѣнію, не совсѣмъ уместно: сравниваются вещи однородныя, а въ настоящемъ случаѣ—одна сторона нѣчто въ родѣ народнаго водевиля, гдѣ нѣтъ никакого притязанія на широкость лирическихъ формъ, и гдѣ пѣнію и оркестру дано столько мѣста, сколько имъ дается въ нѣмецкихъ небольшихъ народныхъ пьескахъ, извѣстныхъ подъ названіемъ «Singspiel», и весьма отличаемыхъ отъ собственно оперъ (хотя бы пропитанныхъ національнымъ направленіемъ и поэтому лишенныхъ речитативовъ, какъ напримѣръ «Фрейшюцъ» или «Волшебная флейта»). Помня, что г. Артемовскій родомъ изъ Малороссіи, и непремѣнно отлично хорошо знакомъ съ напѣвами и всѣмъ бытомъ поэтической своей родины, мы ожидали большаго наслажденія отъ такой занимательной (по заглавію) картинки нравовъ, какъ «Украинская Свадьба». Надежды наши не сбылись. Все дѣло вышло *въ подражаніи* польскому балету «Крестьянская свадьба», который имѣлъ въ Петербургѣ большой успѣхъ. Также какъ и польскій оригиналъ, «Украинская Свадьба» не больше какъ дивертисементъ, составленный изъ разныхъ малороссійскихъ плясокъ (весьма похожихъ на польскія), исполняемыхъ подъ хоровыя пѣсни. Говорятъ, что въ Варшавѣ и балетъ, о которомъ мы упомянули, исполняется подъ хоровое пѣніе; это вѣроятно и дало г. Артемовскому мысль составить такую интермедію. Кромѣ хоровъ и плясокъ, г. Артемовскій помѣстилъ въ свою интермедію и пѣніе отдѣльныхъ лицъ: невѣсты (г-жи Лилѣвой) и запорожца-бандуриста (самъ бенефициантъ). Но оба эти соло, какъ намъ показалось, весьма незначительны въ музыкальномъ отношеніи, тогда какъ на *бѣдность* украинскихъ напѣвовъ нельзя пожаловаться. Картинки быта малороссійскаго мы въ этой интермедіи искали, но не нашли, хотя, какъ намъ кажется, ничто не мѣшало дать ее намъ при тѣхъ же средствахъ.

Одинъ изъ послѣднихъ спектаклей передъ постомъ былъ бенефисъ г-жи Сандуновой. Бенефисъ этотъ состоялъ изъ *пяти* пьесъ, но изъ нихъ о первой

(«Итальянскія наслажденія», комедія шутка г. Яковлевскаго) мы умолчимъ по извѣстному правилу «de mortuis.....»; о второй (драма «Она и о мѣшана») также не станемъ говорить, потому что въ ней главную женскую роль исполняла г-жа Орлова, а мы еще только собираемся говорить о *серьезныхъ* роляхъ г-жи Орловой. Остаются три пьески: *Тереза*, давно извѣстная французская полу-слезная пьеска, плѣнявшая публику Александринскаго театра еще при Асенковой и Дюрѣ, «*Буря въ стаканѣ воды*», недавно и довольно хорошо передѣланная съ французскаго, и «*Дайте мнѣ старуху!*», шутка-водевиль съ переодѣваньемъ (для бенефициантки). «*Тереза*», несмотря на приторность сюжета, избитаго въ тысячѣ французскихъ подобнаго рода пьесокъ, исполненная отлично хорошо со стороны г-жи Жулевой и гг. Самойлова, Мартынова и Марковецкаго, весьма понравилась и нынѣшней публикѣ, и—что довольно забавно—энтузіазмъ публики выразился вызовомъ автора (?!). Г. переводчикъ вышелъ и поклонился. Такого рода наивность нѣсколько напоминаетъ того провинціала, который совѣтовалъ своему пріятелю прочитатъ недавно «*сочиненную въ типографіи*» Логинова, въ Москвѣ, книгу, подъ заглавіемъ «*Роб-Рой*». О «*Бурѣ въ стаканѣ воды*» мы уже говорили по случаю игры г-жи Орловой. Здѣсь замѣтимъ только, что исполненіе мужской роли (г. Максимовъ) далеко не соответствовало *натуральной* игрѣ г-жи Орловой. Г. Максимовъ, если судить по аплодисментамъ каждый спектакль, при первомъ его появленіи на сцену, очень любимъ публикою Александринскаго театра, но мы не можемъ не видѣть въ его игрѣ порядочную дозу натянутости и вычурности, иногда весьма непріятной. А такая пьеса какъ «*Буря въ стаканѣ воды*» вся въ разговорѣ только *двухъ* лицъ, требуетъ чрезвычайнаго согласія въ исполненіи и почти совершенной однородности игры обоихъ исполнителей, иначе пьеска, по французскому выраженію, непременно будетъ хромать. «*Дайте мнѣ старуху*»—пустой фарсъ, въ которомъ мы искренно сожалѣли о г. Мартыновѣ. Чего только не достается ему исполнять?... На эту же мысль навелъ насъ и бывший уже по открытіи спектаклей послѣ поста бенефисъ г. Смирнова 2. Г. Мартыновъ участвовалъ тутъ въ двухъ пьесахъ: «*Представленіе Эсмеральды въ провинціи*»—шутка въ трехъ картинахъ, и «*Было или не было? во снѣ или на яву?*» водевиль въ одномъ дѣйствіи. «*Представленіе Эсмеральды*» фарсъ очень мало забавный, сшитый, какъ говорится, на живую нитку, такъ что походитъ скорѣе на импровизованную *программу* какой-то пьесы, чѣмъ на исполненное драматическое произведеніе; но г. Мартыновъ, въ своей небольшой роли провинціальнаго трагическаго актера Арясина, иногда смѣшить до слезъ и выкупаетъ безцвѣтность и нескладность цѣлаго. «*Было или не было? во снѣ или на яву?*» также фарсъ и, въ добавокъ, чересчуръ знакомый всѣмъ по французскому своему оригиналу: «*C'en était-un?*» Еще при появленіи его на сценѣ Михайловскаго театра мы довольно удивлялись, что за охота сочинять такого рода пустѣйшія шутки, удивлялись также, какъ могутъ подобныя вещи *нравиться* публикѣ. Теперь намъ пришлось любоваться

этимъ фарсомъ и на русской сценѣ. Переводъ (молодаго актера Бурдина, который исполняетъ тутъ роль Руже) весьма недуренъ, по крайней мѣрѣ незаметно никакихъ неловкостей въ языкѣ; но на русскомъ *пустота* этой шутки еще ярче выступаетъ, чѣмъ на французской сценѣ, гдѣ очень часто встрѣчаются фарсы, близко подходящіе къ балаганнымъ, но скрашенные французскою легкостью и остроуміемъ разговоровъ или куплетовъ. Г. Мартыновъ, въ роли Бушоне (роли Лемениля) былъ какъ будто не совсѣмъ въ своей тарелкѣ; намъ кажется, что талантъ его слишкомъ значителенъ для подобныхъ ролей, которыя и многіе другіе актеры могутъ исполнить весьма удовлетворительно.

Кромѣ этихъ пьесъ, въ бенефисѣ г. Смирнова 2 были еще двѣ: «*Парики*» весьма пустой фарсъ, гдѣ г. Марковецкій въ главной роли довольно забавенъ, и «*Морякъ-Пьеръ*», пьеска въ томъ же «сантиментальномъ» родѣ, какъ и «*Тереза*» и какъ легіонъ другихъ французскихъ «слезныхъ» водевилей. Но въ этой пьескѣ особенно пріятно намъ было замѣтить старательную и иногда *отличную* игру г. Самойлова (въ главной роли—вспыльчиваго молодого моряка). Мы давно знаемъ г. Самойлова за артиста умнаго и талантливаго, но отличную его игру до сихъ поръ встрѣчаемъ почти исключительно въ роляхъ стариковъ, или вообще роляхъ, требующихъ костюма, замаскированія настоящей личности актера. Теперь же (въ «*Терезѣ*» и въ «*Морякъ-Пьерѣ*») талантъ г. Самойлова выказалъ намъ себя съ новой стороны. Натуральность, обдуманность и вмѣстѣ съ тѣмъ непринужденность его игры не могли не порадовать глубоко всѣхъ, кому дорого истинно хорошее на сценѣ.

в) Итальянская опера.

I *).

Приступая къ обзору итальянской оперы за прошедшій сезонъ, мы старались высказать наши понятія о важности и серьезности настоящей, такъ сказать, еще «идеальной» музыкальной критики вообще, и о трудности, или, правильнѣе, невозможности согласить условія *такой* критики съ размѣрами и общепринятымъ тономъ эфемерныхъ, фельетонныхъ замѣтокъ. Мы уже говорили объ этомъ въ мартовской книжкѣ «Современника» за текущій годъ; повтореніе будетъ лишнимъ, хотя по случаю открытія итальянской оперы (24 сентября), по случаю разныхъ толковъ въ мірѣ меломановъ касательно состава и замѣчательнѣйшихъ дѣйствователей нынѣшней итальянской труппы, намъ очень хотѣлось бы снова затронуть нѣкоторые общіе вопросы искусства и критики искусства, и, не заводя благосклонныхъ читателей въ пугающіе своимъ мракомъ каткомъ нѣмецкихъ эстетикъ, побесѣдовать о томъ, какою должна быть оперная музыка и исполненіе этой музыки, согласно съ *нашимъ* идеаломъ (который, конечно, мы бы не стали навязывать читателямъ за единственно совершенный,

*) Современникъ, 1851 г., № 11 (Смѣсь).

или оправдать его на основаніи того, что бываетъ, и того, что можетъ и должно быть). Желаніе такое съ нашей стороны весьма понятно: еще Гофманъ сказалъ, что нѣтъ ничего пріятнѣе, какъ толковать о томъ дѣлѣ, которому служишь всѣми силами души. Но—по причинамъ вышеизложеннымъ — намъ надобно отъ всего этого воздержаться. Фельетонная статейка—не кафедра музыкальной критики; и еслибы намъ и случилось набрести на какое нибудь хоть полусерьезное замѣчаніе или наблюденіе, то надо его высказать не иначе, какъ мимоходомъ, стороною, да еще съ проницеской улыбкой!

Итакъ, связавъ себя по рукамъ и по ногамъ въ отношеніи серьезной, дѣльной, методической критики искусства, мы должны ограничиваться простымъ высказываньемъ нашихъ личныхъ убѣжденій. Можемъ сказать *только*: это отлично, это хорошо, а это намъ не *нравится*, не пускаясь въ доказательства, *почему* именно одно хорошо, а другое не нравится и не *должно* нравиться. Ясно, что при такомъ положеніи музыкальной критики ей нельзя придать ни малѣйшаго *отса*; мнѣніе *личное*, ничѣмъ не подкрѣпленное и часто вовсе не согласное съ мнѣніемъ массы публики, конечно, можетъ только на одну секунду столкнуться съ мнѣніемъ читателя, но тутъ же навсегда и забудется, потому что у насъ никто и не подумаетъ ратоборствовать противъ журнальной статейки, и развѣ изрѣдка только, когда рѣчь зайдетъ о какой нибудь модной знаменитости (*la célébrité du jour*), *оппозиція* выразится на какихъ нибудь изрѣдка разрѣзываемыхъ страничкахъ «Смѣси» какого нибудь мало читаемаго журнала, гдѣ намъ дадутъ отеческій совѣтъ «не братья писать о такомъ дѣлѣ, котораго не смыслишь, и не призывать *всѣхъ* великихъ именъ Моцарта и Мейербера». У насъ вообще еще очень въ ходу наивное убѣжденіе, что статья о музыкѣ *не можетъ* быть написана съ кое-какимъ понятіемъ о дѣлѣ, если она не рябитъ въ глазахъ читателя «увеличенными квинтами, укосненными септимами, модуляциями, каденцами, альтвіолами и цимбалами» *). На всѣхъ никакъ не угодишь! Съ другой стороны, есть же и такіе люди, которые очень любятъ и музыку и всѣ толки о ней, устные и печатные, но никогда не рѣшались учиться «гармоніи», потому что эта наука—музыкальная грамматика—носитъ дикое названіе какого-то генераль-баса. Эти люди, какъ только мелькнетъ имъ въ глаза «минорная терція», или «квартъ-сексть-аккордъ», или «неразрѣшенный диссонансъ маленькой ноты», ужъ навѣрно поскорѣе промахнуть эти страшныя страницы, и всѣ сокровища музыкально-теоретической и критической премудрости, на этихъ страницахъ разсыпанныя, навсегда останутся потерянными для

*) Въ музыкальной хроникѣ «Отечественныхъ Записокъ» намъ въ послѣднее время очень часто встрѣчалось это названіе музыкальнаго инструмента, въ современномъ оркестрѣ намъ неизвѣстнаго. По русски иногда, болѣе въ шутку, называлось «цимбалами» старинное фортепіано, клавицинь (*ceimbalo* по итальянски). Судя по смыслу, можно догадаться, что словомъ «цимбалы» «Отечественныя Записки» переводятъ французское слово *timbales*, по вѣмекки—*Rauken*, по итальянски—*timpani*, по русски — литавры, одинъ изъ *ударныхъ* инструментовъ, весьма употребляемый и почти необходимый въ сильномъ оркестрѣ.

меломановъ, враговъ технической терминологіи! Намъ же кажется—и мы старались разъяснить это—что если въ журнальных замѣткахъ объ оперѣ, не мѣсто для серьезной критики, выводящей свои результаты изъ общихъ вопросовъ музыкальной эстетики, или философіи этого искусства, то еще больше неумѣстны будутъ въ такой статьѣ техническіе термины, предполагающіе короткое знакомство читателя со всею техникою музыки (техникою, до которой, по большей части, читателю нѣтъ ровно никакого дѣла). А безъ этого знакомства термины остаются рѣшительно непонятными для читателя (если предположить, что *составъ* понятны для автора, а бываютъ примѣры и обратнаго случая), слѣдовательно будутъ *лишними*, и только понапрасну исказятъ статью, придавъ ей тяжелый колоритъ учебника, пропитаннаго педантской сухостью. Технический терминъ, хитро-сплетенный изъ мудреныхъ иностранныхъ словъ, и въ наше время на *иныхъ* еще дѣйствуетъ однимъ своимъ уваженіе внушающимъ звукомъ,—дѣйствуетъ магически, какъ таинственное кабалистическое заклинаніе: передъ нимъ невольно склоняють голову, какъ «*les femmes savantes*» Мольера передъ Вадіусомъ, за то, что онъ знаетъ «по гречески». Музыкальная терминологія, на бѣду, вся составлена изъ такихъ «хитросплетенныхъ» и иногда въ самомъ дѣлѣ прекурёзно звучащихъ вокабулъ (придуманныхъ старинными итальянскими и нѣмецкими теоретиками): значить нѣтъ ничего легче, говоря о музыкѣ, придать своимъ словамъ этотъ почтенный *колоритъ* глубокой учености (даже *мистификація* въ этомъ случаѣ очень легка: кто пойдетъ справляться и повѣрять?), но вопросъ: для чего все это?

Вотъ что мы считали необходимымъ высказать, въ видѣ оправданія той манеры, которую разъ навсегда приняли, т. е., избѣгая по возможности техническихъ терминовъ, сообщать читателямъ нѣкоторыя замѣтки о томъ, что насъ особенно поразило или навело на такія и такія мысли,—не пускаясь въ серьезную музыкальную критику.

Итальянская труппа въ нынѣшній сезонъ отличается удивительнымъ богатствомъ и разнообразіемъ талантовъ, за что нельзя достаточно выразить благодарность нашей театральной дирекціи, которая доставляетъ такой обильный источникъ наслажденія *составъ* петербургскимъ жителямъ, любящимъ музыку. Такой превосходный составъ оперы, какъ въ нынѣшнемъ году, соединяетъ всѣ вкусы, примиряетъ всѣ раздоры меломановъ, заглушаетъ всѣ обычные споры о преимуществѣ *нѣмецкой* музыки передъ *итальянскою* и наоборотъ; *всѣ* бѣгутъ въ оперу и всѣ выносятъ изъ нея богатѣйшій запасъ наслажденія истинно-прекраснаго. Много можно сказать о дѣйстви итальянской оперы на развитіе въ Петербургѣ музыкальнаго вкуса, но объ этомъ при случаѣ, а теперь обратимся прямо къ богатому составу итальянской труппы нынѣшняго сезона. У насъ *четыре* примадонны-сопрано, изъ которыхъ каждая отличается особеннымъ характеромъ голоса и пѣнія: г-жа Гриззи—для высокаго патетическаго пѣнія и драматическихъ речитативовъ; г-жа Маррай, съ прекраснымъ голосомъ и умѣньемъ пѣть; г-жа Персіани, какъ образецъ *недостижимаго* совершенства въ

обработкѣ голоса; наконецъ, новая примадонна — г-жа Медори, съ свѣжимъ, полнымъ голосомъ, какъ будто нарочно созданнымъ для сильныхъ партій высокого сопрано въ операхъ Верди. Контральто — по прежнему, г-жа де-Мерикъ. Къ первымъ тенорамъ, гг. Маріо и Тамберлику, присоединился второй теноръ, г. Поццолини. Въ баритонахъ, кромѣ ветерана Тамбурины, явился превосходный пѣвецъ и актеръ г. Ронкони; въ басахъ, кромѣ первыхъ басовъ, т. е. почти баритоновъ: гг. Таляфико и Полонини, и басса-буффо-г. Росси, мы имѣемъ неожиданное и небывалое еще на нашей итальянской сценѣ пріобрѣтеніе — глубокаго басса (*basso profondo*), г. Формеса, съ чудеснымъ органомъ для партій Марсея (въ Гвельфахъ), Бертрама (въ Робертѣ), кардинала (въ Жидовкѣ), Каспара (въ Фрейшюцѣ), Зарастро (въ Волшебной Флейтѣ) и многихъ другихъ густыхъ и низкихъ басовыхъ партій. Чего нельзя дать на сценѣ нашего Большаго театра съ *такими* вокальными средствами, съ богато обставленными хорами и съ нашимъ отличнымъ оркестромъ? Но на однообразіе нашего итальянскаго репертуара еще никогда не приходилось жаловаться. У насъ, кромѣ чисто итальянскихъ оперъ (Россини, Беллини, Доницетти и Верди), каждый сезонъ даютъ оперы французской школы (Робертъ, Гвельфы, Карлъ Смѣлый) и по крайней мѣрѣ одну изъ оперъ Моцарта (или Донъ Жуана, или Свадьбу Фигаро). А на нынѣшній сезонъ есть слухи, что (благодаря Формесу), быть можетъ, мы услышимъ «Фиделію» Бетховена или моцартову «Волшебную Флейту». По крайней мѣрѣ *препятствія* въ распредѣленіи ролей никакого не предвидится. *Всѣ* на лицо!

Сезонъ открылся *Любовнымъ Напиткомъ*—всегда свѣжею, всегда прелестною оперою, лучше которой (по нашему мнѣнію, мы его никому не навязываемъ) Доницетти ничего не написалъ. Въ этой оперѣ дебютировалъ новый теноръ, г. Поццолини, въ роли Неморино, при прежней обстановкѣ пьесы, (т. е. Адина—г-жа Персіани, Белькоре—г. Тамбурины, Дулькамара—г. Росси). Голосъ дебютанта хорошаго качества (г. Поццолини очень молодъ), но искусства и привычки къ сценѣ еще мало, игры почти никакой, слѣдовательно, еще много остается желать г-ну Поццолини для успѣшнаго выполненія *первыхъ* ролей, хотя бы и средняго, не серьезнаго характера (*mezzo carattere*, какъ роль Неморино). Въ *торсеахъ d'ensemble* голосъ г. Поццолини довольно рельефенъ (какимъ выказался, кромѣ «Напитка», въ «Гвельфахъ», гдѣ г. Поццолини недурно исполнилъ партію солдата-солиста въ «Rataplan»). Второю оперою была *Марія-ди-Роганъ*, тоже Доницетти, только *opera seria* (на сюжетъ французской пьесы «Un duel sous le cardinal de Richelieu»). Здѣсь дебютировали передъ нашей публикой, г-жа Медори (въ роли Маріи) и г. Ронкони (въ роли герцога де-Шеврёза). О блестящихъ качествахъ новой примадонны мы уже упомянули. Въ г. Ронкони, по нашему мнѣнію, чтобы быть *полнымъ* художникомъ драматическаго пѣнія, есть *все*, кромѣ отличнаго голоса, но онъ умѣетъ обходиться и безъ него. Съ своимъ не слишкомъ звучнымъ баритономъ (скорѣе похожимъ на невысокій теноръ и рѣшительно *лишеннымъ* бархатныхъ басовыхъ

звукѣ Колетти или Тамбурини, въ его цвѣтущее время), и съ этимъ органомъ г. Ронкони чрезвычайно близокъ къ нашему идеалу драматическаго пѣвца, и само собою разумѣется, что при этомъ онъ превосходный и умный актеръ. Трудно рассказывать, въ *чемъ именно* состоитъ настоящая художественность пѣнія; но тѣхъ, кто намъ предложилъ бы подобный вопросъ, мы, вмѣсто отвѣта, повели бы слушать Ронкони, и если *его* непрерывныя оттѣнки выраженія, его мастерство, скрывающееся за самою непринужденною *простотой, естественностью и вѣрностью* исполняемаго момента, его поэтическое пониманіе (концепція) и выполненіе цѣлой роли, при всѣхъ условіяхъ *совершенства техническаго* собственно въ пѣніи (легкость въ пассажахъ, самый изящный вкусъ въ украшеніяхъ, свободное владѣніе всѣми регистрами голоса, ясность произношенія), если все это вмѣстѣ не растолковало бы вопрошающимъ, что такое значить настоящее художественное пѣніе и какимъ пѣніе на сценѣ (и вообще) всегда *должно* быть, то послѣ этого «неуясненія» мы закалялись бы говорить съ такими людьми о чемъ нибудь музыкальномъ. Говорить съ такого рода людьми о музыкѣ значило бы разсуждать о краскахъ со слѣпыми. Намъ жаль было только одного, что превосходное исполненіе г. Ронкони примѣнялось въ такой музыкѣ, какъ «Марія-ди-Роганъ»! На недраматичность сюжета въ этотъ разъ Донидзетти не могъ пожаловаться: въ этой пьесѣ много самыхъ счастливыхъ для музыки драматическихъ положеній, дѣйствіе очень занимательно, и между тѣмъ не такъ *хотушно*, не такъ мелодраматически натянуто, какъ въ другихъ сюжетахъ французскаго изобрѣтенія. Однимъ словомъ, это либретто со стороны характеровъ и распредѣленія сценъ, одно изъ самыхъ удачныхъ: но музыка, написанная на эту хорошую для оперы канву, одна изъ самыхъ неудачныхъ во всей области *итальянскихъ серьезныхъ* оперъ. Она *нигда* и не имѣла успѣха, и считается однимъ изъ слабѣйшихъ произведеній чересчуръ плодовитаго Донидзетти. Здѣсь не мѣсто говорить объ отношеніи самой музыки къ ея исполненію, о томъ, на сколько превосходная музыка можетъ пострадать отъ плохаго исполненія, и на сколько превосходное исполненіе можетъ скрасить слабую музыку: но никто не будетъ спорить, что самому первѣйшему исполнителю невозможно сдѣлать что-нибудь изъ *ничего*, когда неестественность, пошлость принятыхъ формъ музыки на каждомъ шагѣ останавливаетъ разгаръ художественнаго вдохновенія, возбужденный въ исполнительѣ тою или другою сценою,—когда музыка, вмѣсто того, чтобы придать силу и новое очарованіе драматическимъ моментамъ пьесы, своею безтолковостью холодитъ дѣйствіе, вредитъ общему впечатлѣнію, даже не позволяетъ и подумать объ этомъ общемъ впечатлѣніи, потому что *въ оперѣ* онѣ въ прямой зависимости не отъ пьесы, а отъ *музыки*! Жаль намъ было, что все удивительное искусство, вся удивительная художественность г. Ронкони пропадали на такой, неблагодарной, бесплодной почвѣ, какъ музыка «Марія-ди-Роганъ»! И при всемъ томъ были въ этой оперѣ минуты, когда г. Ронкони умѣлъ тронуть до слезъ. Публика находилась подъ обаяніемъ этого *очаровательнаго* исполненія. Чтожь бы было при другой

музыкѣ! Было время, когда считали въ оперѣ необходимѣйшимъ элементомъ *мелодію, мелодическую мысль*. Она звучала и на сценѣ и въ оркестрѣ, господствовала и въ общемъ впечатлѣніи, проявлялась и въ безконечныхъ изгибахъ и извивахъ каждаго голоса, каждаго отдѣльнаго инструмента. Теперь—не удивительно-ли?—композиторы нашли какой-то секретъ писать огромную оперу въ трехъ, пожалуй, въ пяти дѣйствіяхъ, обходясь безъ мелодіи вовсе. Это очень *выгодно* для композиторовъ, потому что мелодическая мысль и въ моцартовой, и въ гайдновой головѣ зарождалась не каждую секунду, а *все остальное* (т. е. все кромѣ мелодіи) у человѣка, набившаго руку на композиторство, является по заказу, когда ему угодно, особенно при условіяхъ *итальянской* оперной фактуры, такъ что при этомъ *новомъ, усовершенствованномъ* способѣ музыкальнаго творчества для Доницетти и для другихъ написать оперу значить употребить свои силы на матеріальный трудъ «написанія партитуры»... И вѣрно въ этомъ успѣхъ нашего времени, потому что въ такомъ новомъ способѣ г. Верди еще перешеголялъ и самаго Доницетти.

По случаю оперъ Верди намъ всегда кажется, что ихъ аффиши не такъ печатаются, какъ слѣдуетъ. Въ «Эрнани», въ «Ломбардахъ» первое дѣйствующее лицо совсѣмъ не то, что выставлено на аффишѣ; главное дѣйствующее лицо — *турецкій барабанъ* съ его союзниками, мѣдными тарелками, потомъ *хоръ* унисономъ, а потомъ уже Карлъ V, Эрнани и т. д., по порядку аффиши. По случаю оперы Спонтини въ первое двадцатилѣтіе нашего вѣка была въ ходу нѣмецкая «острота», что какого-то глухаго привели въ театръ, когда давали «Весталку» или «Кортеса» и отъ страшной оркестровой артиллеріи этотъ глухой разомъ *сталъ слышать* какъ всѣ, за то многіе изъ хорошо слышавшихъ ушли изъ театра полуоглохшими. Но что значить шумъ въ операхъ Спонтини и Россини противъ оглушительнаго *треска* въ операхъ Верди? Кажется, еще никакому живописцу, даже во времена французскаго «неистовства», бывшаго въ модѣ во всѣхъ изящныхъ искусствахъ, не приходило въ голову покрыть три-четверти всей поверхности большой картины ослѣпительно яркимъ краснымъ цвѣтомъ, и еслибъ у кого нибудь и явилась такая «дикая фантазія», вѣрно никто не рѣшился бы ею восхищаться, или даже просто похвалить. Всѣ стали бы жаловаться, что отъ этой картины «больно глазамъ». Отчего-же въ *музыкѣ* всякаго рода нелѣпости не только допускаются и принимаются, но еще находятъ себѣ жаркихъ поклонниковъ? (Вѣдь г. Верди все таки современная знаменитость и *любимецъ* всей Италіи и тысячей-тысячъ не-итальянцевъ). Отчего-же никто не подумаетъ серьезно пожалѣть о бѣдномъ «слухѣ», который у очень многихъ изъ публики неминуемо долженъ жестоко страдать «физически» отъ хоровъ и финаловъ г. Верди? И еслибъ еще эти минуты страданія выкупались красотой его музыки вообще, еслибъ это было только «злоупотребленіе» сильныхъ оркестровыхъ эффектовъ—иногда въ оперѣ необходимыхъ—можно было бы примириться и съ этимъ шумомъ и трескомъ; но... по крайней мѣрѣ по нашему мнѣнію... оперы

г. Верди всё состоитъ *только* изъ этого шума и изъ самыхъ пошлыхъ, банальныхъ итальянскихъ «приторностей» противъ которыхъ самыя слабыя мѣста какой-нибудь «Маріи ди-Роганъ» могутъ назваться прелестными цвѣтками мелодіи. А безтолковость, пониманіе сюжета какъ-то наизусть—на каждомъ шагѣ! И все это вмѣстѣ растворено въ атмосферѣ какой-то даже невѣроятной въ наше время грубости вкуса!—Напримѣръ «Эрнани»—извѣстная пьеса В. Гюго—при *другой*, дѣльной разработкѣ была бы очень недурнымъ сюжетомъ для оперы; тяготѣніе всего интереса къ самымъ послѣднимъ сценамъ и страстность этихъ сценъ чрезвычайно благоприятны для музыкальной поэзіи; но чѣмъ воспользовался тутъ г. Верди? хорами разбойниковъ и заговорщиковъ для своихъ вѣчныхъ унисоновъ «фортиссимо», сценою Карла V въ подземельѣ для оглушительнаго финала, опять съ унисономъ всѣхъ солистовъ и хористовъ, съ ударами тамъ-тама, колокольнымъ звономъ и пушечной пальбой; а сцены любви, страсти, и наконецъ патетическая развязка пьесы, взятая съ самой вышней мелодраматической стороны, послужили канвой для пошлѣйшихъ арій, выкроенныхъ на извѣстный итальянскій манеръ, и для такихъ-же дуэтовъ и терцетовъ *унисономъ*! Не знаемъ, какимъ чудомъ *такая* музыка можетъ *прославлять* своего автора, можетъ восхищать Европу! Объ исполненіи оперы (Эрнани) въ этотъ сезонъ можемъ сказать, что вѣроятно не часто удавалось этой оперѣ быть обставленной такъ богато и выполненной съ такимъ тщаніемъ. Не вина исполнителей, если авторъ поручаетъ имъ музыку безтолковую и безхарактерную. Даже отличный талантъ г. Ронкони не могъ придать особеннаго интереса партіи Карла V. Роль герцога Шевреза, несмотря на всю слабость музыки «Маріи ди-Роганъ», гораздо удачнѣе выказала намъ превосходныя качества г. Ронкони какъ пѣвца—художника. Жаждемъ слушать и видѣть его въ роли, напримѣръ, Фигаро, чтобы *убѣдиться* въ томъ, что намъ теперь уже довольно извѣстно по слухамъ и описаніямъ, а именно, что Ронкони также неодолимо, съ перваго своего выхода, завладѣть публикою и въ роляхъ комическихъ, какъ въ тѣхъ, гдѣ его пѣніе и игра трогаютъ до глубины души. При томъ же роль Фигаро (въ «Barbier») представляетъ обильное поле для г. Ронкони, чтобы выказать все удивительное мастерство пѣнія, разумѣя здѣсь техническую сторону, обработку голоса, послушность всѣмъ тончайшимъ намѣреніямъ, подсказываемымъ изящнымъ, художественнымъ вкусомъ. Мы заговорили объ «Эрнани» потому, что коснулись музыки Верди; но еще прежде «Эрнани» было въ этотъ сезонъ двѣ оперы: *Норма* (одинъ разъ, въ пользу г. Тальяfico) и «Гвельфы и Гибелины» (три раза въ абониментъ и одинъ разъ въ бенефисъ г. Поццолини). Въ «Нормѣ» публика встрѣчала г-жу Гризи, какъ всегда, аплодисментами «à faire crouler la salle», какъ говорятъ французы. «Норма»—одна изъ главныхъ, любимыхъ ролей г-жи Гризи, и объ этой ея роли уже столько говорено и писано (между прочимъ даже и въ «Современникѣ»), что еще разъ говорить о триумфѣ г-жи Гризи будетъ совершенно лишнимъ. Въ нынѣшній репризъ «Нормы» новостью для публики была роль Адальджизы, исполненная г-жею

Маррай. Она исполнила ее, какъ и ожидать надо было, отчетливо, во многихъ мѣстахъ замѣчательно хорошо; а прекрасный ея голосъ придавъ особенную поэтическую прелесть этой партіи, обыкновенно остающейся слишкомъ въ тѣни передъ болѣе блестящею и рельефною ролью Нормы.

Въ первое представленіе «Гвельфовъ» публика привѣтствовала «la gentrée» г. Маріо (котораго голосъ и симпатіи къ нему публики тѣже, что и прежде) и г. *Формеса* въ роли Марселя. Съ первыхъ его нотъ всѣ почувствовали, что *такою* басоваго органа намъ еще не приходилось слышать на итальянской сценѣ. Съ перваго его рельефнаго solo (хоралъ на лютерову мелодію «Eine feste Burg») можно было узнать въ г. Формесѣ нѣмца, потому что итальянскій пѣвецъ (нынѣшній) ни за что на свѣтѣ не пропѣлъ бы этой церковной, чисто-нѣмецкой мелодіи такъ просто, такъ «простодушно» и такъ серьезно. Съ первыхъ нотъ было слышно: вотъ *настоящій* Марсель (лучшій изъ созданныхъ Мейерберомъ характеровъ), вотъ какъ долженъ быть *голосъ*, вотъ какое должно быть *тѣло* въ этой роли (которая приходилась такъ не по плечу для г. Колетти)! Публика наша не была много предубѣждена въ пользу г. Формеса (такъ какъ онъ еще не приобрѣлъ европейской славы и еще только два сезона пѣлъ въ Лондонѣ вмѣстѣ съ первыми знаменитостями): оттого выходъ г. Формеса на сцену былъ встрѣченъ довольно холодно; но этотъ чудный густой басъ, это горячее чувство и удивительная вѣрность характеру роли не могли не подѣйствовать на публику: по окончаніи хорала раздался громъ рукоплесканій (примѣръ рѣдкій, потому что у насъ—да и вездѣ, впрочемъ—хлопаютъ только рѣзко блестящимъ эффектамъ).

Въ аріи «пифъ, пафъ» (нѣсколько *декораціонной* и, быть можетъ, оттого пользующейся особеннымъ расположеніемъ публики), г. Формесъ былъ очень хорошъ; но можно было ожидать чего-то еще больше рѣзкаго въ отгѣнкѣ, который онъ придавъ этой дикой пѣснѣ. Голосъ г. Формеса, какъ намъ показалось, былъ несравненно больше на мѣстѣ въ широкихъ, торжественныхъ звукахъ хорала, чѣмъ въ рѣзкихъ, отрывочныхъ вскрикиваньяхъ пѣсни. Какъ роль Марселя (по нашему мнѣнію) есть лучшая въ оперѣ; точно такъ вѣнецъ этой роли, и слѣдовательно лучший номеръ оперы, для насъ—дуэттъ Марселя съ Валентиной (во 2-мъ актѣ, передъ поединкомъ). Узнавъ красоту органа г. Формеса и его превосходное пониманье характера Марселя, мы ожидали большаго наслажденія отъ этого дуэта и не только не обманулись въ ожиданіи, но напротивъ то, что мы тутъ услышали, было несравненно выше всего, что мы могли ожидать отъ мейерберовой музыки. Мы всегда довольно любили этотъ дуэттъ, всегда любовались его драматизмомъ, его правдою и довольно красивою музыкою (при замѣчательно прекрасной оркестровкѣ); но когда начался дуэттъ, мы забыли все, что о немъ знали, забыли слушать и критиковать музыку: дуэттъ, превосходно исполненный, совершенно *улегъ* насъ. Мы забыли, что мы въ театрѣ, въ оперѣ: это была дѣйствительная сцена тоскливаго ожиданія смерти любимаго человѣка. Какъ глубоко западалъ въ душу голосъ этого добраго Мар-

селя, который, узнавъ отъ встревоженной Валентины, какая страшная бѣда грозитъ его Раулю, побѣждалъ-было скорѣе его предупредить, но тотчасъ вернулся, вспомнивъ съ тоскою, что уже поздно, что ему уже не отыскать Рауля!.. И вотъ, въ то время, какъ Валентина, въ широкихъ звукахъ плавнаго пѣнія, просить у неба защиты Раулю, Марсель, въ отрывистыхъ нотахъ своего *a parte*, высказываетъ всю свою скорбь и тоску, которая все разростается и наполняетъ всю его душу... Этихъ звуковъ г. Формеса невозможно было слушать безъ слезъ, и онъ навсегда заронилъ въ насъ музыкальное осуществленіе характера этого добраго слуги, фанатически преданнаго своему господину и питомцу. Самая мысль этого контраста между нѣжною, страстно любящею женщиною, но стыдливою и испуганною силою своей страсти, и простою, горячею душою старика-солдата, пуританина, — мысль столкнуть ихъ на одномъ и томъ же чувствѣ любви къ Раулю, — столкнуть случайно, ночью, среди общей тишины, — мысль эта полна поэзіи и дѣлаетъ большую честь Скрибу (если не принадлежит самому Мейерберу). Музыкальная концепція этого дуэта представляетъ, какъ мы сказали, много прекраснаго; а при *такомъ* исполненіи, какое намъ удалось слышать, этотъ дуэттъ очарователенъ. Скажемъ въ заключеніе еще разъ, что въ нынѣшній сезонъ у насъ итальянская опера на славу, — конечно, первая въ Европѣ и по разнообразію, и по богатству труппы, и по роскошной постановкѣ оперъ, на которыя дирекція ничего не щадитъ.

Замѣчательно, что такая богатая итальянская опера не могла сдѣлать совершенно лишнею русской оперы. Напротивъ, русская опера, несравненно бѣднѣйшая средствами, съ нѣкотораго времени, благодаря особеннымъ попеченіямъ дирекціи, начала замѣтно окрыляться. На Александринскомъ театрѣ поминутно ставятся новыя или возобновляются прежнія оперы (иногда весьма знаменитыя), и театръ при этихъ операхъ бываетъ постоянно полонъ. Значитъ въ Петербургѣ есть потребность и въ національной оперѣ. Быть можетъ, со временемъ она получитъ силу и самобытность парижской *opéra-comique*. Но объ этомъ еще намъ придется не разъ подумать и поговорить, по случаю новостей Александринскаго театра.

II *).

Съ тѣхъ поръ, какъ мы бесѣдовали съ читателями о превосходной, итальянской оперѣ нынѣшняго сезона, много, много чудесъ совершилось на нашей сценѣ! Давая отчетъ объ этихъ чудесахъ, мы должны будемъ только сдерживать себя непрерывно, чтобы не превратить этихъ замѣтокъ въ безконечныя диіамбы въ честь драматической музыки и ея свѣтилъ, — въ честь несравненнаго, поэтического наслажденія, которымъ насъ даритъ опера, при такомъ выборѣ и при такомъ исполненіи, какъ въ этотъ сезонъ!

*) Современникъ, 1851 г., № 12. (Смѣсь).

Если мы напомнимъ читателямъ, что въ послѣднее время г. Ронкони явился въ трехъ новыхъ (комическихъ) роляхъ; г. Формесъ дебютировалъ передъ нашей публикой еще въ четырехъ, до крайности разнообразныхъ партіяхъ, что въ это послѣднее время, кромѣ «Нормы» и «Elisir», съ новыми исполнителями, давались на итальянской сценѣ «Донъ Жуанъ» и «Робертъ», «La Gazza—Ladra» и «Il Barbiere», то всѣмъ будетъ понятно, что у насъ слишкомъ много матеріаловъ для отчета! Чтобы не утомить читателей, сдѣлаемъ нѣкоторый выборъ въ этомъ богатствѣ матеріаловъ, будемъ говорить только о самомъ замѣчательномъ, и изъ мыслей, на которыя насъ навела та и другая опера, скажемъ на первый разъ частицу.

Конечно, однимъ изъ самыхъ замѣчательнѣйшихъ явленій на итальянской сценѣ всегда и вездѣ останется моцартовъ «Донъ-Жуанъ». Но нашъ взглядъ на эту оперу вообще, потому въ ея исполненіи сценическомъ, и оцѣнка нынѣшнихъ ея исполнителей должны найти мѣсто не въ этой книжкѣ «Современника». Но и теперь, кромѣ моцартовой оперы, сколько передъ нами мелькаетъ самыхъ восхитительныхъ впечатлѣній! Сколько очаровательной сценической игры; изумительная гениальность Россини, неподражаемый талантъ г. Ронкони, непостижимое искусство г-жи Персіани, чудный голосъ г. Формеса,—отъ всего этого вмѣстѣ можетъ закружиться голова, даже самая привычная къ опернымъ очарованіямъ. *C'est même un peu trop à la fois.*

Съ чего начать? Начнемъ съ Ронкони. Послѣ серьезныхъ ролей въ «Maria di Rohan» и «Эрнани», онъ вдругъ явился передъ публикою въ лицѣ площаднаго шарлатана Дулькамары, и придалъ этому лицу совсѣмъ иное значеніе, совсѣмъ особенный характеръ, вмѣсто обыкновеннаго пошлаго буффонства, какимъ потѣшали публику до сихъ поръ всѣ Дулькамары на нашей сценѣ. Тутъ не было кривлянья въ каррикатурномъ костюмѣ, не было грубаго и всѣмъ надоевшаго паясничанья, а истинно-комическая и тонкая,—такая игра, которая сдѣлала бы честь любому комику и не-оперной сценѣ. Начиная съ костюма, не фантастически-небывалаго, а вѣрнаго модѣ двадцатыхъ годовъ нашего столѣтія, немножко поношеннаго, но не безъ претензій на щегольство, до каждого движенія руки или головы, до каждого шага, каждого взгляда, это былъ типъ шарлатана, тонкаго плута, это былъ живой, дѣйствительный характеръ,—человѣкъ, а не маска буффона, вѣрная преданіямъ ярморочныхъ итальянскихъ театровъ. Въ этой роли (какъ почти во всѣхъ) г. Ронкони даетъ первенство своей игрѣ передъ пѣніемъ. Это его взглядъ на опернаго исполнителя, и взглядъ вполне вѣрный. Умѣя пѣть восхитительно, владѣя въ совершенствѣ всѣми приѣмами пѣнія виртуознаго, онъ маскируетъ это искусство, жертвуетъ имъ, для вѣрности задуманнаго характера. Онъ всегда больше играетъ, чѣмъ поетъ, но при всемъ томъ поетъ очаровательно, и иногда какой нибудь руладкой, фіоритурой а *mezza voce*, какимъ нибудь триллеромъ *en manière de persiflage*, будто не-хотя выкажетъ себя какъ превосходнаго пѣвца-виртуоза, побѣдившаго всѣ трудности своего не совсѣмъ благодарнаго инструмента, и владѣю-

шаго самымъ просвѣщеннымъ художественнымъ вкусомъ, самымъ тонкимъ, нѣжнымъ, артистическимъ смысломъ. Трудно дать понятіе о всемъ этомъ людямъ, не слыхавшимъ г. Ронкони. Да мы объ этомъ и не будемъ стараться. Передавать музыкальныя впечатлѣнія словами—дѣло чисто невозможное; а что жъ, когда къ неуловимымъ оттѣнкамъ присоединяются безчисленные и столько же неуловимые оттѣнки сценической игры? По этому, мы почти совсѣмъ должны отказаться отъ отчета о г. Ронкони въ роляхъ Подесты (въ *Gazza-Ladra*) и въ роли Фигаро. Что ни роль, то новый глубоко созданный, выхваченный отъ природы характеръ! Надо подмѣчать каждое слово, каждый звукъ, каждый взглядъ, и только удивляться неистощимости таланта, восхищаться этою неподражаемою артистичностью *въ цѣломъ* каждой роли и въ малѣйшихъ ея подробностяхъ. Мы говорили уже, что г. Ронкони чрезвычайно близокъ, по нашему мнѣнію, къ осуществленію идеала сценическаго пѣвца, настоящаго опернаго исполнителя, какимъ бы должны быть всѣ, чтобъ опера постоянно могла доставлять высокое сценическое наслажденіе. Роль Подесты, будущаго волокиты, готоваго наклонить вѣсы правосудія въ какую угодно сторону за одинъ поцѣлуй подсудимой красотки, была создана г. Ронкони во всей ея отвратительной натуральности. Прибавьте къ этому, что музыка Россини—камень преткновенія для нынѣшнихъ пѣвцовъ, для г. Ронкони, какъ будто и трудностей не представляетъ. Его особенная манера, всѣ украшенія, фіоритуръ произноситъ вполголоса придаетъ новую очаровательную грацію свѣтлымъ, прозрачнымъ мелодіямъ Россини; и при этой свободѣ, этой непринужденной легкости каждой фразы, никому и въ голову не придетъ подумать о трудностяхъ виртуозности, которыя у другихъ виртуозовъ, менѣе художниковъ, чѣмъ г. Ронкони, или не совсѣмъ побѣждены или выступаютъ слишкомъ ярко на первый планъ. Кто не слыхалъ «Сороки-воровки» при такомъ исполненіи, какъ у насъ этотъ годъ (Нинетта—г-жа Гризи, отецъ Нинетты—г. Тамбурины, Пешпо—г-жа де Мерикъ, Виградито—г. Тальяfico), тотъ какъ бы ни любилъ Россини, не знаетъ еще многихъ сторонъ его дивнаго генія.

Музыка «Сороки—воровки», также какъ и «Севильскаго цирюльника», съ иныхъ сторонъ можетъ служить блистательнѣйшимъ опроверженіемъ нелѣпости односторонняго пристрастія къ такъ называемой нѣмецкой музыкѣ, подъ рубрику которой обыкновенно включаютъ все вышедшее изъ подъ пера первѣйшихъ музыкальныхъ геніевъ, потому что они были родомъ нѣмцы. Намъ это дѣленіе всей музыки на итальянскую и нѣмецкую всегда казалось довольно забавнымъ и въ основѣ и въ послѣдствіяхъ, доводимыхъ до крайности. Здѣсь не мѣсто и не время толковать подробно о школахъ музыки (дѣйствительно существующихъ), объ ихъ иногда расходящемся направленіи (на этомъ-то пресловутомъ дѣленіи и основано), но напомнимъ только, что есть же на свѣтѣ и третья особая школа музыки—не итальянская и не нѣмецкая—школа французская. Есть возможность существованія и другихъ школъ, слѣдовательно дуализмъ тутъ не у мѣста. Все это кабинетныя теоріи, въ которыхъ есть *болѣе или менѣе*

правды и внутренняго смысла. Практика же, животрепещущая практика, т. е. сцена, публика, степень наслажденія, доставляемаго оперой и т. д., громко, еще громче теорій, кричить *противъ* размежеванія музыки на участки. Очаровательная мелодія, занимательность душевнаго положенія, высказаннаго этою мелодіею, свѣжесть и постоянная красота въ безконечно разнообразныхъ сочетаніяхъ вокальныхъ и инструментальныхъ средствъ, поэзія въ сюжетѣ, поэзія въ голосахъ, поэзія въ оркестрѣ—вотъ непремѣнные условія того наслажденія, которое намъ дастъ опера. Все остальное входитъ въ область техники искусства и должно быть безразлично для массы слушателей. Дайте имъ красоту и поэзію, больше они ни о чемъ знать не должны. Пусть Моцартъ строитъ нѣсколько длинныхъ сценъ на одной мелодической мысли (какъ напримѣръ въ первомъ финалѣ «Фигаро») и проводитъ эту мысль съ свойственнымъ только ему раффаэлевскимъ спокойствіемъ, сквозъ безконечные изгибы контрапункта и сквозъ кристально прозрачный, изумительно-логическій оркестръ; пусть Россини одну очаровательную мелодію, едва набросанную, покидаетъ для другой, чтобы, нисколько не развѣвъ и другую, перейти къ третьей; пусть мелодіи эти черѣдуются у него быстро, какъ узоры калейдоскопа, или огни великолѣпнаго фейерверка; пусть неглубокость, даже небрежность гармонической отдѣлки (всегда впрочемъ ласкающій слухъ) выкупаются у него увлекательностью ритма и самой мелодіи, блескомъ и нарядностью оркестра, дышащаго жизнью и свѣжестью вдохновенія,—пусть они строятъ оперу каждый по своему, на то они Моцартъ и Россини! Ихъ цѣль—очарованіе—достигнута, хоть бы и разными путями, и дѣло кончено! Публикѣ нѣтъ ровно никакой надобности до технической «фактуры». По случаю «Сороки-воровки», напримѣръ, много кое-чего можно сказать о россиніевской небрежности касательно гармоническаго скелета каждого отдѣльнаго нумера оперы, о неглубокости, неправдѣ многихъ употребительныхъ у итальянцевъ приѣмовъ (въ финалахъ напримѣръ) и т. д., но къ чему это, когда общее впечатлѣніе отъ оперы восхитительно? Когда тутъ и правда и красота постоянно держатъ душу въ очарованіи, когда подъ влияніемъ этой музыки можно только сочувствовать тому, что происходитъ на сценѣ, и почти ни на минуту нельзя думать ни о чемъ другомъ. Есть впрочемъ люди (поклонники нѣмецкой музыки) которые находятъ, что «Gazza-Ladra» устарѣла (!) и скучна! Желаемъ имъ наслаждаться «Робертомъ» и другими «занимательными» операми. Только, въ самомъ дѣлѣ, такая музыка, какъ «Gazza-Ladra», un drame bourgeois, безъ всякаго внѣшняго блеску, съ самыми незатѣйливыми декорациями и костюмами, безъ танцевъ и великолѣпнаго спектакля, съ самыми простыми, всеневными положеніями, должна явиться чѣмъ-то страннымъ для публики, которая отчасти уже привыкла, чтобы сцена была загромождена разными вычурностями, танцующими нимфами или купидонами, женщинами въ газовыхъ платьицахъ, или какой нибудь процессіей изъ сотни статистовъ пѣшихъ и конныхъ и т. д. Въ «Сорокѣ—воровкѣ», также, какъ и «Цирульникѣ», ничего этого нѣтъ, между тѣмъ впечатлѣніе отъ этихъ оперъ восхитительно.

Отчего же это? Не придется ли по этому случаю въ голову каждому слуша-телю, что видно «великолѣпный спектакль» въ оперѣ совсѣмъ не главная вещь, и что даже очень можетъ случиться, что когда нибудь вовсе откинуть этотъ «великолѣпный спектакль», которымъ наполняютъ современные большія оперы (не зная чѣмъ растянуть ихъ на пять дѣйствій).

Подробно разбирать музыку «Сороки-воровки» нумеръ за нумеромъ мы не станемъ, но не можемъ удержаться чтобъ не пробѣжать оперы въ общемъ очеркѣ.

Слѣдующая за дышащимъ свѣжестью хоромъ интродукціи, выходная арія Нинетты прелестна, но вмѣстѣ съ арією «*una voce roso fa*» (съ которою имѣетъ нѣкоторое сходство) раздѣляетъ она участь чуждую знакомой музыки. Ея красоты для слишкомъ привычнаго къ нимъ уха проходятъ незамѣченными, несмотря на отчетливое исполненіе г-жи Гризи (впрочемъ эта арія не въ ея родѣ пѣнія и скорѣе бы шла для г-жи Персіани). *Canzonetta* еврея-торгаша, которому Нинетта продаетъ ложку, новое доказательство, что талантъ Россини удивителенъ и въ самыхъ мелочахъ. Но вотъ драма завязывается: приходитъ отецъ Нинетты, Фернандо, дезертеръ, скрывающійся отъ погони. Дуэтъ его съ дочерью, съ первыхъ строкъ речитатива до послѣдней ноты, принадлежитъ къ лучшимъ руссиніевскимъ вдохновеніямъ, хотя и сдѣланъ по общепринятой у Россини выкройкѣ и оттого близко напоминаетъ нѣкоторыя мѣста изъ «Семирамиды» и другихъ его оперъ. Г. Тамбурины въ этомъ дуэтѣ, какъ во всей своей партіи, былъ достойнымъ исполнителемъ прекрасной музыки. Во время дуэта, вдали сцены показывается Подеста и слѣдующая затѣмъ арія его «*Il mio piano*» чудесно знакомитъ публику съ этимъ новымъ дѣйствующимъ лицомъ. Какова эта арія сама по себѣ и какъ была исполнена—разсказать мудрено. Замѣчательно только, что при исполненіи Ронкони, мелодическая сторона аріи болѣе выступаетъ въ оркестрѣ, чѣмъ въ пѣніи, которому г. Ронкони постоянно придаетъ тысячу комическихъ оттѣнковъ, заслоняющихъ отчасти главное теченіе мелодіи въ голосѣ. Отъ этого вся арія получаетъ совершенно другой характеръ, нежели при просто-виртуозномъ исполненіи. А такъ какъ игра г. Ронкони до невѣроятной степени согласна съ намѣреніями композитора, высказанными въ оркестрѣ, то другого исполненія, другой концепціи и желать нельзя. Это былъ не пѣвецъ оперный, артистъ Ронкони, исполняющій на сценѣ музыку Россини, а живой Подеста, высказывающій намъ свою душонку, при пособіи руссиніевского оркестра. За тѣмъ слѣдуетъ очаровательный терцетъ... Да! такъ должно исполнять эту музыку, чтобъ дать ей настоящее ея значеніе. Всѣ трудности вокализациі—а ихъ довольно—на второмъ планѣ; на первомъ драматическое положеніе, музыкальная правда; отъ этого дѣйствіе музыки поразительное. Весь первый актъ оперы идетъ *crescendo* въ отношеніи интереса.

Финалъ перваго акта начинается сценою «слѣдствія о пропажѣ ложки въ домѣ Фабриціо». Мелодія скрипокъ какъ будто рисуетъ движеніе руки писаря, составляющаго актъ о пропажѣ, подъ диктовку Подесты, радующагося,

что Нинетта попалась подъ его власть. Всѣ мотивы этой сцены, болѣе и болѣе патетической, отражаются въ музыкѣ, какъ въ зеркалѣ, пока наконецъ интересъ завязки доходитъ до своей высшей точки. Нинетта ничѣмъ не опровергала падающаго на нее подозрѣнія въ кражѣ, ее берутъ въ тюрьму. Волненіе всѣхъ дѣйствующихъ лицъ, при такомъ мощномъ проводникѣ, какъ музыка Россини, переходитъ на всѣхъ слушателей и дѣлаетъ всю эту сцену одною изъ самыхъ патетическихъ, какими намъ приходилось наслаждаться въ театрѣ. Г-жа Гризи была тутъ, конечно, въ своей сферѣ и исполнила эту трудную роль превосходно.

Извѣстно, что кромѣ, развѣ «Фигаро» и «Волшебной Флейты» Моцарта, нѣтъ на свѣтѣ оперъ, которыя были бы выдержаны совсѣмъ отъ начала до конца. Особенно россиніевскія оперы не отличаются этимъ достоинствомъ (Россини прославился этою небрежностью и поспѣшностью работы). Значить и въ «Gazza-Ladra» оба акта не совсѣмъ равны въ отношеніи богатства музыки. Первый гораздо богаче втораго. Но и въ этомъ есть нумера превосходные. Арія отца Нинетты съ сильнымъ драматическимъ движеніемъ, по формамъ своимъ напоминаетъ многія другія россиніевскія аріи; приемы всѣмъ извѣстные, общіе; но красота—постоянная, а это поважнѣе манеры сочиненія. Сцена въ судѣ начинается превосходнымъ хоромъ о строгости правосудія; въ этомъ хорѣ (для насъ по крайней мѣрѣ) есть какое-то глюковское суровое величіе. Далѣе (въ томъ-же огромномъ *motseau d'ensemble*) есть квинтетъ безъ оркестра. Благодаря подражателямъ Россини, этотъ превосходный эффектъ чисто вокальной гармоніи теперь уже утратилъ прелесть новизны, необыкновенности,—но тутъ онъ чрезвычайно кстати и на мѣстѣ. Финалъ этой длинной сцены осужденія Нинетты, написанный по обыкновенной россиніевской формулѣ для *allegro* въ *motseau d'ensemble*, намъ кажется не отвѣчающимъ драматическому положенію. Тутъ общія итальянскія формы взяли перевѣсъ надъ музыкальною правдою. Притомъ же самая формула этого финала въ наше время сдѣлалась слишкомъ привычною для слуха отъ безчисленныхъ повтореній ея въ операхъ Доницетти. Соло Нинетты съ аккомпаниментомъ вальдгорна, когда ведутъ ее на казнь, мастерски исполненное г-жею Гризи, можетъ растрогать до слезъ людей даже не слишкомъ податливыхъ на «трогательное» въ театрѣ. Оркестръ и хоръ ведены удивительно и въ исполненіи не оставляютъ желать ничего лучшаго. Но весь второй актъ оперы долженъ, по нашему мнѣнію, тяготѣть къ счастливому окончанію бѣдствій Нинетты; она, безъ вины теряющая доброе имя, приговоренная къ эшафоту, вдругъ возвращается къ жизни и счастію, какъ будто все ея страшное горе было тяжелымъ сномъ—сюжетъ въ высшей степени поэтической, въ высшей степени музыкальный, потому что ни одно искусство не въ состояніи передать перехода отъ горя къ радости съ такою захватывающею душу правдою, какъ музыка. И что жъ! Россини не передалъ этого своими звуками. Вы ждете этого радостнаго гимна, если не отъ Нинетты, слишкомъ убитой своимъ положеніемъ, то хотя отъ всѣхъ ея окружающихъ, близкихъ родныхъ, потомъ и отъ

народа, не все дѣло ограничивается довольно обыкновеннымъ радостнымъ allegro и потомъ всегдашнимъ окончаніемъ россиніевскихъ несерьезныхъ оперъ (потому что и *Gazza-Ladra*—opera semi-seria), варіированными куплетами (какъ въ «Севильскомъ Цирюльникѣ», гдѣ эта форма, конечно, очень у мѣста, но никакъ ни здѣсь).

Несмотря на эту неудовлетворительность музыкальной развязки, общее впечатлѣніе отъ *Gazza-Ladra*, какъ мы сказали, восхитительно и всегда должно наводить на мысль, отчего теперь, не говоря уже о музыкѣ, какъ будто и для сюжетовъ, оперъ потерявъ секретъ поэзіи?! Всѣ берутся за уродливые, натянутые контрасты, ультра-романтическія положенія (Лукреція, Эрнани, Гугеноты и т. д.) и уходятъ за милліонъ верстъ отъ всего простаго, натурального, незатѣйливаго, что между тѣмъ на душу дѣйствуетъ несравненно сильнѣе самыхъ сильныхъ вычурностей. Послушайте, напримѣръ, «*Varbiete*», кто изъ любителей музыки не знаетъ всей этой оперы на память и между тѣмъ... какая вѣчная прелесть, вѣчная свѣжесть въ исполненіи! А все такъ просто, безхитростно, ни малѣйшей претензіи на затѣйливость, неслыханную новизну и т. д. И ужъ конечно, еслибъ была хоть тѣнь претензіи, опера эта не могла бы оставаться столько свѣжею при такомъ страшномъ расходѣ на ея прелестныя мелодіи—расходѣ въ цѣломъ и по доскуточкамъ, въ видѣ сценическаго исполненія салонныхъ аріи и дуэтовъ, и въ видѣ вальковъ для трактирныхъ органовъ и шарманокъ по всей Европѣ! Фактъ самъ говоритъ за себя. Произведеніе не старѣетъ—вотъ залогъ его вѣчной красоты, его безсмертія. Но такъ какъ «Цирюльникъ» слишкомъ хорошо знакомъ всѣмъ, то мы не будемъ распространяться о красотахъ этой музыки. Скажемъ только нѣсколько словъ объ исполненіи этой оперы въ нынѣшній сезонъ.

Уже въ «*Gazza-Ladra*» мы были восхищены превосходнымъ исполненіемъ, особенно драгоценнымъ качествомъ общаго согласія, дружности исполненія. Въ «Цирюльникѣ» (при совершенно другомъ персоналѣ, исключая одного Ронкони) это качество дружности исполненія было еще выше. Довольно было видѣть на афишѣ, что графъ Альмавива—г. Маріо, чтобы тотчасъ нарисовалась въ воображеніи его красивая наружность, чтобы припомнился его пріятный, для многихъ чрезвычайно симпатическій голосъ, его всегда вѣрный, всегда изящный костюмъ. Розина—г-жа Персіани: и вы, конечно, напередъ знаете, какое будетъ обширное поле ея удивительному умѣнью пѣть,—вы знаете, что тутъ конца не будетъ прелестнымъ узорамъ по богатой россиніевской канвѣ. Фигаро—г. Ронкони: и вотъ вы уже въ нетерпѣніи узнать, не будетъ ли онъ также превосходенъ въ этой новой роли, какъ и въ четырехъ прежнихъ? что *будетъ*, въ этомъ и сомнѣнья нѣтъ,—но вамъ интересно сличить, *какъ* онъ создастъ своего плута-цирюльника, въ чемъ будетъ разниться отъ г. Тамбурини, который былъ чудо какъ хорошъ въ этой роли. Трудно сдѣлать съ точностью сравненіе нынѣшнихъ исполнителей «Цирюльника» съ прежними, потому что, какъ мы сказали, всѣ они исполняютъ свои роли въ другомъ характерѣ, чѣмъ

прежніе, но въ своемъ родѣ столько же хорошо, потому что въ такой геніальной оперѣ какъ «Цирульникъ» есть мѣсто безчисленнымъ оттѣнкамъ исполненія. Напримѣръ г. Маріо, по нашему мнѣнію, несравненно лучше осуществляетъ идеаль графа Альмавивы, чѣмъ Рубини, который никогда не блисталъ ни красотою, ни костюмомъ, ни оживленною игрой, а все это для Альмавивы необходимыя условія. За то г. Маріо далека до несравненной рубиніевской вокализации, особенно въ первой серенадѣ (*Esso ridente il cielo*), въ трудныхъ и столько изящныхъ россиніевскихъ фіоритурахъ. А на средства—природа не поскупилась въ отношеніи этого счастливаго артиста. Онъ *могъ бы* сдѣлать изъ этихъ богатыхъ средствъ чудеса. Г-жа Персіани, въ роли Розины, конечно, должна уступить г-жѣ Віардо въ отношеніи игры; г-жа Персіани гораздо *болѣе* пѣвица-виртуозка, чѣмъ актриса, тогда какъ въ Віардо обѣ эти стороны уравновѣшены. Но въ отношеніи собственно пѣнія, искусства пѣть, г-жи Персіани — идеаль умѣнья пѣть. Виртуозность въ ней развита до высшей точки, и, если можно себя вообразить Розину, страстную испанку, совсѣмъ другую, чѣмъ г-жа Персіани, то никакъ нельзя себя представить Розину, которая бы чудеснѣе спѣла свою партію и могла бы постоянно изумлять публику удивительнымъ исполненіемъ варіаціи на «*nel cor non rio mi sento*». Многие находятъ пѣніе г-жи Персіани не довольно оживленнымъ, не довольно страстнымъ, это можетъ быть и правда; но таковъ уже родъ ея пѣнія—эта концертная виртуозность, которая у нея всегда на первомъ планѣ. А въ этой виртуозности, при такомъ ея совершенствѣ, какъ въ г-жѣ Персіани, есть слишкомъ сильная доля красоты истинно музыкальной, чтобы можно было пожалѣть о недостаткѣ, или относительной слабости другихъ сторонъ исполненія. Г. Ронкони и въ «*Barbier*» вѣренъ своей методѣ давать въ себѣ перевѣсъ игрѣ передъ пѣніемъ, актеру—передъ виртуозомъ. Въ этомъ, и еще въ оттѣнкѣ самой концепціи роли большая разница между Фигаро-Ронкони и Фигаро-Тамбурини. Г. Тамбурини былъ въ этой роли несравненно живѣе, вертлявѣе, веселѣе, и мы такъ привыкли къ этому веселому Фигаро, что болѣе серьезная игра г. Ронкони съ перваго раза могла показаться нѣсколько холодною. Но типъ, созданный авторомъ комедіи «*Le Barbier de Séville*», яснѣе отражается въ игрѣ г. Ронкони. Впрочемъ, это только наше личное мнѣніе. Г. Росси въ роли Бартоло отлично хорошъ, что давно всѣмъ извѣстно, кто часто видѣлъ «Цирульника» на нашей итальянской сценѣ. А кто же не видалъ его часто? Но въ чемъ чрезвычайно выиграло исполненіе этой оперы въ настоящій сезонъ это—въ партіи Базиліо. Кто не слыхалъ Формеса въ этой роли, еще не знаетъ его вполне. Къ чудному своему органу, *un basse-taille formidable*, какъ бы сказали французы, г. Формесь всегда присоединяетъ обдуманную игру и всѣ эти достоинства вмѣстѣ придали роли Базиліо значеніе совсѣмъ новое, неожиданное. Красота аріи «*La calunnia*» извѣстна; но что вышло изъ этой неподобной музыки, при удивительномъ голосѣ г. Формеса! Далѣе, въ тѣхъ мѣстахъ оперы, гдѣ только участвуетъ Базиліо, голосъ г. Формеса чудесно оттѣняетъ музыку и придавалъ ей доселѣ много не-

слыханной красоты. Мы говорили уже о г. Формесѣ въ Марселѣ. Послѣ того онъ явился въ роли донъ Рюи Гомеца (въ Эрнани), гдѣ былъ не на мѣстѣ, въ роли Лепорелло (объ этомъ рѣчь впереди), въ роли Оровеза, Бертрама и наконецъ Базиліо. Репертуаръ самый разнообразный, и, конечно, не вездѣ г. Формесъ равно хорошъ. Лучшими его ролями, по нашему мнѣнію, остаются Марсель, Оровезъ и Базиліо.

Партія Оровеза, какъ извѣстно, очень невелика; но г. Формесъ придавъ ей необыкновенную рельефность и красоту. Не говоря о его голосѣ, который былъ такъ у мѣста въ интродукціи и въ сценѣ жрецовъ въ лѣсу, его нѣмая игра въ финалѣ чрезвычайно гармонировала съ превосходнымъ исполненіемъ главной роли. Норма и Оровезъ составляли превосходную «картину». Помня каждый звукъ, каждое движеніе г. Формеса въ Марселѣ и Оровезѣ, мы ожидали чудесъ отъ Бертрама (г. Формесъ выбралъ эту роль въ свой бенефисъ), но ожиданія наши не совсѣмъ сбылись. Г. Формесъ былъ ненатураленъ, игралъ и пѣлъ до крайности преувеличенно—что называется перестарался; доказательствомъ этому то, что въ послѣдующихъ представленіяхъ «Роберта» г. Формесъ былъ проще и, слѣдовательно, хорошъ. Только намъ кажется, что онъ не совсѣмъ удачно создалъ роль Бертрама. Въ немъ какъ-то мало «сатанинства»; въ немъ видны все человѣкъ, а не демонъ, въ образѣ человѣка. Не видно въ немъ также, по нашему мнѣнію, и рыцаря, обольстителя матери Роберта. Г. Формесъ вообще какъ-то добродушенъ въ этой роли, гдѣ добродушіе никакъ не у мѣста. Такъ что, если въ роли Базиліо г. Формесъ несравненно выше нашего г. Петрова, то въ роли Бертрама онъ остается за г. Петровымъ, не смотря на свой великолѣпный голосъ.

О «Робертѣ» и его исполненіи въ нынѣшній сезонъ можно было бы говорить много. Это, впрочемъ, длинная матерія, а намъ пора сказать въ заключеніе, что итальянская опера нынѣшняго сезона совершенно потопила насъ въ морѣ изящныхъ впечатлѣній, такъ что иногда не знаешь, какъ разорвать себя: слушать ли оркестръ—лучшій оперный оркестръ въ Европѣ, слушать ли безподобныхъ пѣвцовъ—лучшихъ въ Европѣ, или любоваться удивительною игрою не часто видимою и не на оперной сценѣ?

Не знаю, много ли въ Петербургѣ людей, которые продолжаютъ не любить итальянской оперы, побывавъ недавно въ «Gazza - Ladra», или въ «Barbieri».



Музыка и виртуозы *).



(Разговоръ между любителемъ пѣнія, скрипачемъ-солистомъ и капельмейстеромъ).

Жювитель пѣнія (входящему капельмейстеру).—Разрѣшите нашъ споръ, капельмейстеръ! Вотъ уже болѣе получаса я стараюсь доказать нашему Б., что оркестръ и инструменты вообще относительно важности значенія своего въ искусствѣ, никакъ не могутъ идти въ сравненіе съ голосомъ человѣческимъ, съ пѣніемъ. Вы, капельмейстеръ, вѣрно также дадите перевѣсъ вокальной сторонѣ музыки?...

Капельмейстеръ.—Увидимъ, увидимъ... Я хотѣлъ бы прежде узнать, чѣмъ Б. возражалъ вамъ?

Скрипачъ.—Тѣмъ, что при нынѣшнемъ развитіи музыки одного пѣнія недостаточно для полнаго музыкальнаго наслажденія, что музыка становится больше и больше полифоническою; что оркестръ получаетъ отъ того все болѣе и болѣе важности, а для такого развитія оркестра необходимо развитіе виртуозности въ отдѣльныхъ его членахъ, и слѣдовательно виртуозы-инструментисты въ наше время важнѣе для искусства, чѣмъ виртуозы-пѣвцы. Вотъ мой тезисъ въ двухъ словахъ.

Лювитель.—Скажите, ради Бога, любезный капельмейстеръ — развѣ Б. правъ? Развѣ можно, въ какомъ бы то ни было случаѣ, отдать перевѣсъ грубымъ, руками человѣческими сдѣланнымъ, музыкальнымъ орудіямъ, передъ божественнымъ органомъ звука, которымъ природа осчастливила лучшее свое созданіе? Развѣ можно вспомогательное принимать за главное? Развѣ можно угнетать такимъ образомъ пѣніе? Да что же и вся-то музыка, какъ не пѣніе.

Скрипачъ.—Это дѣло другое; мы объ этомъ и не споримъ; но я желаю, чтобъ нарочно для васъ музыка возвратилась къ своему младенчеству, чтобъ исчезли симфоніи, оперы, ораторіи, вся органная, вся камерная музыка и все, все, гдѣ такую важную роль играютъ инструменты, и вы остались бы при пѣніи, безъ аккомпанимента.

Лювитель.—Ну, вы сейчасъ пуститесь въ преувеличенія! Кто же говорить о такомъ положеніи музыки? Кто же сомнѣвается или спорить о необходимости оркестра и вообще инструментальной стороны. Никакъ только вы меня не увѣрите, чтобъ эта сторона была важнѣе вокальной. Голосъ, безъ сравненія, лучшій изъ музыкальныхъ органовъ; лучшему должно быть дано и

*) Библіотека для чтенія. Апрель, 1851 г.

лучшее мѣсто въ искусствѣ. Въ музыкѣ голосъ долженъ царить, все прочее должно идти ему на служеніе. Вотъ мой тѣзисъ. — Не правъ ли я, любезный капельмейстеръ?

Капельмейстеръ.—Я думаю, что вы оба правы и неправы. Къ чему спорить о большемъ или меньшемъ значеніи, о большей или меньшей важности двухъ сторонъ одного и того же искусства,—двухъ сторонъ, изъ которыхъ каждая служить необходимымъ дополненіемъ другой? Вы очень хорошо знаете, что въ вокальной музыкѣ есть совершенства, недоступныя никакимъ инструментамъ; но что и въ массахъ оркестра, и въ отдѣльныхъ инструментахъ есть сокровища звуковъ, невозможныя для голосовъ. Наконецъ музыка, въ своемъ историческомъ ходѣ, развилась разумно, органически; мы живемъ въ такое время, когда развитіе инструментальной стороны,—съ послѣдней половины XVIII вѣка,—почти уравновѣшено съ развитіемъ стороны вокальной. Чего же лучше?

Любитель.—Хорошо, еслибъ такъ; но плохо, когда этого равновѣсія нѣтъ на дѣлѣ: когда въ оперѣ приходится слушать не голоса, а тромбоны, тарелки и турецкій барабанъ, плохо, когда при такомъ оглушительномъ оркестрѣ, пѣвцы и пишущіе для нихъ композиторы, стараются пересилить музыкальную массу, и пѣніе перерождается въ неистовый крикъ. Вотъ у насъ съ этого-то и начался споръ съ Б. Я ему жаловался на пренебреженіе настоящими вокальными эффектами въ нынѣшней оперной музыкѣ и говорилъ, что по моему мнѣнію это отчасти вина виртуозовъ-инструментистовъ, которые пріучили публику принимать шумъ, стукъ и трескотню за музыкальные эффекты.

Скрипачъ.—А я говорилъ, что если въ этомъ и есть дурная сторона, то для меня все-таки она сноснѣе, чѣмъ приторное нѣжничанье, отчаянно-глупая фразировка нынѣшнихъ пѣвцовъ. Если оркестръ не даетъ имъ нѣжничать на просторѣ, то, право, хорошо дѣлаетъ.

Капельмейстеръ.—Положеніе нынѣшней оперной музыки вообще очевидно, и вы знаете мои жалобы по этому поводу. Но, по моему мнѣнію, вина тутъ общая; вина публики съ ея нелѣпымъ вкусомъ, всегда предпочитающимъ уродливое преувеличеніе—вышей гармонической соразмѣрности; вина композиторовъ, которые при талантѣ, не имѣютъ довольно храбрости, чтобы бороться съ глупымъ общимъ вкусомъ, идти ему наперекоръ; вина, наконецъ, и, можетъ быть, главная, исполнителей, которые балуютъ и публику и композиторовъ своимъ пристрастіемъ къ личнымъ, больше или меньше блестящимъ средствамъ и ко всякаго рода ложнымъ музыкальнымъ эффектамъ.

Любитель.—Полноте, однако, капельмейстеръ; я считаю, что въ наше время вокальные виртуозы понимаютъ свое дѣло какъ нельзя лучше, и мнѣ кажется, что въ преувеличеніяхъ, которыми страдаетъ музыка въ наше время, вина не на сторонѣ пѣвцовъ.

Скрипачъ.—Если же капельмейстеръ говорить о всѣхъ вообще вир-

туозахъ, то я возьму сторону инструментистовъ и ни какъ не соглашусь, чтобъ они въ чемъ нибудь были тутъ виноваты. По моему мнѣнію, въ наше время виртуозность (я говорю объ инструментистахъ) достигла чуть не апогея своего. Возможны ли были въ прежнія времена такіе триумфы, такое потрясающее владычество надъ публикой, какъ на примѣръ въ концертахъ Паганини и Листа?

Любитель.—Или Рубини... или Малибранъ, или Джени Линдъ.

Капельмейстеръ.—А я совсѣмъ другого мнѣнія, господа. Мнѣ кажется, что виртуозность въ наше время сдѣлала такіе гигантскіе шаги, что даже обогнала музыку; оттого и смотреть на нее черезъ плечо, чуть ли не съ презрѣніемъ; просто иногда знать о ней не хотятъ. Не смѣйтесь: это право не парадоксъ.

Скрипачъ.—Мнѣ очень интересно послушать, какъ вы докажете этотъ парадоксъ.

Капельмейстеръ.—Вы очень хорошо знаете, любезный Б., что нѣтъ правила безъ исключенія; что когда подають такого рода сужденія о цѣломъ направленіи массъ,—отдѣльныя лица тутъ въ расчетъ не берутся, и, слѣдовательно никто не долженъ брать рѣзкость приговора на свой счетъ. Оттого, еслибъ я заговорилъ о скрипачахъ и концертныхъ пьесахъ, то пожалуйста, забудьте, что вы скрипачъ, что мы съ вами пріятели, и что я частенько похваливалъ ваши въ самомъ дѣлѣ прекрасныя сочиненія для скрипки. Точно такъ и мой другъ А. (обращаясь къ любителю) не долженъ теперь припоминать, что мы когда-то вмѣстѣ толкались по всѣмъ театрамъ Италіи, вмѣстѣ аплодировали моднымъ примадоннамъ, тенорамъ и баритонамъ.

Любитель.—О, мнѣ это трудно забыть! Сколько разъ мы обнимали въ восторгѣ другъ друга...

Капельмейстеръ.—То есть вы бросались ко мнѣ на шею (не зная какого лютаго врага итальянщины прижали вы къ своему сердцу)...

Любитель.—Помилуйте, будто бы и вы сами не раздѣляли моего восторга?..

Капельмейстеръ.—(улыбаясь). Я молчалъ—а вы, въ пылу энтузіазма, не замѣчали этого, или, быть можетъ, думали, что я онѣмѣлъ отъ удивленія...

Любитель.—Нѣтъ, шутки въ сторону — я никогда не повѣрю, чтобъ вы такъ часто слѣшали итальянскія оперы только для того, чтобъ бранить ихъ послѣ...

Капельмейстеръ.—Я вамъ на это скажу: развѣ можно произносить судъ не выслушавши подсудимыхъ—*audiatur et altera pars*...

Скрипачъ.—Но къ дѣлу, къ дѣлу... Мнѣ скорѣй хочется узнать, чѣмъ вы поколеблете мои убѣжденія...

Капельмейстеръ.—О, господа!... да мы съ вами рѣшительно повторяемъ 1-й терцетъ изъ одной моей любимой оперы. Вы горячитесь точь-въ-точь Ferrando и Guglielmo, а мнѣ роль донъ-Альфонса приходится очень кстати во всѣхъ отношеніяхъ.

Любитель.—Ахъ не напоминайте мнѣ о «Cosi fan tutte». Какъ жаль, что мы не можемъ слышать этой оперы на сценѣ! Какъ жаль, что Моцартъ, величайшій изъ вокальныхъ композиторовъ, начинаетъ нѣсколько старѣть въ своихъ сценическихъ формахъ!..

Капельмейстеръ.—Старѣть!.. Моцартъ! и это вы называете уважать его гений?!

Скрипачъ.—Ну вотъ, вы теперь и начинаете разбирать по пальцамъ всѣ права Моцарта на безсмертіе! Все это давно извѣстно. Вы лучше объясните намъ, почему утверждаете, что въ наше время исполнители виртуозы вредятъ искусству.

Капельмейстеръ.—Не самъ ли А. сію минуту объявилъ, что хотя Моцартъ величайшій изъ вокальныхъ композиторовъ, но начинаетъ старѣть; не значить ли это, что теперь всѣ ищутъ чего-то другаго, какихъ-то новыхъ формъ? А такъ какъ для меня именно въ вокальной оперной музыкѣ (о которой и говорилъ А.)—для меня нѣтъ никого выше Моцарта съ Глюкомъ, и въ лирической драмѣ я не знаю и не могу себѣ вообразить никакихъ другихъ формъ музыки, которыя стояли бы выше этихъ формъ, то и утверждаю, что общее музыкальное направленіе теперь сбилось съ толку; что оперы Глюка и Моцарта даются чрезвычайно рѣдко, потому что ихъ не умѣютъ исполнять; а если не умѣютъ исполнять этой музыки, значить виртуозность въ наше время въ разладѣ съ настоящей музыкой. Кромѣ театра, возьмемъ, напримѣръ, Реквиемъ Моцарта.

Любитель.—О, это высшее совершенство церковной музыки! Кромѣ неподражаемой красоты всего созданія, какъ тутъ въ полномъ блескѣ выказалось Моцартово искусство распоряжаться голосами въ массахъ и въ отдѣльности. Какъ все это легко и удобно пѣть (кромѣ, быть можетъ, первой фуги)...

Капельмейстеръ.—Ну-съ очень хорошо, это и чудесная музыка и, по вашему мнѣнію, нетрудная для пѣвцовъ. Найдите мнѣ для нея настоящихъ исполнителей.

Любитель.—И это не трудно. Напримѣръ, хоры могутъ быть исполнены русскими придворными пѣвчими, навѣрное такъ, что и самъ Моцартъ не пожелалъ бы лучшаго исполненія.

Капельмейстеръ.—Хоры можетъ быть; а солисты? Тутъ и запятая; пѣвцы-виртуозы испортятъ все дѣло своими претензіями, своею виртуозностью, выказанною не кстати; а пѣвцамъ не-виртуозамъ нельзя поручить этихъ соло, потому что недостатокъ техническихъ совершенствъ выкажется слишкомъ явно и также повредитъ исполненію.

Любитель.—Ну, отчего же вы такъ нападаете на виртуозовъ. Напримѣръ партію альты поручить бы М-me Viardot! Я думаю, что она-то бы не испортила Моцартовой музыки. (Да она, кажется, и пѣла эту партію не очень давно, именно въ Парижѣ, на похоронахъ Шопена).

Капельмейстеръ.—Я слишкомъ уважаю талантъ М-me Viardot, чтобъ подумать, что она какъ-нибудь грубо исказила бы свою партію въ Моцар-

товомъ Реквиемѣ, но и за нее не поручусь, чтобъ она спѣла совсѣмъ безукоризненно. По всей вѣроятности, и ее мнѣ пришлось бы упрекнуть въ томъ, что она недовольно ступевалась въ общемъ; она все-таки старалась бы нѣсколько выставить рельефно каждую свою ноту, особенно звучную, особенно эффектную, но этихъ особенностей эффекта Моцартъ вовсе не хотѣлъ; тамъ, гдѣ у него всѣ четыре или три голоса идутъ вмѣстѣ—такія рельефности нарушили бы впечатлѣніе цѣлаго, и, слѣдовательно, были бы не кстати.

Скрипачъ.—Позвольте вамъ замѣтить, капельмейстеръ, что вы придираетесь къ слишкомъ незамѣтнымъ тонкостямъ.

Капельмейстеръ.—О, извините, это вовсе не придирки и не тонкости, а, по моимъ понятіямъ, одно изъ основныхъ, непреложныхъ правилъ исполненія музыки полифонической. Исполнитель, которому поручаютъ одинъ голосъ въ этой массѣ голосовъ и инструментовъ, нисколько не долженъ и помышлять о томъ, чтобъ его ноту слышали помимо другихъ, чтобъ ее замѣтили, отличили отъ прочихъ, когда композиторъ вовсе этого не требуетъ. Притомъ мы говоримъ теперь о M-me Viardot, что и она даже не осталась бы безъ упрека въ исполненіи настоящей музыки, и она не избѣжала бы нѣкотораго шарлатанства. Кто знаетъ? она можетъ быть позволила бы себѣ измѣнить двѣ, три ноты Моцарта, чтобъ выставить по-рельефнѣе ноту своего альтоваго регистра. А много-ли на свѣтѣ такихъ артистовъ какъ M-me Viardot, то есть между знаменитостями всесвѣтными? Много-ли такихъ, которыхъ музыкальная образованность сколько нибудь подходила бы къ ея образованности и начитанности въ этомъ дѣлѣ? Много ли такихъ, которые понимали бы хоть сколько нибудь, что такое значить, на сценѣ или въ концертѣ, войти въ такую-то музыкальную роль!! Исполнить ее безъ всякихъ вычуръ, просто, какъ написано авторомъ?! Это явленія чрезвычайно рѣдкія, и людьми, знающими толкъ, никогда не оставляются безъ особеннаго вниманія; такъ что получаетъ характеръ рѣдкаго исключенія то, что должно быть общимъ правиломъ: большая часть пѣвцовъ и пѣвицъ не хотятъ и знать ни объ чемъ, кромѣ о своемъ болѣе или менѣе умѣньѣ вокализировать. Точно такъ, какъ господа инструментисты не думаютъ о музыкѣ иначе, какъ о средствѣ выказать умѣнье поволтижировать на своемъ инструментѣ.

Любитель.—Ну, позвольте, неужели же знаменитые пѣвцы и пѣвицы итальянскихъ труппъ—такіе отчаянные невѣжды, какими вы ихъ стараетесь представить, капельмейстеръ? Это было бы слишкомъ странно!

Капельмейстеръ.—Въ дѣлѣ разумнія музыки болѣею частью рѣшительные невѣжды. Если хотите, конечно, полного, разумнія требовать отъ ~~всѣхъ~~ невозможно; это дѣло таланта, и притомъ высоко развитаго; слѣдовательно, часто встрѣчаться не можетъ. Я говорю только о томъ, какъ жаль, что между людьми, посвятившими себя музыкальному исполненію и достигшими извѣстности, какъ виртуозы, такъ мало встрѣчается настоящихъ художниковъ, или по крайней мѣрѣ съ истинно-художническимъ талантомъ, хотя бы и неразвитымъ...

Скрипачъ.—Я думаю, что на оперныхъ сценахъ и въ концертныхъ залахъ таланты встрѣчаются не рѣже и не чаще, чѣмъ, напримѣръ, на театральныхъ сценахъ вообще, какъ въ живописи, литературѣ и въ чемъ угодно; слѣдовательно, нечего особенно нападать на музыкальныхъ исполнителей—съ этой стороны.

Капельмейстеръ.—Это правда; но дѣло въ томъ, что отсутствіе таланта, отсутствіе здраваго пониманія своего дѣла въ музыкальныхъ исполнителяхъ несравненно несноснѣе, болѣзненнѣе дѣйствуетъ на слушателя, чѣмъ посредственность и безталантность въ другихъ искусствахъ.

Скрипачъ.—Почему это?

Капельмейстеръ. — Начать съ того, что все плохое въ музыкѣ, вамъ, такъ сказать, гораздо больше навязывается, чѣмъ въ другихъ искусствахъ. Плохую книгу вы закроете на второй страницѣ, отъ плохой картины отвернетесь—а въ музыкѣ не такъ: пришли въ концертъ, чтобъ выслушать кое что, заманившее васъ туда по программѣ, извольте выслушать *до* и *по* какія нибудь мучительныя нелѣпости; слушайте и терпите пытку, потому что не слушать почти нельзя. Извѣстное дѣло: чѣмъ музыка глупѣе, тѣмъ она громче и оглушительнѣе, такъ что нахально врывается въ уши. Далѣе: иногда все-таки не вѣрится, что надо совсѣмъ оставить попеченіе—услышать хорошую музыку въ ея настоящемъ видѣ; что дѣльная программа, въ большей части концертовъ, *ничего* не значить, потому что исполнено-то будетъ все на выворотъ! Пойдешь на авось, и дорого за это заплатишься. Вообще только драматическая поэзія, въ этомъ случаѣ, раздѣляетъ плачевную участь музыки. Вообразите же себѣ какую нибудь изъ самыхъ нѣжныхъ, или самыхъ патетическихъ шекспировыхъ сценъ, прочитанную равнодушнымъ, неувѣреннымъ, скуку наводящимъ голосомъ школьника, который отвѣчаетъ учителю наизусть — затверженный урокъ, и между тѣмъ, увѣряя васъ, что это все еще не такъ жестоко, какъ плохое исполненіе превосходной музыки. При чтеніи все таки мысли-то дойдутъ до васъ, вы еще успѣете придать имъ настоящее выраженіе въ вашей головѣ, тутъ же, даже въ ту самую секунду, пока еще несносный чтецъ не смолкнуетъ, идею поэта вы все таки получите, хоть и отуманенную рѣшительнымъ отсутствіемъ правды въ чтеніи. Такъ и на театрѣ, при плохомъ исполненіи хорошихъ пьесъ. А въ музыкѣ, при дурномъ исполненіи, вамъ ничего не остается; вы получите совершенно ложное понятіе о томъ, что хотѣлъ вамъ сказать авторъ; идеи его вовсе не доходятъ до васъ сквозь непроницаемый туманъ глупѣйшаго исполненія. Музыка—вся въ выраженіи. Слѣдовательно, какъ легко надѣлать тутъ грубѣйшихъ промаховъ противъ идеи автора! Довольно, напримѣръ, взять темпъ вдвое скорѣе, или вдвое тише настоящаго, чтобъ исказить весь смыслъ музыкальнаго произведенія. Хорошо, что въ наше время этому отчасти пособилъ метрономъ, но и при метрономѣ бездна случаевъ, гдѣ отсутствіе правды въ выборѣ темпа страшно исказаетъ музыку. Далѣе: одна и та же нота въ исполненіи можетъ получить безконечное множество оттѣнковъ, нисколько непохо-

жихъ другъ на друга; что же сказать объ исполненіи звуковъ въ ихъ связи, о музыкальныхъ фразахъ, о цѣлыхъ группахъ фразъ и періодовъ, однимъ словомъ—о цѣломъ музыкальномъ сочиненіи, гдѣ надобно понять и выразить въ общемъ и въ подробностяхъ весь характеръ, всю душу поэтического созданія!

Скрипачъ. — Какія новости вы сообщаете намъ, капельмейстеръ! — Скажите, кто же не знаетъ, что для сколько-нибудь порядочнаго исполненія какой-нибудь музыкальной пьесы, надобно вникнуть въ ея характеръ, въ ея смыслъ?!

Капельмейстеръ. — Не прикажете ли назвать вамъ по именамъ многихъ изъ знакомыхъ намъ съ вами пѣвцовъ и виртуозовъ, которые и понятія не имѣютъ о такомъ вниканіи—или, если и имѣютъ понятіе, то самое внѣшнее, формалистическое, отъ котораго на дѣлѣ тотчасъ отступятся. И на такое искаженіе почти никто не обращаетъ вниманія; къ нему такъ привыкли, что отсутствіе смысла считаютъ нормальнымъ, человѣческимъ качествомъ, а простое, здравое пониманіе чѣмъ-то рѣдкимъ, феноменальнымъ!

Не забудьте только, что я все говорю объ исполненіи настоящей музыки. Какіянибудь «Variations de concert pour le cornet à pistons sur un motif favori de la Lucia» или какаянибудь «Fantaisie brillante pour le piano sur un thème des Lombardi» могутъ быть въ совершенствѣ исполнены тѣми, для кого онѣ пишутся, безъ малѣйшаго вниканія въ смыслъ пьесъ, по той самой простой причинѣ, что такового и на лицо не имѣется. Я говорю только о тѣхъ музыкальныхъ произведеніяхъ, гдѣ присутствуетъ логика, потому что въ нихъ присутствуетъ истинная поэзія, которая безъ смыслу обойтись никакъ не можетъ—и скажу прямо, что хотя я много переслушалъ музыки на своемъ вѣку, но мнѣ за величайшую рѣдкость удавалось слышать истинную музыку въ ея настоящемъ исполненіи. Много можно говорить по этому случаю; напримѣръ о томъ, какъ въ обыкновенныхъ концертахъ исполняются большія оркестровыя вещи Моцарта и Бетховена, какъ и изъ чего составляются оркестры, но тутъ всего больше бы досталось нашей братіи, дирижерамъ и капельмейстерамъ. Лучше потолкуемъ объ этомъ въ другой разъ, а теперь мнѣ хочется пояснить вамъ, господа, какъ далеко въ наше время разошлись эти двѣ—казалось бы неразлучныя—стороны одного и того же дѣла: то есть виртуозность и настоящее музыкальное исполненіе.

Любитель.—Воля ваша, капельмейстеръ, я все не могу взять въ толкъ, отчего вы такъ рѣзко различаете виртуозность отъ исполненія? Мнѣ такъ кажется, что всякій виртуозъ именно потому-то и виртуозъ, что онъ превосходный исполнитель.

Капельмейстеръ. — Такъ бы должно быть, но, къ несчастью — не бываетъ. За примѣрами ходить недалеко. Но прежде установимъ хорошенько идею виртуоза.

Любитель. — Ну, это слишкомъ не трудно: виртуозомъ называется или пѣвецъ, вполне овладѣвшій своимъ голосомъ, вполне изучившій искусство пѣть,

или музыкантъ-инструментистъ, совершенно побѣдившій трудности своего инструмента, также вполне имъ овладѣвшій.

Капельмейстеръ.—Очень хорошо; но всѣ виртуозы, всѣ пѣвцы и инструментисты должны служить одному дѣлу — самой музыкѣ. Она одна — цѣль, виртуозность-же есть подготовительное средство для настоящаго, совершеннаго, по возможности, исполненія.

Любитель.—Это такъ.

Капельмейстеръ. — Но вотъ этой-то, кажется очень простой, ясной аксіомы никакъ не хотятъ уразумѣть виртуозы; какъ только пристальное занятіе, разумѣется при врожденной способности, ежедневные, положимъ даже чрезвычайныя гимнастическіе труды надъ голосомъ или избраннымъ инструментомъ, дадутъ молодому виртуозу средство блеснуть передъ другими, удивить сперва небольшой кружокъ слушателей, потомъ публику нѣсколькихъ городовъ, а тамъ быть можетъ, Старый и Новый свѣтъ,—тотчасъ проклятое самолюбіе и тщеславіе возьмутъ верхъ надъ всѣми другими стремленіями (если еще были другія стремленія); виртуозъ больше и больше имѣетъ въ виду себя, невещественную и вещественную дань своему механическому умѣнью—которымъ быть можетъ, и въ самомъ дѣлѣ немногіе въ такой степени обладаютъ,—и вотъ для концертовъ, музыкальных утръ и вечеровъ въ Парижѣ, Одессѣ и Нью-Йоркѣ выбираются только тѣ пьесы, которыя въ особенномъ блескѣ выставляютъ то или другое совершенство игры виртуоза, ту или другую сторону любимой имъ манеры, даже ту или другую особенно хорошую ноту голоса, если дѣло идетъ о пѣвцѣ. Репертуаръ виртуоза, вмѣсто того, чтобъ обнимать все написанное для его голоса, или инструмента—какъ должно быть при такомъ развитіи техники—становится все тѣснѣе и бѣднѣе при увеличеніи односторонности въ направленіи виртуоза, и наконецъ, очень часто, публика осуждена наслаждаться приготавленіемъ къ музыкѣ, вмѣсто самой музыкой—ей выставляются напоказъ лѣса, вмѣсто самого зданія. Съ другой стороны, вмѣсто глубокаго вниканія въ характеръ, свойства, особенности избраннаго инструмента, или даннаго природою голоса, начинаются старанія пѣаниста, то превратить фортепьяно въ какія-то литавры, то въ пѣвучій мелодическій инструментъ; сверхъестественныя усилія віолончелистовъ — сдѣлать изъ віолончели, во что бы то ни стало, скрипку; сверхъестественныя усилія скрипачей изъ скрипки сдѣлать инструментъ гармоническій, на которомъ можно бы играть сплошь октавами и аккордами, или заставить скрипку свистѣть въ регистрѣ flauto piccolo...

Скрипачъ.—Какъ будто вы не знаете, капельмейстеръ, что всѣ такія усилія, даже при своей каррикатурности, служатъ на пользу искусства, раздвигая мало-по-малу границы каждаго инструмента; вспомните, какими быстрыми шагами идетъ виртуозность въ наше время! Что была игра на скрипкѣ, хоть 20 лѣтъ тому назадъ и, что теперь? Что было фортепьяно во время Фильда и Штейбеля и, что теперь?

Капельмейстеръ.—Если и есть успѣхи въ виртуозности—и кто же

это станет отрицать—то это никакъ не должно быть въ ущербъ самой музыкѣ. Повѣрьте мнѣ, что творенія Бетховена для фортепьяно, его безсмертныя сонаты, несравненно больше подвинули виртуозность, чѣмъ всѣ усилія Листа, который и самъ большею частью развиваетъ указанные Бетховеннымъ чисто-фортепьянные эффекты. Точно такъ и съ другими инструментами. А ужъ ничѣмъ ни оправдать, ни извинить нельзя этой нынѣшней маніи всѣхъ виртуозовъ, дѣлать постоянно набѣги на чужія владѣнія! Кто проситъ, напримѣръ, теноровъ — неприятнымъ, противнымъ натурѣ мужскаго голоса, фальцетомъ забѣгать въ высокіе регистры женскихъ голосовъ? Зачѣмъ большая часть сопранистокъ, кстати и некстати, старается удивить публику альтовыми нотами, иногда очень сомнительными? Не забудьте, что всѣ такого рода усилія, смѣшныя и жалкія, все больше и больше отдаляютъ виртуоза отъ настоящей музыки, гдѣ нѣтъ и не можетъ быть никакого нелѣпаго разсчета на виртуозность. За то предложите модному пьянисту исполнить въ концертѣ сонату Бетховена, или скрипача концертиста—я не объ васъ говорю любезный Б., вы исключеніе—усадите за приму въ Моцартовомъ квартетѣ, какъ они будутъ морщиться, какъ будутъ увѣрять васъ, что это не новая школа, что тутъ нечего играть—то есть нечѣмъ блеснуть, а между тѣмъ иной разъ и трудно-вато,—что наконецъ, это не произведетъ эффекта на публику!

Скрипачъ.—Послѣднее можетъ быть и правда.

Капельмейстеръ.—А кто же виноватъ, если не вы господа, виртуозы? Приучайте публику къ истинной музыкѣ. Это ваше дѣло. Прежде всего вы должны отвадить публику отъ всякой концертности въ музыкѣ.

Скрипачъ.—Это зачѣмъ?

Капельмейстеръ.—Затѣмъ, что всякая концертность, такъ называемый концертный стиль, вредитъ самой музыкѣ. Пьеса, написанная для выказыванія блестящихъ средствъ виртуоза, никогда не сравнится, по музыкѣ, съ пьесой, задуманной по вдохновенію, безъ всякаго разсчета на виртуозность. Такой разсчетъ непременно примѣняетъ къ сочиненію что-то лишнее и ослабитъ фантазію... Я могъ бы вамъ привести въ доказательство тысячу примѣровъ. Возьмемъ одинъ: сравните ли вы Бетховену сонату для фортепьяно и скрипки (ор. 47), посвященную Крейцеру и для него написанную «in uno stile concertante», съ сонатой тоже для фортепьяно и скрипки, второй изъ 3-хъ, ор. 30?

Скрипачъ.—Согласенъ, что въ этой, С-moll'ной, вдохновенія больше, чѣмъ посвященной Крейцеру, и вся соната выдержаннѣе.

Капельмейстеръ. Вотъ видите, даже на Бетховена могъ имѣть невыгодное вліяніе этотъ проклятый разсчетъ на виртуозность! Что же съ другими, не Бетховенами? Что же выходитъ изъ музыки вообще, при вѣчномъ стремленіи всѣхъ къ самой нелѣпой концертности; что же выходитъ, когда виртуозы, вмѣсто того, чтобъ воспитывать вкусъ публики, безсовѣстно льстятъ ея невѣжеству и капризамъ, съ мѣднымъ лбомъ угощаютъ ее собственными произведеніями, въ которыхъ нѣтъ ни складу, ни ладу; какъ будто забываютъ, что и

безъ ихъ авторства, музыка очень легко обойдется, что на свѣтѣ есть довольно музыки во всѣхъ возможныхъ родахъ, чтобъ выказать всѣ средства настоящаго исполнителя; забываютъ, что творчество даръ слишкомъ рѣдкій и никакими усиліями не пріобрѣтается; забываютъ, что такого рода авторство—позоръ для искусства! Я не спору, что и между вами есть исключенія, есть, слава Богу, артисты, понимающіе искусство, какъ его слѣдуетъ понимать ставящіе себѣ музыку цѣлью, а не средствомъ добыванія знаменитости и денегъ. Но много ли такихъ виртуозовъ? Il en est jusqu'à trois, que je pourrais nommer.

За то сколько сотенъ разъ случалось мнѣ бѣжать изъ концерта—то просто въ бѣшенствѣ, то поспокойнѣе, но съ горькимъ чувствомъ озлобленія, и на публику, и на концертнста, и на все, что въ наше время носить самозванное имя музыки, музыканта, музыкальнаго наслажденія!... Вы смѣтаете, господа? Моя трагическая выходка, быть можетъ, въ самомъ дѣлѣ смѣшна для постороннихъ, но припомните, что я отчасти мономанъ, что уже очень, очень давно, какъ для меня почти не существуетъ другихъ интересовъ, кромѣ моего искусства; что музыка—моя пища, моя любовь, моя жизнь, и тогда, право, не за смѣтаете, что какой нибудь *концертъ* (!) я могу принимать такъ близко къ сердцу; что безтолковость, безвкусіе, нелѣпость публики можетъ такъ сильно дѣйствовать на мою желчь, что иногда одного имени пресловутаго виртуоза—штукаря виртуоза, гладиатора, съ его запасомъ блестящихъ варіацій и «драматическихъ фантазій», одного имени такого молодца, я говорю—довольно чтобъ взбѣсить меня, или разстроить на цѣлый день.

Скрипачъ.—Не знаю, чего вамъ надо, капельмейстеръ! На васъ вѣдь не угодишь!..

Капельмейстеръ.—И это вы говорите, мой любезный Б., Tu quoque! (Тихо къ любителю, улыбаясь и указывая на Б.) А самъ слишкомъ хорошо знаетъ, злодѣй, чего мнѣ надо; знаетъ, что я только бы и желалъ, чтобъ всѣ другіе виртуозы понимали свое дѣло именно такъ, какъ онъ его понимаетъ; знаетъ, что тогда всѣ эти господа угодили бы мнѣ и другимъ, такимъ же какъ я сумасшедшимъ.

Любитель.—Онъ, можетъ быть и знаетъ; но мнѣ-то было бы интересно услышать отъ васъ, въ чемъ именно ваши требованія въ дѣлѣ виртуозности...

Капельмейстеръ.—Вамъ они могутъ показаться сумазбродными. Вы, кажется, большой поклонникъ бравурнаго стиля, по крайней мѣрѣ въ пѣніи, а этотъ стиль во всѣхъ его видахъ—для меня отвращеніе.

Любитель.—Вы это уже говорили, и я нарочно не возражалъ противъ вашихъ нападеній на концертность, чтобъ узнать хорошенько ваше мнѣніе. Я, правда, люблю концертность въ пѣвцахъ, но съ большими ограниченіями, и если вы не совершенно изгоняете изъ музыки всѣ украшенія, каденцы, фіоритуры, которыя на мѣстѣ, кстати—такъ превосходны, то я готовъ съ вами согласиться.

Капельмейстеръ.—Кто же думаетъ о совершенномъ изгнаніи украшеній, особенно изъ вокальной музыки! Все это можетъ быть какъ нельзя лучше, когда въ міру и на своемъ мѣстѣ, но мнѣ надо объяснить вамъ, какъ можно проще и короче, чего бы я желалъ отъ виртуозовъ вообще. Прежде всего—скромности въ большой дозѣ. Еслибъ можно было внушить виртуозамъ, что они только исполнители, что первая ихъ обязанность вѣрно передавать то, что имъ поручаетъ композиторъ, что для этой вѣрности, въ идеальномъ ея значеніи, едва ли хватитъ цѣлой жизни каждаго виртуоза. потому что ничто не должно затруднять его въ технику его голоса или инструмента; онъ долженъ быть полнымъ властелиномъ избраннаго имъ, или даннаго ему отъ природы музыкальнаго органа—а для всего этого надобно долгое, глубокое изученіе.

Любитель.—Кто же этого не знаетъ!

Капельмейстеръ. — Съ другой стороны, виртуозъ долженъ всегда совершенно подавлять въ себѣ самолюбіе, забывать о своей личности и о публикѣ, для того чтобъ сливаться съ исполняемою имъ музыкою. Еслибъ, я говорю, это можно было внушить виртуозамъ, какъ основное правило всей ихъ дѣятельности, тогда мы дождались бы превосходнаго исполненія отъ солистовъ, какое встрѣчается, хоть изрѣдка, въ большихъ вокальныхъ и оркестровыхъ массахъ, при благопріятныхъ обстоятельствахъ. Но развитіе такой скромности въ виртуозахъ почти—вещь несбыточная. И ясно почему: въ жизни и дѣятельности каждаго виртуоза съ талантомъ, — о прочихъ я и не говорю,—имъ и скромность не поможетъ, когда нѣтъ и тѣни настоящаго пониманія: на каждомъ шагу встрѣчаются обольщенія для самолюбія, и какъ я уже говорилъ, виртуозъ незамѣтно самъ для себя покидаетъ настоящую дорогу, настоящее призваніе, перестаетъ служить искусству, потому что служить только себѣ. Даже такіе высокіе таланты-электики, какъ Листъ или M-me Viardot, которые готовы исполнять все на свѣтѣ—и эта уже заслуга чрезвычайная — не могутъ избѣжать упрековъ въ нѣкоторомъ шарлатанствѣ. Что же сказать о прочихъ? Гдѣ же думать о серьезности искусства, необходимости для настоящаго исполнителя скромности, когда на каждомъ шагу молодые виртуозы видятъ, что и славу, и золото, какъ магнитомъ притягиваютъ къ себѣ недостойные названія артистовъ, балаганные шукари, безсовѣстно выказывающіе свое искусство, которое наконецъ не имѣетъ ничего общаго съ музыкой! Гдѣ найти опору, подкрѣпленіе своему доброму убѣжденію, если оно зародилось въ артистѣ, когда уже на свѣтѣ публики избалованы пошлыми балаганными фокусами, или грубыми, неистовыми, рѣзко-нервическими эффектами — что почти все равно—жидно или любятъ и остаются равнодушными къ красотѣ и правдѣ, глубоко задуманной и глубоко переданной!

Скрипачъ.—Но согласитесь, что виртуозу публика нужна, чѣмъ другимъ художникамъ. Съ нимъ вмѣстѣ умираетъ его искусство, всѣ его заслуги исчезаютъ—сгдѣдовательно, онъ въ постоянной зависимости отъ публики.

Капельмейстеръ.—Да, это правда, только я не хочу вѣрить, чтобъ чув-

ство истины и красоты было до такой степени подавлено въ публикѣ, чтобъ не было никакой возможности имѣть вліяніе на общій вкусъ въ дѣлѣ искусства, чтобъ вкусъ публики не подлежалъ воспитанію, и повѣрьте, господа, что въ этомъ случаѣ виртуозы могутъ имѣть вліяніе чуть ли не большее, чѣмъ композиторы. Они ближе къ публикѣ, скорѣе могутъ на нее дѣйствовать.

Скрипачъ. — Да, напримѣръ, пусть только откажутся пѣвцы отъ всякой принятой манеры; пусть не балуютъ публику нѣжничаньемъ, фальшивой фразировкой, гдѣ все разсчитано на сладость, иногда приторную, той или другой ноты голоса; пусть подумаютъ, хоть немножко, что въ этой сладости еще нѣтъ музыки, а что пѣвцу непременно должно понимать значеніе искусства; пусть, однимъ словомъ, пѣвцы станутъ художниками, людьми, а не канарейками и снигирями, лучше или хуже выученными подъ органчикъ напѣвать пошлыя кабалетты!

Любитель. — Сладость ощущенія, напримѣръ, отъ прекраснаго качества (timbre) голоса, почти не требуетъ воспитанности музыкальнаго уха, оттого почти равно дѣйствуетъ на всѣхъ — и въ этомъ я вижу подкрѣпленіе моей мысли, что въ дѣлѣ музыкальныхъ наслажденій всего важнѣе голосъ. Замѣьте, какъ въ концертѣ или театрѣ всѣ такутъ отъ какого нибудь очаровательнаго голоса пѣвца или пѣвицы! Право, иногда одной ихъ ноты довольно, чтобъ заставить забыть всѣ ваши инструменты и инструментальные эффекты!

Капельмейстеръ. — А я согласенъ съ Б., что отъ этой сладости ощущенія еще очень далеко до разумнаго наслажденія музыкой. Это правда, что къ такому наслажденію способны сравнительно немногіе, потому что тутъ первое условіе — образованность слуха, музыкальная начитанность; но къ этому — то и должно стремиться; должно воспитывать вкусъ публики.

Скрипачъ. — Позвольте, капельмейстеръ, мнѣ кажется, что и теперь уже, если прослѣдить, напримѣръ, исторію оперы, во вкусѣ всѣхъ на свѣтѣ публикъ замѣтны успѣхи; но тутъ идетъ какое-то волнообразное движеніе, то есть, поминутное нарастаніе какой-нибудь стороны искусства до крайняго приувеличенія, потомъ ниспаданіе, охлажденіе къ этому преувеличенію, начинается другая новая волна, и такъ далѣе такимъ же образомъ. Напримѣръ, чтобъ не слишкомъ далеко захватить — возьмемъ Россини. Онъ повернулъ вкусъ публики къ блестящей, но довольно пустой музыкѣ, въ вокальныхъ партіяхъ переполненной бравурными фіоритурами: это наконецъ надоѣло, и исчезли со сцены пѣвцы и пѣвицы, способные легко и свободно щеголять этими трудными украшеніями. Наслѣдники Россини, гораздо слабѣе его, Беллини и Доницетти удержали изъ манеръ Россини очень многое — особенно переимчивый Доницетти, но имъ уже не была нужна роскошь фіоритуръ въ такой степени, и тотъ весь пафосъ ихъ сочиненій сосредоточился на плаксиво-сентиментальномъ нѣжничаньи, особенно въ теноровыхъ партіяхъ, преимущественно для Рубини, который первый пустилъ въ ходъ эту манеру рѣзкихъ контрастовъ ff и pp въ фразировкѣ своего пѣнія — иногда à contre sens съ текстомъ; эти безко-

нечно протянутыя высокія ноты съ вѣчнымъ crescendo и decrescendo, и опять crescendo и опять decrescendo. Все это теперь уже въ свою очередь отживаетъ свой вѣкъ, чтобъ уступить мѣсто такъ-называемому широкому, энергичному стилю г. Верди.

Капельмейстеръ.—Стилю вскриковъ, унисоновъ и турецкаго барабана.

Любитель.—Ну, истиннаго прогресса я тутъ вижу немного, если отъ блестящихъ вокальныхъ украшеній,—для которыхъ все-таки требовались тщательная обработка голоса, пристальное занятіе, любовь къ своему дѣлу, наконецъ искусство и не послѣднее—умѣнье пѣть,—вкусъ публики повернулся къ такимъ операмъ, для которыхъ пѣвцу не нужно ничего, кромѣ отменно-здороваго горла и крѣпкаго дыхательнаго снаряда.

Скрипачъ.—А я такъ вижу прогрессъ въ томъ, что нынѣшняя публика почти не перевариваетъ прежнихъ длиннѣйшихъ арій съ руладами, каденцами и такъ далѣе. Вкусъ публики, ея симпатія давно уже на сторонѣ драматическаго движенія музыки, на сторонѣ *morceaux d'ensemble*, гдѣ оркестру поручается роль несравненно важнѣе, чѣмъ голосамъ.

Капельмейстеръ.—Въ этомъ есть правда; въ самомъ дѣлѣ я уже не разъ замѣчалъ нетерпѣніе публики при безконечныхъ аріяхъ прежней Россиніевской манеры. Цѣлыя его оперы-серіи (*Семирамида*, *Donna del Lago*) принимаются теперь очень холодно, потому что въ самомъ дѣлѣ невыносимо скучны.

Любитель.—Ужъ не скучнѣе нестерпимыхъ для меня *solos* господъ инструментистовъ въ разныхъ концертахъ, съ ихъ убійственными варіаціями, шумомъ и трудностями всякаго рода. Въ пѣвцахъ-солистахъ все-таки больше толку.

Капельмейстеръ.—Ну, одно другаго стоитъ—но вся бѣда и тутъ и тамъ, отъ вѣчнаго, недѣлаго разсчета на виртуозность. Замѣтьте, что вліянію этого же разсчета я приписываю все то, что какъ мода старѣетъ въ музыкальныхъ сочиненіяхъ, что какъ мишурныя блестки отпадаютъ отъ музыкальныхъ твореній, чтобъ оставить въ нихъ только то, что будетъ всегда сіять истинной красотой и правдой: вліянію моды ни красота, ни правда не подвержены. Мнѣ пришло въ голову еще одно подкрѣпленіе моей мысли, что виртуозность пѣвцовъ, и настоящее исполненіе настоящей музыки—въ наше время далеко разошлись. Помните я говорилъ, что нынѣшніе пѣвцы не умѣютъ исполнять музыки Моцарта. Вы знаете, какъ превосходны его оперы, сколько въ нихъ правды, и ясно, что если-бъ пѣвцы-виртуозы понимали свое дѣло какъ слѣдуетъ, исполненіе оперъ Моцарта было бы полнѣйшимъ наслажденіемъ и для нихъ самихъ, и для публики. Выходитъ не такъ; значить: концертная виртуозность пѣвцовъ можетъ только мѣшать доброму исполненію. Мнѣ очень часто случалось замѣчать, что въ Моцартовыхъ операхъ лучше прочихъ выполняли свое дѣло—какіе-нибудь третъестепенные пѣвцы: по крайней мѣрѣ они не искажали музыки, не позволяли себѣ поправлять Моцарта, не пѣли наизусть, а безъ претензій добросовѣстно исполняли имъ порученную партію; немножко бы побольше таланта—и было бы совсѣмъ хорошо. На-

оборотъ, знаменитости итальянскихъ труппъ въ Моцартовыхъ операхъ изъ рукъ вонъ плохи—и очень естественно почему: Моцартова музыка нисколько не льститъ ихъ виртуозничеству; имъ тутъ рѣшительно негдѣ себя показать; отъ концертнаго пѣнія все это чрезвычайно далеко; а прежде всего тутъ нужно разумѣніе драматическаго смысла музыки—сама жизнь, само дѣло—однимъ словомъ все то, о чемъ господамъ «виртуозамъ» никогда не снилось. Оттого они и не жалуютъ Моцартовыхъ оперъ, «Non capisco niente a questa maladetta musica», говорила одна «знаменитость», по случаю Донъ-Жуана. Цѣлыя оперы—говорятъ итальянскіе пѣвцы—проходятъ у Моцарта въ какихъ-то финалахъ, гдѣ надобно не просто пѣть, а еще играть, гдѣ непрерывный бѣглый огонь репликъ не даетъ никакого простора пѣвцу, гдѣ весь эффектъ на общемъ впечатлѣніи голосовъ и оркестра, а въ итальянскихъ своихъ операхъ, они привыкли и промолчать иной разъ въ какомъ-нибудь *morceau d'ensemble*, чтобы сберечь голосокъ для бравурной аріи. Наконецъ и въ аріяхъ Моцарта—опять игра, опять эффекты пополамъ съ оркестромъ опять ни малѣйшей возможности блеснуть фіоритурами, или какой-нибудь каденцой. Вѣдь это, въ самомъ дѣлѣ, неблагодарно и нестерпимо!

Любитель.—Позвольте, однако-жъ: на всѣхъ главныхъ европейскихъ театрахъ Моцартовы оперы исполняются итальянскими виртуозами.

Капельмейстеръ.—А *conte-souet*. Тутъ обыкновенно участвуютъ другія соображенія, а не воля самихъ виртуозовъ. Притомъ и исполняются такъ, какъ я вамъ говорилъ, то есть гораздо лучше со стороны послѣднихъ или второстепенныхъ сюжетовъ труппы, чѣмъ со стороны первыхъ, которые часто все дѣло портятъ своими претензіями. Тоже самое можно примѣнить и къ инструментистамъ вообще, съ тою разницею, что между ними все-таки гораздо больше встрѣчается людей съ истинною музыкальною образованностью, чѣмъ между пѣвцами, а слѣдовательно промахи настоящаго исполненія не такъ часты и, главное, не такъ грубы и рѣзки.

Но вообще въ вокальной и въ инструментальной музыкѣ такое идеально-совершенное исполненіе, какимъ я его себѣ представляю, и какое желалъ бы внушить, привить талантливымъ виртуозамъ, дѣло—до чрезвычайности трудное. Говоря о плохомъ исполненіи, объ уродованіи музыки, я вамъ приводилъ въ примѣръ плохого чтеца драматическихъ произведеній. Исполненіе музыкальное въ самомъ дѣлѣ то же самое, что актерство, только въ другой сферѣ. Идеальныя совершенства музыкальнаго исполненія очень легко себѣ вообразить, вникая въ совершенства игры актера-художника. Очень легко понять, что для такого актера важны не слова его роли, а сама роль, само созданіе автора, отчего при художественномъ исполненіи вы никогда не вспомните объ актерѣ—какъ бы его личность ни была привлекательна. Актеръ совершенно исчезаетъ за передаваемымъ имъ лицомъ, актера нѣтъ, нѣтъ роли, нѣтъ пьесы, нѣтъ театра—есть только жизнь, характеръ, самъ человекъ въ данный моментъ. Вы знаете, какъ немногіе изъ актеровъ умѣютъ или могутъ возвыситься до

такого положенія, гдѣ все передается такъ, какъ задумано авторомъ и, кромѣ того, кажется, что всѣ слова, произносимыя такимъ актеромъ—его собственная импровизація, что всѣ эти мысли, эти чувства находятъ себѣ въ немъ выраженіе вдругъ, въ мигъ своего появленія, и игра актера, вполне осуществляя идею автора, прибавляетъ къ ней новую поэзію, можетъ быть даже несуществовавшую въ такой полнотѣ при самомъ зарожденіи драматическаго созданія. Такое исполненіе—чрезвычайная рѣдкость на всѣхъ сценахъ въ свѣтѣ. Какова же доля музыки, которая, какъ я сказалъ, еще несравненно больше нуждается въ превосходномъ исполненіи, чѣмъ драматическая поэзія; музыка, которая вся состоитъ изъ тонкихъ, уловимыхъ только для поэтической организаціи, оттънковъ; музыка, въ которой, для настоящаго исполненія, еще ничего не значитъ—вѣрно разбирать письменные знаки языка звуковъ, а надо развить въ себѣ искусство понимать смыслъ музыкальной рѣчи, уразумѣть тайну музыкальной поэзіи, приучить себя читать, такъ сказать, между строкъ, какъ незримыя, но понятныя поэтическому чувству письма?... Вы улыбаетесь, господа! А я говорю очень серьезно, что чтеніе нотъ самое вѣрное, въ самомъ широкомъ значеніи слова чтеніе (то есть при безукоризненной технике)—только азбука музыкальнаго исполненія. Можно очень вѣрно прочесть какое нибудь музыкальное произведеніе, то есть исполнить совсѣмъ хорошо со стороны техники, и быть, между тѣмъ, за миллионъ верстъ отъ смысла сочиненія; наоборотъ, можно прочесть не совсѣмъ вѣрно, не совсѣмъ искусно со стороны техники, и быть несравненно ближе къ правдѣ, къ данной авторомъ поэтической идеѣ. Обо всемъ этомъ съ господами виртуозами и говорить нельзя. Они, по большей части, не поймутъ даже, о чемъ тутъ рѣчь. Но, я надѣюсь, вы-то меня понимаете?

Скрипачъ.—Разумѣется; въ музыкѣ какъ извѣстно важенъ смыслъ, а не буква; и я тоже рѣшительно не считаю виртуозомъ того, кто овладѣлъ одной техникой. Въ технике, какъ бы она ни была развита, еще нѣтъ поэзіи; слѣдовательно нѣтъ и ничего чарующаго слушателя; онъ всегда останется холоденъ къ самому безукоризненному техническому совершенству, если въ виртуозѣ нѣтъ ни искры поэтическаго огня. За то съ этимъ огнемъ, власть виртуоза надъ публикой безгранична! Но мнѣ все-таки кажется, что тутъ главное дѣло въ талантѣ, что безъ таланта никакое вниканіе въ смыслъ не поможетъ, а напротивъ, талантъ всегда самъ подскажетъ, что именно нужно; такъ что тутъ не можетъ быть никакихъ общихъ правилъ.

Капельмейстеръ.—А я-то что же говорю? Безъ таланта нельзя быть музыкантомъ-исполнителемъ, нельзя быть и виртуозомъ—въ моемъ смыслѣ. Но бѣда въ томъ, что и таланты сбиваются съ настоящаго пути, и таланты хватаются за средства, выпуская изъ виду—цѣль. Я опять повторяю, что въ идеальномъ виртуозѣ должны быть развиты въ равной степени: техническое совершенство исполненія и глубокая, разумная любовь къ искусству, которая постоянно удерживала бы виртуоза отъ соблазновъ его самолюбія, подкрѣпляла бы его въ

борьбѣ съ нелѣпостями вкуса публики, не позволяла бы никогда уклоняться съ того пути, на которомъ постояннымъ свѣтиломъ сіяетъ само искусство, какъ высшая поэтическая цѣль. Съ другой стороны и композиторы должны стремиться къ тому, чтобы ихъ произведенія какъ можно меньше выставляли на показъ механическія совершенства виртуозности исполнителей. Всякая концертность (пассажи, бравуры) не существуютъ иначе, какъ въ ущербъ правдѣ и высшей красотѣ. Довольно будетъ для виртуозовъ, если они въ исполняемыхъ ими музыкальныхъ произведеніяхъ найдутъ неисчерпаемый родникъ поэзіи — съ этимъ вмѣстѣ явятся безконечные оттѣнки исполненія, самое широкое поле для таланта. Ни композиторъ во время сочиненія не долженъ разсчитывать на блестящія качества исполнителей, хотя бы лично ему извѣстныхъ, ни исполнители не должны загромождать собой композитора. У всѣхъ, какъ я уже столько разъ повторялъ, должна быть одна цѣль — сама музыка; но такого высшего примиренія еще долго, долго ждать. Однако (смотреть на часы) прошу прощенья, господа, мнѣ пора на пробу.

Любитель. — Что у васъ сегодня?

Капельмейстеръ. — «Фигаро» Моцарта, и славно идетъ. До свиданія.

Любитель. — Одну минуту, капельмейстеръ — когда же вы разрѣшите окончательно нашъ споръ съ Б.?

Капельмейстеръ. — О преимуществахъ вокальной музыки передъ инструментальною? Мнѣ кажется, господа, что и не слѣдовало начинать этого спора. Впрочемъ, я совѣтую вамъ пойти слушать Фигаро — вы тогда на-дѣлѣ убѣдитесь, что есть на свѣтѣ музыка, гдѣ интересъ оркестра уравновѣшенъ съ интересомъ сценическаго пѣнія.

Любитель. — Послушаемъ Фигаро. Увидимъ, удастся ли Моцарту помирить насъ.

Спонтини и его музыка *).



Въ началѣ истекшаго года скончался знаменитый композиторъ, пользовавшійся въ свое время (во второмъ и третьемъ десятилѣтіяхъ нашего вѣка) славою первѣйшаго, по части лирической трагедіи: «lyricae tragoediae princeps» — какъ величаетъ его медаль, выбитая въ честь его въ Германіи, въ 1829 году.

«Угасло еще одно свѣтило на горизонтѣ музыкальномъ» — выражается одна французская музыкальная газета, по случаю

*) Пантеонъ, 1852 г. № 1.

смерти Спонтини (*La France musicale*, 1851, № 6): «скончался композиторъ, котораго имя останется на ряду съ безсмертными именами Моцарта, Бетховена и Россини. Важная потеря для искусства, которое доведено имъ до высшихъ предѣловъ. Его «Весталка» и «Фернандо Кортесъ» не умрутъ: съ нихъ началась новѣйшая школа драматической музыки».

Композиторъ, о которомъ такимъ образомъ выражаются современные намъ музыкальные журналы, который дѣйствительно сіялъ на музыкальномъ горизонтѣ, какъ свѣтило первой величины, до появленія Россини, конечно заслуживаетъ, чтобы сказать о немъ нѣчто болѣе обыкновеннаго некролога. Извѣстное дѣло: успѣхъ или неуспѣхъ, долгая или эфемерная слава, не всегда бываютъ въ прямой пропорціи къ достоинству художественныхъ произведеній, или къ общей дѣятельности художника, и, напротивъ того, зависятъ отъ столкновенія бездны причинъ и обстоятельствъ, иногда, въ отношеніи искусства, совсѣмъ постороннихъ. Желая, по случаю множества являющихся теперь статей о Спонтини, дать читателямъ полный, по возможности, обзоръ дѣятельности этого знаменитаго композитора и вѣрный взглядъ, на сколько намъ удастся, на характеръ и достоинства главныхъ его произведеній, и на мѣсто, занимаемое имъ въ искусствѣ, мы никакъ не ограничимся біографическими фактами, не богатыми разнообразіемъ, какъ въ жизни большей части художниковъ, которыхъ жизнь вся въ ихъ твореніяхъ; не ограничимся и перечнемъ произведеній съ прибавленіемъ коротенькихъ замѣчаній объ успѣхѣ или неуспѣхѣ. По нашему мнѣнію, такого рода «послужные списки» художниковъ могутъ быть очень у мѣста въ книгахъ справочныхъ, въ біографическихъ и музыкальных словаряхъ, но не могутъ имѣть никакой занимательности, какъ статьи литературно-художественныя. Для того, чтобы сдѣлать настоящую оцѣнку произведеній художника, независимо отъ болѣе или менѣе ложнаго современнаго успѣха, независимо отъ болѣе или менѣе пристрастнаго отношенія современныхъ художнику критиковъ искусства, не всегда руководимыхъ справедливостью и стремленіемъ къ истинѣ, по нашему мнѣнію, всего важнѣе, во первыхъ: опредѣлить точку развитія искусства, на которой засталъ его художникъ въ эпоху настоящей своей дѣятельности, чтобы ясно видѣть, *что* принадлежитъ его эпохѣ, и *что* собственно ему; во-вторыхъ: изъ подробнаго, отчотливаго разбора главныхъ (если не всѣхъ) произведеній художника, вывести характеръ его таланта и показать, какое этотъ талантъ имѣетъ вліяніе на искусство (въ томъ случаѣ, если имѣлъ): вліяніе благотѣльное для успѣховъ искусства, или вредное (хоть на время); на сколько и въ чемъ именно, въ томъ и другомъ случаѣ. Но ясно, что такого рода критическая оцѣнка произведеній Спонтини не можетъ быть сдѣлана безъ отступленія въ область общей музыкальной критики. Это необходимо, чтобы показать, въ чемъ состоялъ идеалъ серьезной, трагической оперы въ эпоху, современную Спонтини, и насколько его произведенія отвѣчаютъ этому идеалу; далѣе: въ чемъ состоитъ идеалъ трагической оперы въ наше время и согласны ли съ этимъ идеаломъ оперы Спонтини, т. е. должны ли онѣ являться на современныхъ сценахъ или при-

надлежать уже архивамъ искусства? Читатели да не сочтутъ лишними многихъ страницъ, которыя мы должны будемъ посвятить изложенію нашихъ понятій объ оперной музыкѣ, объ ея совершенствѣ идеальномъ и несовершенствахъ реальныхъ, и объ участи оперы въ наше время вообще. Безъ этого, для насъ кажется рѣшительно невозможнымъ и безцѣльнымъ говорить о произведеніяхъ Спонтини со стороны ихъ значенія въ исторіи искусства. Для показанія вліяній, которымъ художникъ подчинялся въ продолженіи своей дѣятельности, его, такъ сказать, родственной связи (filiation) въ отношеніе его предшественниковъ, для показанія внѣшнихъ обстоятельствъ, внѣшней обстановки жизни, которая не могла не отразиться и въ произведеніяхъ — біографія становится необходимою, а потому мы съ нея и начнемъ, предваривъ читателей, что въ отношеніе біографическихъ подробностей будемъ пользоваться всѣми лучшими источниками (которыхъ впрочемъ немного и всѣ очень неполны и недостаточны). Для эстетической же части нашей статьи и для разбора главныхъ партитуръ Спонтини, мы не будемъ и не можемъ пользоваться ничѣмъ, кромѣ самихъ этихъ партитуръ и общей философіи искусства.

О Спонтини было написано довольно (особенно въ Германіи, даже въ послѣднее время), но по многимъ, весьма уважительнымъ причинамъ не все, что писано, можетъ имѣть для насъ большую цѣну. Въ этомъ случаѣ, какъ и вездѣ, пускай само дѣло говорить за себя, пускай произведенія Спонтини сами за себя отвѣчаютъ.

Гаспаръ Спонтини родился 14-го ноября 1779 г. въ Маіолати, близъ Іези, въ Анконской провинціи. О его дѣтствѣ, первоначальномъ воспитаніи и о томъ, какъ рано появилась въ немъ склонность къ музыкѣ, не сохранилось никакихъ подробностей (да это и не такъ важно). Музыкальное его поприще начинается однако весьма рано, а именно, когда ему было двѣнадцать или тринадцать лѣтъ, онъ былъ отправленъ въ Неаполь, чтобы поступить въ тамошнюю консерваторію della Pietà (1791), бывшую подъ управленіемъ знаменитыхъ профессоровъ. Но кто именно былъ первымъ и главнымъ учителемъ Спонтини изъ извѣстныхъ въ то время музыкальныхъ педагоговъ, также неизвѣстно достоверно, потому что въ біографіи его вкрались многія ошибки. Неизвѣстенъ также и поводъ поступленія Спонтини въ неаполитанскую консерваторію, т. е., какъ говоритъ Берліозъ, неизвѣстно, было ли это желаніе самого мальчика, или здѣсь проявилась мысль не совсѣмъ достаточныхъ его родителей, отворившихъ сыну дверь знаменитой школы музыки, съ цѣлью выхлопотать ему вполнѣдствіи скромное званіе капельмейстера въ какомъ-нибудь второклассномъ монастырѣ. Берліозъ склоняется на послѣднюю гипотезу, основывая ее на расположеніи къ духовной жизни, которымъ отличались прочіе члены семейства Спонтини. Молодой Гаспаръ Спонтини занимался въ неаполитанской консерваторіи, какъ видно, съ большимъ успѣхомъ, потому что черезъ годъ получилъ

звание primo maestro (что значило, впрочемъ, только первый первоначальный учитель, репетиторъ), а въ 1795 году, т. е. 16-ти лѣтъ, написалъ первую свою оперу «*J puntigli delle donne*». Эта опера была представлена на одномъ изъ маленькихъ неаполитанскихъ театровъ, и принадлежала (какъ и многія послѣдующія произведенія Спонтини до самой «Весталки»), къ пустымъ, рутиннымъ произведеніямъ тогдашняго итальянскаго вкуса, пристрастнаго (какъ и въ позднѣйшія времена) къ блестящей вокализациі на незатѣйливыя сценическія положенія, къ совершенной, подчиненности оркестра и гармоніи мелодическому интересу (каковъ бы онъ ни былъ). «Тѣмъ не менѣе, говоритъ Берлиозъ, первый опытъ внушилъ столько самонадѣянности композитору, что онъ бѣжалъ изъ консерваторіи въ Римъ, надѣясь въ этомъ городѣ получить еще болѣе успѣха какъ оперный maestro. Бѣглецъ былъ пойманъ и подъ опасеніемъ быть отправленнымъ въ Неаполь, какъ бродяга, заплатился новой оперой. Опера была написана для карнавала, на скорую руку, на либретто «*Gli amanti in cimento*» и имѣла успѣхъ. Публика — какъ обыкновенно бываетъ въ Италіи въ подобныхъ случаяхъ, — была въ восторгѣ отъ новаго композитора. Его юный возрастъ, а также и эпизодъ бѣгства изъ консерваторіи, расположили дилеттантовъ въ его пользу. Спонтини былъ оглушенъ рукоплесканіями; его вызывали безчисленное множество разъ, носили съ триумфомъ и... чрезъ двѣ недѣли — забыли. По крайней мѣрѣ этотъ эфемерный успѣхъ доставилъ ему свободу — такъ какъ онъ уволенъ былъ отъ обязанности снова вступить въ консерваторію и получилъ выгодное приглашеніе въ Венецію — *писать*». Въ Венеціи онъ сочинилъ оперу «*l'Amor segreto*». Возвратившись въ Римъ, въ 1797 г., онъ тамъ написалъ (на либретто Метастазіо) «*l'Isola disabitata*» для театра въ Пармѣ, но не могъ отправиться въ Парму, чтобъ поставить эту оперу, потому что получилъ приглашеніе изъ Неаполя, гдѣ и поставилъ еще оперу «*l'Egoismo ridicolo*». Приглашенный во Флоренцію въ 1798 г., онъ далъ тамъ «*Teseo riconosciuto*» (opera seria), потомъ, по возвращеніи въ Неаполь, написалъ «*La finta filosofa*», и въ 1800 г. «*La fuga in maschera*». (Обѣ оперы комическія, какъ и большая часть его произведеній до «Весталки»).

Въ 1800 и 1801 годахъ написалъ въ Палермо, гдѣ жилъ тогда неаполитанскій дворъ, двѣ оперы - буффы: «*J quadri parlanti*», «*Il finto piffore*» и одну оперу-seria «*Gli Elisi delusi*». Климатъ Сициліи имѣлъ вредное вліяніе на здоровье Спонтини и онъ долженъ былъ возвратиться на материкъ Италіи. Къ этому времени относятся еще четыре его оперы, а именно: «*Il Geloso e l'Audace*» — написанная въ Римѣ «*Le metamorfosi di Pasquali*» — «*Chi più Guarda meno vede*» и «*La principessa d'Amalfi*» — всѣ три въ Венеціи. Объ успѣхѣ всѣхъ этихъ четырнадцати оперъ біографы Спонтини хранятъ молчаніе. Вѣроятно, впрочемъ, что оперы эти доставили ихъ автору мало славы, какъ и денегъ, потому что онъ рѣшился попробовать счастье во Франціи — безъ всякаго приглашенія, туда, ни со стороны какого нибудь сильнаго лица, ни со

стороны директоровъ оперы. Берліозъ рассказываетъ, что Спонтини сохранилъ въ своей библіотекѣ манускрипты и даже печатныя либретто всѣхъ своихъ итальянскихъ оперъ, бѣдныхъ и ни чѣмъ особенно не замѣчательныхъ произведеній, которыя онъ называлъ друзьямъ, съ улыбкою презрѣнія, грѣхами «юности».

Въ Парижѣ (1803 г.) дѣла Спонтини шли очень плохо. Онъ принужденъ былъ кое-какъ жить уроками, и какъ-то случайно добился, что его опера «La finta filosofa» была представлена на итальянскомъ театрѣ, въ февралѣ 1804 г. и, имѣла нѣкоторый успѣхъ. Затѣмъ Спонтини принялся за сочиненіе небольшихъ комическихъ оперъ, на французскія слова. На театрѣ комической оперы (théâtre Feydeau, какъ тогда онъ назывался) появилась (также 1804 г.) «Julie» — и прошла незамѣтно, какъ множество ничтожныхъ произведеній, которыя появляются на всѣхъ театрахъ для того, чтобы исчезнуть навсегда послѣ перваго представленія. Одна только арія изъ этой оперы сохранилась на употребленіе водеvilныхъ театровъ. Эта же самая опера, подъ другимъ заглавіемъ (Le pot de fleurs), съ нѣкоторыми измѣненіями, была дана на томъ же театрѣ годомъ позже, и снова упала. Небольшая опера «Мильтонъ» (либретто Жуи) была принята несравненно лучше «Юли» — даже имѣла нѣкоторый успѣхъ. Но опера, написанная Спонтини на весьма плохое либретто «La Petite mason», неудачно рекомендованное ему знаменитымъ актеромъ комической оперы, Элевью — имѣла участь еще хуже «Юли». Первое представленіе оперы не дошло до конца: ее освистали.

Вѣроятно вслѣдствіе этихъ неудачъ, Спонтини рѣшился дать своей музыкальной дѣятельности совершенно другое направленіе и, оставивъ въ сторонѣ комическую оперу, принялся за изученіе условій и стиля лирической трагедіи, созданной Глюкомъ. Произведенія Глука блистали тогда на горизонтѣ парижской Большой Оперы въ полной славѣ. По стопамъ Глука шли съ чрезвычайнымъ успѣхомъ Мегюль и Керубини. Спонтини въ послѣднее время своей жизни, въ разговорахъ съ друзьями, не скрывалъ, что ревностное изученіе оперъ Глука сдѣлало въ немъ совершенный переворотъ и заставило его навсегда отказаться отъ пошлыхъ приемовъ итальянской рутинѣ, по которой онъ написалъ столько дужинныхъ оперъ. Имѣя дѣйствительно (по крайней мѣрѣ до нѣкоторой степени) призваніе къ трагической оперѣ, Спонтини страстно привязался къ стилю Глука и, изучая этотъ стиль, почувствовалъ необходимость развить въ своихъ произведеніяхъ многія стороны, едва затронутыя Глюкомъ. Приготовляя себя такимъ образомъ, Спонтини жаждалъ дѣятельности, согласной съ его новымъ направленіемъ, жаждалъ случая написать большую лирическую драму, но случай этотъ не представлялся. Послѣ многихъ неудачъ, молодой композиторъ былъ въ совершенной опалѣ. Почти всѣ двери заперлись передъ нимъ. Одно только покровительство императрицы Жозефины могло его поддержать противъ всеобщаго гоненія и насмѣшекъ, и было вскорѣ дѣйствительно въ высшей степени для него полезно.

У литератора Жуи давно хранилось въ портфель либретто большой оперы «Весталка», за которое не хотѣли приняться ни Мегюль, ни Керубини. Спонтини просилъ это либретто для себя съ такою настойчивостью, что авторъ, по совѣтамъ одной дамы, быть можетъ не безъ вліянія императрицы, уступилъ просьбамъ молодого и нелюбимаго композитора. Когда опера была готова, императрица приказала немедленно поставить ее на сцену, и репетиціи начались. «Но—говоря словами Берліоза,—вмѣстѣ съ репетиціями началась для Спонтини истинная мука; мука невыносимая для нововводителя, не пользующагося авторитетомъ и встрѣчающаго на каждомъ шагѣ постоянное, систематическое противодѣйствіе со стороны цѣлаго полка исполнителей; безконечная борьба съ интригами и препятствіями всякаго рода... Всѣ возстали противъ трудности пьесы, противъ непринятыхъ формъ этого строгаго стиля, который утомлялъ исполнителей, требуя отъ нихъ непрерывнаго вниманія, напряженія чувства, энергіи и строгой отчетливости. Всякому хотѣлось урѣзать, очистить, сгладить эту непокорную музыку».

Пѣвица Браншо, создавшая роль Весталки, Юліи и чрезвычайно прославившаяся въ этой роли,—признавалась Берліозу лично, что во время первыхъ репетицій «Весталки», она сказала Спонтини на отрѣзъ, что она никогда не заучитъ его неисполнимыхъ речитативовъ. Другой исполнитель, которому поручена была роль главнаго жреца, такъ былъ испуганъ ею трудностью, что отказался отъ нея напрямки. Възбѣшенный Спонтини (это было на пробѣ) схватилъ роль, хотѣлъ изорвать ее въ клочки и бросить всю оперу, но одинъ молодой человѣкъ (Dérivis) изъ числа хористовъ, скромно подошелъ къ Спонтини и выпросилъ себѣ роль жреца. Впослѣдствіи, этотъ молодой человѣкъ чрезвычайно отличался въ своей роли, и не мало содѣйствовалъ особенному успѣху «Весталки». Безпрерывныя поправки, урѣзки, перемѣны въ партитурѣ протянули репетиціи «Весталки» на цѣлый годъ, и вслѣдствіе этихъ безчисленныхъ поправокъ, сумма переписки вокальныхъ и оркестрныхъ партій возросла до 10000 франковъ. Безъ чрезвычайной доброты и внимательности Жозефины, безъ непреклонной воли Наполеона, «Весталка» по причинѣ своей трудности, или, какъ тогда находили, неисполнимости (*un opéra inchantable et injouable*) навѣрно никогда не явилась бы на сценѣ. Между тѣмъ и съ другой стороны готовилась гроза для Спонтини. Уже давно вся парижская консерваторія недоброжелательствовала итальянскому выходцу и посмѣивалась надъ каждымъ промахомъ противъ его техники композиторства, а промаховъ такихъ въ каждой его оперѣ было не мало. Теперь, при распространеніи слуховъ объ его новой большой оперѣ, воспитанники консерваторіи заранѣе радовались, воображая, какая будетъ лихая пожива для ихъ сарказмовъ въ этомъ новомъ произведеніи «неудачнаго» маэстро, въ его нелѣпыхъ нововведеніяхъ, забавныхъ претензіяхъ на колоссальную высоту и величіе стиля, и въ тысячахъ грубыхъ ошибокъ всякаго рода. Въ консерваторіи давно уже ходило о Спонтини мнѣніе, что онъ не знаетъ самыхъ первыхъ правилъ гармоніи, что его пѣніе плаваетъ

въ «акомпаниментѣ» какъ «ключокъ волосъ въ супѣ». — «И вдругъ этотъ чело-
вѣкъ, освищенный въ Комической оперѣ, покушается дать оперу возвышеннѣе
и великолѣпнѣе, чѣмъ безсмертныя произведенія Глука! Погоди-же! Узнаетъ
онъ насъ! Если вѣрить Берліозу, воспитанники Консерваторіи, поддержанные
почти всѣми французскими композиторами и профессорами музыки, сговорились
во что бы то ни стало уронить «Весталку». Система свистковъ на этотъ разъ
была замѣнена смѣхомъ и зѣвотой. Но вотъ наступилъ роковой для Спонтини
вечеръ 15-го декабря 1807 года. «Весталка» дана и — не смотря на злыя на-
смѣшки музыкантовъ — исполнителей и всей оппозиціонной партіи, не смотря на
неправильности и промахи противъ науки, которыхъ довольно въ партитурѣ
«Весталки», успѣхъ этой оперы былъ самый блистательный. Публика была
рѣшительно увлечена страстью, огнемъ и живымъ драматизмомъ этой, во мно-
гомъ новой для нея, музыки. Подробно о причинахъ успѣха мы еще скажемъ
въ своемъ мѣстѣ, при разборѣ «Весталки». Здѣсь замѣтимъ только, что вся
опера вообще нравилась чрезвычайно, а нѣкоторые номера (напр. маршъ веста-
локъ и др.) очень скоро сдѣлались народными и на крыльяхъ моды изъ Парижа
облетѣли всю Европу. Наполеономъ учреждены были десятилѣтнія преміи (*les*
prix décennaux) для всякаго, для всего отличнаго въ области искусства и зна-
ній; премія Большой оперы присуждена была Спонтини за «Весталку». Довольно
любопытно сужденіе о ней назначеннаго императоромъ Комитета (*jury*),
въ докладѣ о присужденіи преміи.

«Опера эта имѣла блистательный и постоянный успѣхъ; композиторъ
весьма счастливо употребилъ свое дарованіе на пьесу занимательную и истинно-
трагическую; въ музыкѣ его есть сила (*verve*), блескъ, иногда грація. Публикѣ
особенно нравились двѣ аріи прекраснаго стиля и весьма выразительныя (*d'un*
beau style et d'une belle expression), два хора, въ характерѣ религиозномъ и
трогательномъ, и финаль — вмѣстѣ трагическій и пріятный? (*à la fois tragique*
et agréable). Если не всегда вполнѣ музыка выражаетъ намѣреніе текста, то
замѣняетъ, по крайней мѣрѣ, эффектами пріятными и поразительными (*effets*
agréables et piquants), свойственными искусству звуковъ, тѣ эффекты, кото-
рыхъ можно было бы ожидать отъ ближайшаго согласія между музыкой и сло-
вами, или сценическимъ положеніемъ». *Moniteur du 21 juillet 1808.*

Въ самое короткое время «Весталка» выдержала сто представленій въ
Парижѣ, исполнялась рѣшительно на всѣхъ провинціальныхъ французскихъ
театрахъ, давалась и въ Германіи, и въ Италіи, и вездѣ съ необыкновеннымъ
успѣхомъ (хотя съ меньшимъ, чѣмъ въ Парижѣ). Давалась она и въ Петер-
бургѣ (до двадцатыхъ годовъ — во времена отличнаго тенора — Самойлова и пре-
восходнаго баса — Злова) и восхищала всѣхъ почти также, какъ въ Парижѣ.
Вообще «Весталка» пользовалась успѣхомъ вездѣ, гдѣ давалась, и въ продол-
женіе тридцати лѣтъ (или около того) не сходила со сцены всѣхъ оперныхъ
театровъ. Натурально, что съ появленія «Весталки», Спонтини началъ пользо-
ваться самою громкою славой, и, какъ это почти всегда бываетъ съ самыми

первостепенными художниками, слава его почти вся и сосредоточилась на «Весталкѣ». Имя Спонтини неразлучно съ «Весталкою». Автора «Фернандо Кортеса» или «Олимпии» знают конечно всѣ музыканты, но автора «Весталки» знают рѣшительно всѣ, даже вовсе не-музыканты и вообще люди, знакомые съ операми только по слухамъ. «Фернандо Кортесъ» тоже большая опера, въ героическомъ стилѣ, была написана Спонтини вслѣдъ за «Весталкою» и дана въ 1809 году, но уже того успѣха не имѣла, хотя принята была тоже хорошо. Такъ было и со всѣми послѣдующими операми Спонтини. Ни одна изъ нихъ въ успѣхѣ не могла идти въ сравненіе съ «Весталкою». Замѣчательно, что точно тоже повторилось съ Веберомъ. Послѣ «Фрейшюца» — который буквально обошелъ весь свѣтъ, а въ Германіи сдѣлался народнѣйшею изъ всѣхъ оперъ (которыхъ въ Германіи не мало), Веберъ написалъ «Эврианту», оперу еще болѣе выработанную, чѣмъ «Фрейшюцъ», — «Оберона», произведеніе чрезвычайно замѣчательное; но обѣ эти оперы, сравнительно съ Фрейшюцомъ не имѣли успѣха вовсе, и до сихъ поръ Карлъ Марія Веберъ извѣстенъ и знаменитъ больше всего, какъ авторъ Фрейшюца. Тоже самое, въ наше время, повторяется и на Мейерберѣ: все, что онъ писалъ до «Роберта», совершенно забыто, и «Гвельфы и Гибеллины», «Пророкъ» пользуются славою, благодаря «Роберту».

Опера «Кортесъ» или завоеваніе Мексики, была написана Спонтини по желанію императора Наполеона, между тѣмъ, какъ самъ Спонтини для второй своей оперы уже остановилъ свой выборъ на античной трагедіи «Электра» и даже, за два года до смерти, выражалъ Берліозу свое сожалѣніе, что ему не пришлось писать лирической трагедіи на сюжетъ Электры, который онъ считалъ самымъ «вдохновительнымъ».

Годъ спустя послѣ появленія «Кортеса» (т. е. въ 1810), Спонтини былъ назначенъ директоромъ итальянскаго театра въ Парижѣ, который назывался тогда — *opéra buffo*. Спонтини составилъ превосходную оперную труппу, въ которой было очень много первыхъ знаменитостей того времени. Но не смотря на имена Гарсиа (отца Віардо), Кривелли (знаменитаго тенора), Такинарди (отца Персіани), Барили и примадоннъ: Барили, Фесты и Сасси, не смотря на важныя услуги, оказанныя Спонтини искусству, во время бытности его директоромъ, онъ первый далъ въ Парижѣ Моцартова «Донъ-Жуана», — интриги, главною пружиною которыхъ были деньги, скоро заставили его отказаться отъ директорства.

Личнымъ врагомъ Спонтини былъ Паеръ (или Пэръ, Раер), бывшій тогда директоромъ придворнаго итальянскаго театра и завидовавшій успѣхамъ своего соперника на сценѣ Большой оперы. Берліозъ говоритъ, что Пэръ, прикивая всѣ способы сдѣлать Спонтини смѣшнымъ, передѣлалъ его имя въ *Mr. Spontin* и прозвалъ ренегатомъ, намѣкая на то, что Спонтини, родомъ итальянецъ, въ позднѣйшихъ своихъ произведеніяхъ почти вовсе отказался отъ итальянской оперной манеры и принялъ стиль французскихъ оперныхъ

композиторовъ. Къ этому времени жизни Спонтини относятся, ничѣмъ незамѣчательныя и теперь совершенно забытыя, произведенія—«*Pélage ou le Roi et la paix*», опера, написанная на случай (1814),—и опера-балетъ «*Les deux givaux*», написанная въ сотрудничествѣ съ дирижѣромъ опернаго оркестра, Персею, и композиторами Бертономъ и Крейцеромъ (1816). По случаю возобновленія въ 1817 году оперы Сальери «Данаиды», самъ Сальери, не желавшій по старости выѣзжать изъ Вѣны, поручилъ Спонтини надзоръ за разучиваніемъ своей оперы, уполномочивъ его вмѣстѣ съ тѣмъ дѣлать въ ней измѣненія, какія ему будетъ угодно. Спонтини ограничился тѣмъ, что измѣнилъ конецъ одной аріи Гипермнестры, и, кромѣ того, написалъ вновь нѣсколько танцевъ и «Вакханалію», которая считается однимъ изъ лучшихъ его произведеній, особенно по оригинальной и чрезвычайно блестящей оркестровкѣ *)

Въ 1819 году Спонтини поставилъ на сцену еще большую оперу въ 3-хъ дѣйствіяхъ, опять трагическую и античную—«Олимпія», на успѣхъ которой онъ особенно рассчитывалъ, соображая все, что доставило великолѣпный успѣхъ «Весталки». Но, какъ мы уже сказали, успѣхъ «Весталки» не повторился для «Олимпіи». Ни въ минуту своего появленія, ни гораздо позже, при возобновленіи въ 1827 году, эта опера не имѣла того успѣха, котораго, быть можетъ, заслуживала, потому что, какъ увидимъ при разборѣ оперъ Спонтини, музыкальное достоинство «Олимпіи» почти одинаково съ достоинствомъ «Весталки». Причиной перваго неуспѣха было множество случайныхъ обстоятельствъ и даже политическія идеи (въ сюжетѣ Олимпіи демократы нашли какой-то непріятный для себя намекъ). При возобновленіи же Олимпіи, Спонтини, бывший въ то время директоромъ музыки короля прусскаго, нашелъ, по возвращеніи своемъ изъ Берлина, огромную перемену во вкусѣ и идеяхъ

*) Замѣчательна вообще судьба оперы «Данаиды». Либретто ея было написано для Глука, который и ввѣялъ его съ собою въ Вѣну, обѣщавъ прислать музыку въ дирекцію Парижской оперы. Между тѣмъ Глюкъ, по преклонности лѣтъ и по слабости здоровья, считалъ себя не въ силахъ приняться за такой большой трудъ. Не заявляя ничего директорамъ оперы, Глюкъ поручилъ сочиненіе «Данаидъ» Сальери—тогда еще молодому (около 25 лѣтъ). Кромѣ того, что надобно было замѣнить Глука, для Сальери не мало трудностей представлялъ и французскій языкъ, съ которымъ онъ былъ едва знакомъ, и всѣ условія французской сцены, также не очень ему извѣстныя. Послѣ долгихъ трудовъ, Сальери кончилъ оперу, и Глюкъ такъ былъ ею доволенъ, что написалъ къ директору Королевской Академіи музыки въ Парижъ, что одинъ изъ его учениковъ помогалъ ему при сочиненіи оперы и что самъ этотъ ученикъ явится въ Парижъ, чтобы ставить «Данаидъ» на сцену. Сальери пріѣхалъ въ Парижъ въ 1784. Опера «Данаиды» была играна сначала при дворѣ съ большимъ успѣхомъ, потомъ и на большой оперной сценѣ, гдѣ принята была съ восторгомъ, но все подъ именемъ оперы Глука. Только въ день 13-го представленія «Данаидъ», утромъ, въ парижскихъ журналахъ появилось письмо Глука къ директору оперы, въ которомъ объявлялось публикѣ, что единственный авторъ «Данаидъ»—Сальери. И съ этого времени началась слава Сальери. Мы видѣли, что и Спонтини пришлось потрудиться надъ «Данаидами», которыя, какъ будто по наслѣдству, переходили изъ рукъ въ руки трехъ знаменитыхъ композиторовъ.

парижанъ. Современнымъ идоломъ меломановъ былъ уже Россини. И публика, и дирекція были на сторонѣ пэзарскаго маэстро; другихъ композиторовъ и знать не хотѣли. Музыку Олимпіи нашли вовсе не театальною и до крайности скучною.

Слава автора «Весталки» стала больше и больше меркнуть передъ яркимъ блистаніемъ славы автора «Танкреда» и «Севильскаго Цирюльника».—Для Спонтини не хотѣли ничего дѣлать; отказались даже продлить на нѣсколько недѣль контрактъ пѣвицы Браншю, которая одна могла исполнить роль Статиры въ «Олимпіи». На долю весьма немногихъ композиторовъ, даже самыхъ счастливыхъ, самыхъ облаканныхъ фортуною — выпадалъ успѣхъ, подобный успѣху «Весталки», и если заря и закатъ Спонтини на музыкальномъ горизонтѣ сливаются съ мракомъ, то въ своемъ полднѣ звѣзда его сіяла такъ ярко, что лучшаго никто бы и пожелать не могъ; за то этотъ самый успѣхъ, быстрый, всеобщій, неожиданный успѣхъ, вслѣдствіе котораго имя вчера еще неизвѣстнаго музыканта вдругъ сдѣлалось одной изъ знаменитостей наполеоновскаго времени,—этотъ самый успѣхъ отравилъ всю дальнѣйшую жизнь Спонтини, а къ своему несчастью онъ жилъ долго, и многими десятками лѣтъ пережилъ свою славу! Трудно вообразить вполнѣ страданія артистическаго самолюбія, обреченнаго на такую пытку. Чтобы оживлять существованіе художника, чтобы непрерывно побуждать его къ новому творчеству, успѣхъ долженъ повторяться; если же онъ не повторится, тогда онъ становится отравой жизни, потому что художникъ ни на минуту не можетъ забыть его, и всѣ дни его проходятъ въ этомъ горькомъ воспоминаніи о прежней славѣ; онъ остается какъ-будто прикованнымъ къ тому незабвенному для него дню, когда имя его заблестало впервые: точно такъ было и съ Спонтини. Для него 1807 годъ никогда не кончался. До конца своей жизни онъ сохранилъ тогдашнія свои привычки, манеру говорить, образъ мыслей; даже костюмъ его до конца жизни не переставалъ принадлежать 1807 году, «Весталкѣ» и наполеоновскому времени! Вся жизнь его прошла въ томъ, что онъ любовался своимъ произведеніемъ, принесшимъ ему славу! — Вѣчно оставаясь при однихъ и тѣхъ же идеяхъ, вращаясь въ ограниченномъ кругу собственнаго творчества, онъ и въ своей музыкѣ, почти безсознательно для себя, повторялъ свою «Весталку»—кромѣ нея и себя онъ не хотѣлъ ничего знать. Онъ и не подозрѣвалъ, что общество, духъ времени требовали уже совсѣмъ другого. Потому-то и не могъ онъ понять, вслѣдствіе какихъ адскихъ интригъ, на сценѣ парижской Большой оперы, стали давать «Фенеллу», «Вильгельма Телля», — а не «Весталку», не «Кортеса», не «Олимпію»!—«Олимпія» была послѣднимъ произведеніемъ Спонтини изъ написанныхъ имъ для французской оперы.

Въ 1820 году Спонтини принялъ выгодное для себя предложеніе отъ прусскаго короля, который звалъ его въ Берлинъ на должность придворнаго капельмейстера и директора оперной музыки. Спонтини получилъ по контракту тридцать шесть тысячъ франковъ ежегоднаго содержанія, кромѣ нѣкоторыхъ

другихъ выгодъ. Первая опера, данная имъ въ Берлинѣ, была «Олимпія», которой третій (послѣдній) актъ былъ передѣланъ извѣстнымъ писателемъ Гофманомъ. Зимой 1821 г. онъ написалъ для придворныхъ празднествъ оперу баятъ: «Лалла-Рукъ», сюжетъ которой заимствовалъ изъ поэмы Томаса-Мура. Нѣсколько позже, онъ многими номерами этого произведенія воспользовался для оперы «Нурмагалъ», которая была дана на королевскомъ театрѣ. Въ этой же оперѣ Спонтини употребилъ «Вакханалію», написанную имъ для «Данайдъ». Послѣ того, онъ еще разъ передѣлалъ оперу «Фернандъ-Кортесъ», именно—перемѣнилъ въ ней конецъ послѣдняго акта. Въ 1825 году онъ написалъ оперу: «Альциндоръ». Враги Спонтини подсмѣивались надъ этимъ произведеніемъ, нападая на музыкальный шумъ и «цѣлый оркестръ» наковалень, введенный въ акомпанементъ хора кузнецовъ въ этой оперѣ. Въ 1829 году появилась опера «Агнеса Гогенштауфенъ», написанная, какъ самъ Спонтини говорилъ своимъ друзьямъ, совсѣмъ въ иномъ стилѣ, чѣмъ всѣ прежнія его произведенія. Вообще онъ ставилъ «Агнесу» выше всего, что написалъ, исключая, разумѣется, «Весталку».

Надъ «Агнесою», Спонтини, вообще чрезвычайно медленно работавшій, трудился необыкновенно долго. Она начата была еще въ 1815 году. Въ 1827 году готовъ былъ только одинъ актъ и увертюра, заимствованная отчасти изъ прежней его оперы «Milton». Непонятно, какимъ образомъ могла подойти прежняя, давно написанная музыка, къ оперѣ, въ которой Спонтини, по собственнымъ его словамъ, употребилъ совсѣмъ новыя, неслыханныя формы? Но и эта опера особеннаго успѣха не имѣла, хотя Спонтини и передѣлалъ ее весьма значительно уже въ 1837 году. Пруссійскій народный гимнъ и нѣсколько маршей для военнаго оркестра дополняютъ перечень всѣхъ произведеній Спонтини. Чисто инструментальной музыки, какъ напр. сонатъ, квартетовъ, симфоній—Спонтини не писалъ вовсе, потому, вѣроятно, что не чувствовалъ въ талантѣ своемъ ни малѣйшаго призванія къ такого рода музыкѣ. Онъ не испытывалъ своихъ силъ и въ музыкѣ церковной. Онъ былъ исключительно опернымъ композиторомъ. Дѣятельность его имѣетъ замѣчательное сходство съ дѣятельностью Мейербера. Оба начали свое музыкальное поприще весьма значительнымъ количествомъ итальянскихъ оперъ, которыя большой славы ни тому, ни другому не доставили. Оба среди своего поприща задумали сдѣлать рѣшительный переворотъ въ направленіи своего таланта, и, послѣ этого перелома, каждый написалъ по произведенію, которое, въ эпоху своего появленія, затмило всѣ современныя оперы и разомъ возвело автора на апогею славы. Мы видѣли уже, что такою апогеею для Спонтини была «Весталка»,—для Мейербера «Робертъ». Далѣе, оба шли съ торжествомъ по своему вновь проложенному пути, хотя уже не имѣли ни въ чемъ такого успѣха, какъ въ означенныхъ произведеніяхъ; наконецъ, и тотъ, и другой ничего (или почти ничего), кромѣ оперъ не писали; и тотъ, и другой начали свое поприще въ Италіи, славу пріобрѣли во Франціи и отдыхали на лаврахъ—въ Пруссіи. При разборѣ

оперъ Спонтини, мы увидимъ еще нѣкоторыя черты сходства между нимъ и Мейерберомъ, который при прусскомъ дворѣ сдѣлался дѣйствительно преемникомъ Спонтини. Хотя музыка Спонтини нашла довольно почитателей въ Германіи, и самъ Спонтини пользовался особеннымъ покровительствомъ прусскаго короля Фридриха-Вильгельма III, но это не спасло знаменитаго маэстро отъ жестокихъ нападокъ со стороны музыкантовъ и музыкальных критиковъ. Его преслѣдовали съ чрезвычайнымъ ожесточеніемъ во все время бытности его прусскимъ придворнымъ капельмейстеромъ. Онъ даже личныхъ враговъ нажилъ себѣ не мало. Между прочимъ, непрерывно обвиняли его въ самомъ мелкомъ тщеславіи и эгоизмѣ, вслѣдствіе которыхъ онъ не допускалъ на берлинскую оперную сцену почти ничего, кромѣ своихъ произведеній, да еще оперъ Глука—и будто-бы употреблялъ даже не совсѣмъ чистыя средства, чтобы вредить успѣху всѣхъ другихъ произведеній, когда принуждаемъ былъ допускать ихъ на сцену. Объ этомъ, впрочемъ, трудно судить безпристрастно—издалека и, не зная притомъ самыхъ мелкихъ подробностей частной жизни Спонтини. Можно только изъ всего вмѣстѣ вывести не совсѣмъ выгодное заключеніе о его характерѣ, въ которомъ, конечно, была достаточная доза тщеславія, заносчивости, и нетерпимости. Какъ дирижеръ оркестра, Спонтини былъ необыкновенно строгъ и горячъ, чѣмъ, разумѣется, вооружилъ противъ себя всѣхъ бывшихъ подъ его управленіемъ виртуозовъ, они и примкнули къ лагерю его враговъ. Между этими врагами особенно бойко воевалъ, конечно перомъ, извѣстный берлинскій музыкальный критикъ Рельштабъ. Онъ безпрестанно печаталъ журнальныя статьи и даже отдѣльныя брошюры, гдѣ среди цѣлаго потока сарказмовъ, иногда очень тяжелыхъ на нѣмецкій ладъ, старался совершенно уронить репутацію Спонтини, осмѣивалъ его со всевозможныхъ сторонъ, даже покушался доказать, что «Весталка» вовсе не произведеніе Спонтини, а что онъ воспользовался чѣмъ-нибудь чужимъ трудомъ. Выведенный изъ терпѣнія, Спонтини имѣлъ неосторожность жаловаться на Рельштаба судебнымъ порядкомъ. Рельштабъ поплатился заключеніемъ въ тюрьму,—но, какъ всегда бываетъ въ подобныхъ дѣлахъ, Спонтини ровно ничего отъ этого не выигралъ, напротивъ, число враговъ его увеличилось. Кромѣ Рельштаба, и отъ другихъ Спонтини долженъ былъ выдерживать жестокіе нападки; нѣсколько разъ онъ самъ брался за перо, чтобы оправдаться или побраниться въ журналахъ. Съ директоромъ королевскаго театра, барономъ Редерномъ, Спонтини жилъ также не въ ладахъ. По этимъ непріятностямъ и по странной болѣзни слуха, отъ которой онъ иногда едва слышалъ (звуки, доходившіе до него, казались ему страшной разладицей и дѣлали для него занятіе музыкой нестерпимой пыткой)—Спонтини пожелалъ отдыха и отправился во Францію (въ 1842), посѣтивъ, прежде того, свою родину, гдѣ основалъ на свои деньги нѣсколько благотворительныхъ заведеній. Въ Парижѣ его выбрали членомъ института, съ тѣмъ условіемъ, чтобы онъ отказался отъ своей должности въ Берлинѣ и жилъ въ Парижѣ. Не смотря на это, Спонтини снова вернулся въ Берлинъ. Избраніе Спонтини членомъ инсти-

тута было важно въ томъ отношеніи, что онъ былъ признанъ классикомъ и получилъ почетный дипломъ почти отъ тѣхъ же самыхъ лицъ, которыя, за какія-нибудь тридцать лѣтъ, отчаянно протестовали противъ его нововведеній и его романтическаго направленія! Съ кончиною короля Вильгельма III измѣнилось положеніе Спонтини при прусскомъ дворѣ; за проступокъ противъ закона о тисненіи, надъ Спонтини былъ произнесенъ судебный приговоръ о заточеніи его въ крѣпость. Но король, сохранившій отчасти благосклонность своего предшественника къ Спонтини, не только простилъ его, но даже оставилъ ему большую часть прежнихъ его матеріальныхъ выгодъ, съ титуломъ придворнаго капельмейстера и съ полною свободою жить, гдѣ ему угодно. Спонтини постояннымъ мѣстомъ жительства избралъ снова Парижъ. Въ концѣ прошлаго года (1851), чтобъ разсѣять свою скуку, онъ предпринялъ вторичное путешествіе на родину. Судьбѣ угодно было, чтобы онъ тамъ (въ Маіюлати) окончилъ жизнь, гдѣ за семьдесятъ два года родился.

Въ началѣ нашей статьи мы замѣтили, что прежде разбора трехъ главныхъ произведеній Спонтини, мы должны будемъ сдѣлать отступленіе въ область общей музыкальной критики, бросить взглядъ на судьбу оперы, особенно, когда Спонтини создалъ свою «Весталку»; а чтобъ справедливѣе оцѣнить заслуги Спонтини, обязаны разсмотрѣть идеалъ оперы въ томъ характерѣ, какой имъ приданъ французскими композиторами, преемниками Глука. Разсмотрѣніе этихъ вопросовъ весьма тѣсно связано съ исторіею оперы вообще, въ самомъ широкомъ смыслѣ этого слова. Но не пугайтесь, благосклонные читатели! Мы не начнемъ рассказывать объ участи лирической трагедіи у ассиріянъ и вавилонянъ,—даже древнихъ грековъ и римлянъ оставимъ въ покоѣ, не потревожимъ праха и гораздо позднѣйшихъ дѣятелей временъ такъ называемаго «возрожденія»—или дѣйствительно «зарожденія», въ отношеніи къ оперѣ.

Обратимся прямо къ судьбѣ лирической трагедіи у французовъ, и то, не къ первымъ, до крайности вялымъ и скучнымъ попыткамъ Лулли и Рамбю;—мы нисколько не собираемся на самомъ дѣлѣ писать исторію оперы. Все то, что было во Франціи до Глука, рѣшительно имѣетъ въ искусствѣ только значеніе историческое или антикварское. Какъ всегда, когда рѣчь заходитъ объ участи музыки, о постепенномъ развитіи этого чуднаго искусства,—нельзя и по случаю оперы не удивиться чрезвычайной быстротѣ ея развитія!—Какъ юно искусство звуковъ вообще и, между тѣмъ, какъ оно зрѣло, какъ сложно и глубоко выработались многія его стороны! Что такое была такъ называемая опера въ XVII вѣкѣ, т. е. при Лулли, потомъ при Рамбю.—чрезвычайно знаменитыхъ и любимыхъ композиторахъ въ свое время? Операми назывались бѣдныя, скучныя, педантскія музыкальныя произведенія, но, пожалуй, довольно замысловатыя для тогдашняго времени; когда музыка вообще едва-едва стала освобождаться отъ тяжелыхъ контрапунктическихъ формъ. Благо-

даря этимъ формамъ и благодаря ретивымъ усилямъ сухихъ контрапунктистовъ, гармонія сдѣлала, конечно, исполнскіе успѣхи, только мелодическая сторона, настоящая-то поэзія музыки, была почти совсѣмъ неизвѣстна. О правдѣ, о сценическомъ эффектѣ никто и помышлять не могъ, при такомъ, почти младенческомъ, лепетѣ искусства. Но прошло какихъ-нибудь пятьдесятъ лѣтъ—и на той же самой сценѣ парижской оперы, гдѣ царствовали оперы Лулли и Рамбю, засіяли такія произведенія, въ которыхъ возвышенный пафосъ древнихъ греческихъ трагедій нашелъ полное музыкальное выраженіе,—такія произведенія, въ которыхъ музыкальная правда въ голосахъ и въ оркестрѣ дошла, можно сказать, до своего апогея, такъ что даже въ наше время, т. е. послѣ Моцарта и Бетховена, со стороны патетическаго, въ музыкальной драмѣ Глюка не имѣетъ соперниковъ. Какова же должна быть сила генія, который, при такихъ скудныхъ до него средствахъ искусства, могъ вдругъ раздвинуть его предѣлы такъ широко и дойти до точки такого недосягаемаго совершенства. Впрочемъ, извѣстное дѣло, что XVIII вѣкъ былъ вѣкомъ чудесъ интеллектуальнаго міра. Музыка, какъ мы ее теперь понимаемъ, почти вся создавалась въ XVIII вѣкѣ. Этотъ вѣкъ видѣлъ дѣятельность Баха и Генделя; видѣлъ, какъ изъ полу-шуточныхъ попытокъ Самmartини (въ началѣ XVIII вѣка) геній Гайдна создалъ камерную музыку—создалъ симфонію, которая, пройдя черезъ геній Моцарта, явилась въ такомъ величіи подъ перомъ Бетховена; видѣлъ, наконецъ, все постепенное возрастаніе оперы, отъ «Армиды» Лулли до «Армиды» Глюка, и отъ «*Serva padrona*» Перголезе до «Фигаро» и «*Così fan tutte*». Но несмотря на это чрезвычайно быстрое развитіе, не смотря на безсмертныя произведенія Глюка и Моцарта, на произведенія Россини и позднѣйшихъ композиторовъ, съ многихъ сторонъ представляющія красоты поразительныя и многія счастливыя нововведенія, въ сравненіи съ прежними операми; не смотря на бездну статей и даже цѣлыхъ отдѣльных трактатовъ объ оперѣ и ея идеальномъ совершенствѣ,—вопросъ о томъ: чѣмъ именно должна быть музыкальная драма вообще, и музыкальная драма серьезная, т. е. не-комическая въ особенности, даже въ наше время еще не близокъ къ разрѣшенію, а напротивъ того, принадлежитъ къ самымъ запутаннымъ вопросамъ эстетики или философіи искусства. Замѣчательно, что еще въ прошломъ вѣкѣ, а именно, одновременно съ операми Глюка, высказаны были по этому поводу, т. е. касательно идеала оперы—мысли очень здравыя, весьма близкія къ правильному разрѣшенію вопроса; но потомъ, въ теченіе пяти или шести десятковъ лѣтъ, вслѣдствіе практическихъ усилій композиторовъ, тянувшихъ все въ разныя стороны, вопросъ этотъ снова затемнился.

Вотъ что говоритъ Ж. Ж. Руссё въ своемъ «*Dictionnaire de musique*» (писанномъ въ 1770 году), объ оперѣ:

«При возниканіи оперы, ея изобрѣтатели, стараясь избѣжать упрека въ ненатуральности, которую составляло соединеніе музыки съ рѣчью въ изображеніи человѣческой жизни, придумали переносить мѣсто дѣйствія то на Олимпъ,

то въ преисподнюю, и не умѣя заставить говорить людей, въ дѣйствующія лица выбирали боговъ и демоновъ. Вскорѣ все волшебное и сверхъестественное сдѣлалось основою лирической сцены и, довольствуясь богатствами этого новаго рода, никто не помышлялъ о томъ, тотъ ли родъ былъ избранъ, который нуженъ для оперы? Чтобы поддержать «иллюзію», надо было истощить все, что изящныя искусства могли представить самаго очаровательнаго. Знаменитый народъ, который отъ прежняго своего величія сохранилъ свое первенство въ изящныхъ искусствахъ, употребилъ весь свой вкусъ, всё свои познанія, чтобы придать новозобрѣтеннымъ зрѣлищамъ желаемый блескъ. По всей Италіи сооружались театры, огромные и пышные, для ихъ украшенія создавались чудеса перспективы и декорацій. Художники всякаго рода сгѣшлись блеснуть другъ передъ другомъ своими талантами. Полеты, превращенія, бури, громы и молніи—удивляли зрѣніе, въ то-же время, какъ соединеніе оркестра съ голосами удивляло слухъ. Но при этомъ, сценическое дѣйствіе оставалось до крайности холодно и не представляло никакой занимательности. Нѣтъ такой трудной драматической завязки, которую не было бы легко распутать; оттого зритель, напередъ увѣренный во всемогуществѣ поэта, совершенно полагался на него, что онъ уже знаетъ, какъ вывести своихъ героевъ изъ бѣды. Такимъ образомъ, хлопотъ было много, а дѣйствія на публику мало, потому что сюжетъ оперы нисколько не соприкасался съ дѣйствительностью, а иллюзія бываетъ обыкновенно очень слаба, если душа въ ней не принимаетъ участія. Однимъ словомъ, всё чрезвычайныя усилія составителей тогдашнихъ оперъ (поэтовъ, музыкантовъ, машинистовъ, декораторовъ, костюмеровъ) результатомъ имѣли — скуку всѣхъ зрителей (*Il leur eut été difficile d'ennuyer une assemblée à plus grands frais*).

«Такія зрѣлища, при всемъ ихъ несовершенствѣ, долгое время возбуждали всеобщее удивленіе (если не наслажденіе)... Но хотя авторы такихъ оперъ не имѣли ввиду другой цѣли, кромѣ ослѣпленія, оглушенія и изумленія — музыканты, писавшіе музыку для такихъ зрѣлищъ, не смѣли избѣжать искушенія высказать, посредствомъ музыкальныхъ звуковъ, чувствованія, душевныя положенія, изрѣдка встрѣчавшіяся въ текстѣ—между пѣніемъ нимфъ, гимнами жрецовъ, крикомъ воиновъ, завываніями адскихъ чудовищъ... И вотъ мало-по-малу начали понимать, что независимо отъ музыкальной декламации, есть въ музыкѣ что-то другое,—что выборъ ритма, гармоніи и напѣва, несовсѣмъ-то безразличенъ въ отношеніи къ тому, что дѣлается на оперной сценѣ;—что, наконецъ, музыка можетъ иногда доходить до сердца. Мелодія, сначала только по необходимости отдѣлившаяся отъ поэзіи,—отъ такой независимости получила свою настоящую, чисто музыкальную красоту. Успѣхи гармоніи стали непрерывно указывать мелодіи новое богатство, новые пути къ душѣ зрителей, — и ритмъ, совершенно освобожденный отъ подчиненности размѣру стиховъ, получилъ свою, также чисто-музыкальную самостоятельность. Такимъ образомъ, музыка скорѣ прибрѣла свою полную рѣчь, свою выразительность, независимо отъ поэзіи.

Инструментальная сторона музыки получила ту же выразительность, какъ и пѣніе; и въ оркестрѣ — чувства, волнующія душу, стали находить такое же вѣрное отраженіе, какъ и въ устахъ пѣвцовъ. Съ этихъ поръ прекратилась мода на чудесное и сверхъестественное; — мѣсто фантастическаго, никогда невиданнаго, заступили картины жизни дѣйствительной, несравненно болѣе занимательныя; очарованіе трогательнаго, задумчиваго (*les charmes du sentiment*) смѣнилось очарованіе волшебнаго жезла, и лирическая драма получила болѣе свойственныя ей формы. Все трогательное нашло въ ней мѣсто, міеологическіе «боги» были изгнаны со сцены, какъ скоро «люди» водворились на ней. Оказалось, что такія, болѣе логическія, болѣе натуральныя формы для сюжетовъ оперъ и для иллюзіи сценической были несравненно лучше: стали догадываться, что высшая цѣль музыки — заставить слушателя забыть объ ней... Тогда начали понимать, что въ оперѣ не должно быть ничего холоднаго, адресующагося только къ разуму; иначе все очарованіе вмгѣ разрушится и весь составъ оперы покажется чѣмъ-то нелѣпымъ; въ этомъ именно должно состоять главное различіе музыкальной драмы отъ комедіи и трагедіи, въ обыкновенной ихъ формѣ. Однимъ словомъ, все, что говоритъ только уму, должно быть изгнано изъ музыки, языка и сердца».

«Какъ только» — продолжаетъ Руссо — «вмѣсто неистоваго крика вакханокъ и заклинаній волшебниковъ, на оперной сценѣ стали раздаваться нѣжныя звуки любви, сердечной радости, взрывы гнѣва, стenanія печали, слезы, вопли — все, что волнуетъ душу, — композиторы на крыльяхъ генія (Руссо приводитъ имена Лео, Перголезе) пустились въ новый для нихъ путь, и почти съ первыхъ шаговъ очутились у самой цѣли».

«Но, совершенство — такая точка, на которой трудно удержаться. Музыка, узнавъ свои силы, почувствовавъ вполне свою независимость, начинаетъ съ нѣкоторымъ презрѣніемъ смотрѣть на поэзію, которую прежде только сопровождала. Музыкантъ и поэтъ не совсѣмъ дружно идутъ къ одной цѣли. Начинается перевѣсъ то одного, то другого искусства: если геній музыканта сильнѣе, онъ затмѣваетъ и заставляетъ забывать поэта. Авторъ идетъ по стопамъ музыканта и пренебрегаетъ игрой для пѣнія; смыслъ пьесы остается почти совсѣмъ въ сторонѣ — и опера превращается въ концертъ. Если же перевѣсъ на сторонѣ поэта, музыка въ свою очередь дѣлается почти лишнею, и, при всѣхъ недостаткахъ, можетъ пройти благополучно, благодаря достоинству занимательнаго либретто.»

Далѣе, — все съ этой, не совсѣмъ вѣрной, точки зрѣнія, что въ оперѣ должно быть равное участіе трехъ искусствъ: поэзіи, музыки и живописи, Руссо говоритъ, впрочемъ, довольно туманно, о необходимости въ оперѣ хорошихъ декораций, изящныхъ и вѣрныхъ, о близкой связи музыки съ внѣшнею сценическою обстановкою — и наконецъ дѣлаетъ такое замѣчаніе: что къ тремъ искусствамъ, принимающимъ участіе въ оперѣ, старались присоединить четвертое — искусство танцевъ. Опредѣливъ это искусство (и не различивъ въ

опредѣленіи собственно танцевъ отъ пантомимы), Руссѣ предлагаетъ самъ себѣ дилемму: танцы, какъ особаго рода «нѣмая рѣчь», должны или участвовать въ составѣ оперы наравнѣ съ тремя другими, или должны быть допущены въ оперу только эпизодически, прерывая ходъ пьесы, но не вредя ея эффекту и единству. Первый случай представляется для Руссѣ совершенною нелѣпостью (такъ какъ онъ все разумѣетъ пантомиму), потому что, на ряду съ говоренною или пѣтою рѣчью, невозможно допустить языка тѣлодвиженій, кромѣ какого-нибудь особеннаго исключенія (нѣмой или нѣмага на сценѣ оперной); второй случай, по мнѣнію Руссѣ, тоже невозможенъ съ эстетической точки зрѣнія: «при танцахъ, введенныхъ, какъ эпизодъ, вся цѣлость впечатлѣнія оперы разрушится, интересъ дѣйствія непремѣнно ослабѣетъ и пьеса несравненно болѣе потерпитъ со стороны единства, чѣмъ со стороны разнообразія. Такимъ образомъ,—говоритъ Руссѣ,—двухъ этихъ доводовъ совершенно достаточно, чтобы изъ лирической драмы навсегда изгнать всѣ праздности и дивертисементы, какъ рѣшительно вредящіе ходу пьесы.»

Кромѣ того, что во всемъ, что мы выписали изъ *Dictionnaire de musique*, сильно просвѣчиваетъ французскій, современный Жанъ-Жаку взглядъ на искусство, нельзя не видѣть, что Руссѣ, какъ и во всѣхъ своихъ сочиненіяхъ, слишкомъ увлекается предметомъ, слишкомъ идеализируетъ его. Желая сдѣлать очеркъ исторіи оперы, онъ говоритъ о такомъ ея совершенствѣ, котораго она не только въ свое время, но и теперь, то есть, позже почти столѣтіемъ—еще не достигла. Но для насъ именно по этому чрезвычайно дороги его замѣчанія—при всей ихъ неопредѣленности, отрывочности, невыработанности. Въ немногихъ строкахъ, Руссѣ успѣлъ затронуть почти всѣ стороны идеальнаго совершенства оперы, умѣлъ угадать инстинктивно, чего надо искать въ истинно-изящной оперѣ и чего никогда не должно быть на оперной сценѣ. Взглядъ Руссѣ на недостатки лирической драмы такъ вѣренъ, что слова его кажутся направленными не на современную ему оперу, а на чудовищныя оперы нашего времени.

Разсмотримъ нѣсколько ближе дѣйствительную судьбу оперы послѣ той точки, на которой засталъ ее Руссѣ. Послѣ той эпохи оперы, когда необходимымъ ея условіемъ былъ міръ волшебный, сверхъ-естественный, явилась серьезная музыкальная драма, или лирическая трагедія, и такъ какъ произведенія Спонтини, о которыхъ мы хотимъ говорить подробно, принадлежать именно къ этому роду оперъ, то мы и оставимъ въ сторонѣ оперу комическую *mezzo carattere* (какъ напримѣръ Донъ-Жуанъ, Моцарта). Лирическая трагедія, почти совершенно созданная Глюкомъ, съ особенною любовью разрабатывалась композиторами французской школы, преемниками Глука (Саліери, Мегюлемъ, Керубини). Къ этой же школѣ прямо относится и Спонтини; къ ней же слѣдуетъ отнести напр. «Вильгельма Телля» Россини—(другія его серьезныя оперы «Семирамида», «Отелло» относятся прямо къ итальянской школѣ, выработавшейся совершенно отдѣльно отъ французской и почти ничего съ нею общаго не имѣющей)—а въ

наше время, представители французской серьезной оперы: Оберъ, въ немногихъ своихъ произведеніяхъ съ сюжетомъ трагическимъ, напримѣръ, «Фенелла», «Густавъ III», Мейерберъ въ «Робертѣ», «Гвельфахъ и Гибеллинахъ», «Пророкъ», и Галеви въ «Жидовкѣ», «Гвидо и Джиневрѣ» и другихъ. Лирическая драма разрабатывалась и въ Италиі и въ Германіи; и тамъ, и тутъ появилась бездна оперъ съ трагическимъ сюжетомъ, но въ Италиі, гдѣ очень скоро вкусъ публики наклонился къ одной мелодической сторонѣ, мало-по-малу такъ называемыя «Opere-serie» превратились въ «концерты» на сценѣ и въ костюмахъ: «un concert, dont le drame est le prétexte», какъ сказалъ объ нихъ французскій эстетикъ Арно. Въ Германіи, послѣ Моцарта, который серьезныхъ оперъ написалъ только двѣ («Idomeneo» и «Tito»), предпочиталъ родъ смѣшанный «dramma giocosso» — композиторы, по пристрастью германскихъ поэтовъ къ чудесному и фантастическому, также отступили отъ характера Глюковыхъ музыкальных драмъ, создавъ оперу, такъ названную ими, «романтическую» (Фрейшюцъ, Эврианта, Оберонъ, Фаустъ и др.), которая, конечно, не возвратилась къ тому дѣтскому вкусу, надъ которымъ подсмѣивается Руссô, — но въ которой, однако, фантастическое, волшебное играетъ черезъ-чуръ значительную роль.

Глюкъ, создавая музыкальную драму, первый уразумѣлъ, что главныя условія ея тѣ-же, какъ и драмы словесной, что музыкальная драма прежде всего должна быть — драмою; оттого для своихъ оперъ онъ бралъ, цѣликомъ, знаменитыя его времени французскія трагедіи и заставлялъ либреттистовъ измѣнять ихъ на столько, на сколько того требовали условія музыкальнаго языка. Онъ такъ высоко ставилъ поэтическое достоинство трагедій, на которыя писалъ музыку, такъ высоко цѣнилъ важность текста въ музыкальной драмѣ, что самъ говорилъ: «Приступая къ сочиненію оперы, я стараюсь забыть, что я музыкантъ». Для него *правда* выраженія стояла несравненно выше собственно-музыкальной красоты; но, къ счастью, музыкальный его геній такъ былъ силенъ, что не допустилъ его исказить музыкальную мысль, принося ее въ жертву поэтическому смыслу; въ его произведеніяхъ, по большей части, царствуетъ желаемое идеаломъ музыки равновѣсіе между поэтическимъ смысломъ и красотою музыкальной фразы. Теорія же его не безъ преувеличенія, и слѣдствія этого преувеличенія были довольно вредны для его преемниковъ. Современная Глюку французская трагедія насквозь была пропитана ложнымъ классицизмомъ временъ Корнеля и Расина. Въ либреттахъ Глюковыхъ оперъ тѣ же ходули, та же несносность натянутыхъ положеній, напыщенность разговора; то же, такъ сказать, мишурное величіе, какъ и въ тогдашнихъ трагедіяхъ, съ которыхъ, какъ мы сказали, Глюковы либретто были просто сколки, но всѣ эти жалкія стороны рѣшительно незамѣтны за исполненнымъ величіемъ его геніальной музыки. Его геній умѣлъ угадать настоящій духъ античнаго мира; его оперы рѣшительно такъ-же величественны, какъ созданія Эсхила и Софокла; читая его партитуры, нельзя вѣрить, что его Ахиллъ, его Агамемнонъ выходили на сцену

напудренные и въ башмакахъ, что его юноша Орфей хочетъ на сценѣ заколоться шпагою! (А это, между прочимъ, en toutes lettres напечатано въ партитурѣ). Но при меньшей красотѣ музыки, напыщенность самой драмы выступила бы слишкомъ ярко и сдѣлалась бы несносною. Одна музыка все спасаетъ, и ужъ никакъ нельзя приписать достоинство Глуковыхъ оперъ ихъ тексту, о немъ онъ самъ столько заботился! Вмѣшательство мѣоологическихъ божествъ въ частныя дѣла смертныхъ—никакъ не можетъ быть занимательно на сценѣ, кромѣ какъ развѣ съ комической стороны, но и этого во всѣхъ возможныхъ древнихъ сюжетахъ надо избѣгать, какъ весьма дѣльно замѣтилъ Руссѣ; между тѣмъ во всѣхъ античныхъ операхъ Глука боги выѣшиваются въ развязку пре-naивнымъ образомъ и, надо правду сказать, не совсѣмъ ловко съ музыкальной стороны. Такого рода недостатокъ вкуса въ планѣ оперы—составляетъ, можетъ быть, одну изъ главныхъ причинъ, почему оперы Глука въ наше время почти нигдѣ не даются. Нынче всѣ подобныя: «Deus ex machina» не производятъ ничего, кромѣ забавнаго впечатлѣнія (даже и появленіе «Пустынника» при развязкѣ Фрейшюца вызываетъ невольную улыбку—а уже не то, что какая-нибудь Діана или Аполлонъ на облачной колесницѣ!). Но, даже и послѣ Глука, подобнаго рода «чудесное» допускалось во французскихъ лирическихъ драмахъ. По нашему мнѣнію, Руссѣ какъ нельзя справедливѣе замѣтилъ о неумѣстности танцевъ въ лирической драмѣ; они прерываютъ дѣйствіе, развлекаютъ вниманіе, переносятъ въ совсѣмъ другую область, даютъ другое настроеніе духу, весьма далекое отъ навѣяннаго трагической музыкой, не говоря уже о затрудненіяхъ и неизбѣжныхъ нелѣпостяхъ при постановкѣ на сцену дивертиссента, эпизодомъ входящаго въ серьезную музыкальную драму! Между тѣмъ, танцы и дивертисменты составляютъ треть, если не половину, каждой изъ партитуръ Глука, и, конечно, не самую лучшую ихъ часть, въ собственно музыкальномъ значеніи.

Глукъ въ этомъ случаѣ не могъ освободиться отъ вліянія своего вѣка и, вѣроятно, считалъ присутствіе танцевъ въ оперѣ необходимымъ для отдыха отъ слишкомъ сильныхъ впечатлѣній патетическаго. Но эта ошибка вкоренилась на сценѣ парижской Большой Оперы. Танцы сдѣлались необходимою принадлежностью, капитальнымъ условіемъ всѣхъ оперъ, писанныхъ для этой сцены. Этому, по нашему мнѣнію, варварскому обычаю слѣдовали, и Сальери, и Спонтини, ему же долженъ былъ покориться и Россини (въ «Теллѣ» и въ передѣлкѣ «Моисея» и «Осады Коринѳа»). Даже и Веберу навязали танцы (при передѣлкѣ его Фрейшюца для сцены Большой Оперы Берліозомъ). Съ особеннымъ удовольствіемъ повиновались этому принятому правилу Оберъ, Мейерберъ и Галэви, желавшіе блеснуть танцевальною музыкою, въ наше время чрезвычайно выработанною, и рассчитывавшіе на вкусъ толпы, вкусъ, по большей части, не слишкомъ чистый и вѣрный. По нашему мнѣнію, для танцевъ есть своя отдѣльная область—балетъ, гдѣ соединеніе мимики, т. е. пластической красоты въ движеніи, съ красотой обстановки и съ выразительною му-

зыкаю можетъ доставить наслажденіе, быть можетъ, достойное соперничать съ оперою, по крайней мѣрѣ, съ многихъ сторонъ; но смѣшивать сферу оперы со сферой балета никакъ не должно, потому что такая амальгама неестественна и вредить полнотѣ впечатлѣнія.

Французскіе критики и литераторы, во время Глука и послѣ него, не мало хлопотали объ уясненіи общихъ законовъ для достиженія либреттъ оперъ, чтобы уравнивать занимательность содержанія пьесы (*l'intérêt du poëme*, какъ они называютъ) и занимательность музыки, чтобы участіе обоихъ искусствъ поэзіи и музыки было по возможности, равное; но всѣ ихъ глубокія соображенія привели не къ слишкомъ утѣшительнымъ результатамъ. Очень мудрствоваль по этому случаю Бомаршѣ, изложивъ свою философію опернаго текста въ предисловіи къ своей оперѣ: «*Tagare*»—но сама эта опера до того плоха, до того забавно-нелѣпа, наполнена несообразностями всякаго рода и насквозь пропитана безвкусіемъ, что надо было имѣть талантъ Сальери, чтобы написать что-нибудь порядочное на такой курьезный текстъ! Что для оперы необходимы рѣзко-очерченные характеры, сильныя страсти, интересная завязка всей пьесы и занимательность отдѣльныхъ сценъ—это было давно понято, хотя и не всегда соблюдалось; но и въ наше время при составленіи либреттъ серьезныхъ оперъ еще не нашли настоящей средней черты между рѣзкостью отчаянной мелодрамы и совершенной безцвѣтностью, безхарактерностью сюжета. Мелодрама давно осмѣяна и не смѣетъ явиться иначе, какъ на третьестепенныхъ театрахъ, а въ оперныхъ текстахъ и до нашего времени неистовые тираны-басы, приторныя героини-сопрано, сантиментальные рыцари-теноры — еще въ полномъ ходу!

Далѣе: отъ волшебства и вмѣшательства безтѣлесныхъ силъ мало-по-малу въ серьезныхъ операхъ начинаютъ отказываться, но не хотятъ убѣдиться въ ненужности и незанимательности всѣхъ этихъ торжественныхъ процессій, маршей, сраженій и всего, что встарину и на афишахъ называлось «великолѣпнымъ спектаклемъ». Не хотятъ убѣдиться, что настоящее дѣло музыки не изумлять и поражать внѣшнимъ, чисто декорационнымъ блескомъ, а изображать душевную жизнь отдѣльныхъ людей. Область музыки сценической не въ шумныхъ хорахъ и вакханаліяхъ, а въ глубокой психологіи, въ разговорѣ между душой дѣйствующихъ лицъ и душой зрителя, въ волненіи, въ порывахъ души, то страстныхъ, то нѣжныхъ, однимъ словомъ: во всемъ, что составляетъ жизнь души. Сфера, кажется, не маленькая, и право нѣтъ никакой надобности прибѣгать къ внѣшнимъ средствамъ, только развлекающимъ вниманіе къ невыгодѣ музыки. Но французовъ еще долго въ этомъ не убѣдишь. Какъ народъ, по натурѣ вовсе не музыкальный, они и до сихъ поръ еще болѣе всего любятъ такія оперы, гдѣ такъ много всякой всячины на сценѣ; французы изобрѣли этотъ «чудовищный спектакль», называемый большою оперою (въ наше время не иначе какъ въ 5 актахъ, съ танцами, съ лошадьми, съ верблюдами и съ электрическимъ солнцемъ); они довели его до крайнихъ предѣловъ въ «Про-

рокѣ» и въ «Блудномъ сынѣ» Обера. Этимъ мы никакъ не хотимъ сказать, что въ оперѣ не должно вовсе заботиться о сценическомъ эффектѣ, напротивъ, должно и очень, должно—не только объ эффектѣ самого хода пьесы, но и о внѣшнемъ эффектѣ, о картинности каждой сцены въ ея связи съ обстановкою, костюмомъ и декораціею. Это необходимыя условія для каждой драмы; почему же музыкальная драма должна быть освобождена отъ нихъ? Напротивъ, если мы и не повторимъ за Руссѣмъ, что оперу составляетъ соединеніе трехъ искусствъ, потому что, по нашимъ понятіямъ, роль поэзіи въ этомъ случаѣ далеко не равна съ ролью музыки, а роль живописи еще на дальнѣйшемъ планѣ, тѣмъ не менѣе—такъ какъ ходъ оперы не можетъ быть такъ быстръ, какъ ходъ драмы и каждое изъ драматическихъ положеній задерживается музыкою, — внѣшняя обстановка въ оперѣ важнѣе, чѣмъ въ просто-поэтической драмѣ.

И такъ, эффектность, сценичность—необходимыя условія оперы, но эта сценичность никакъ не должна переходить въ чисто-внѣшнюю декораціонность, завязка должна быть занимательна, но никакъ не запутана, потому что музыка не можетъ и не должна передавать всѣхъ подробностей запутанной интриги, неразлучныхъ съ такими чертами реальной жизни, которымъ, какъ и многому другому, рѣшительно нѣтъ мѣста въ музыкѣ.

Уловить настоящую черту того, что можетъ и что не можетъ, а слѣдовательно, что *должно* быть выражено музыкою въ сценическомъ дѣйствіи—не такъ легко, какъ можетъ инымъ показаться. Даже самые опытные либреттисты очень часто жестоко ошибаются въ выборѣ положеній и идей на оперной сценѣ. Вообще часто забываютъ, что далеко не все, выражаемое поэзіею, доступно музыкальному языку; не только не всѣ подробности, больше или меньше прозаическія, но и не всѣ страсти, напр. честолюбіе, скупость—не музыкальные предметы; равно какъ и коварство, какъ у Яго, злоба Ричардо III, мудрствованія Гетева Фауста. Составитель опернаго текста, или при пособіи композитора, или самъ собою, почти инстинктивно долженъ угадать тѣ страсти и тѣ положенія, которыя, такъ сказать, сами просятся подъ музыку. Безъ этого, опера будетъ холодна, скучна, лишена музыкальной поэзіи. Сообразивъ всѣ эти трудности и прибавивъ, что каждый оперный текстъ, чтобы вдохновить композитора, долженъ быть и занимателенъ, и простъ, и безъ всякихъ претензій, и глубоко-поэтиченъ въ основѣ, мы не удивимся — отчего такъ мало хорошихъ либреттъ, даже не касаясь ихъ языка, тоже не маловажнаго условія для музыки!

Разсмотрѣвъ условія серьезной оперы, какъ пьесы, какъ драмы, бросимъ на нее бѣглый взглядъ, какъ на музыкальное произведеніе; постараемся и здѣсь вывести необходимыя требованія. Здѣсь, на первомъ планѣ, встрѣчается вопросъ, уже нѣсколько разъ нами затронутый, о «равновѣсіи» между поэтическимъ содержаніемъ оперы, т. е. текстомъ и музыкою. Руссѣмъ довольно хорошо очертилъ два случая, когда это равновѣсіе бываетъ нарушено: при перевѣсѣ чисто-музыкальной стороны—опера превращается въ концертъ; при перевѣсѣ поэтиче-

ской стороны—слушается драма, музыка дѣлается почти лишнею. Постараемся съ другой стороны подойти къ этимъ же результатамъ. Цѣль оперы есть духовное наслажденіе, доставляемое драматической музыкой въ соединеніи съ сценическою игрою. Духовное наслажденіе доставляется только красотою; красота въ этомъ случаѣ можетъ быть или красота выраженія, т. е. правда характера, правда обрисованнаго музыкою положенія, правда декламаци, или красота собственно-музыкальной мысли, красота музыкальных фразъ, свободно текущихъ одна за другою, хотя бы и безъ прямого отношенія къ тексту. На первый разъ можетъ показаться, что эти двѣ красоты, совершенно различныя, достигаются, разными путями и объ соединеніи ихъ мудрено и думать. И въ самомъ дѣлѣ, стремленія исключительныя то къ той, то къ другой красотѣ, въ искусствѣ имѣли пагубный расколъ, такъ называемой музыки итальянской (*красота* собственно музыкальная) и нѣмецкой (красота поэтической мысли, выраженной музыкою, *правда* музыкальная). Всѣ, въ комъ стремленіе къ непосредственному наслажденію сильнѣе стремленія къ наслажденію, проведенному чрезъ умъ—будь это композиторы, или публика, критика или дилеттанты—всѣ на сторонѣ чисто-музыкальной красоты, на сторонѣ музыки, такъ называемой итальянской;—всѣ другіе, т. е. приверженцы по преимуществу наслажденія духовнаго, будутъ на сторонѣ музыки, такъ называемой, нѣмецкой. Въ томъ смыслѣ, какой мы здѣсь придаемъ слову *нѣмецкая* музыка, къ ней будетъ относиться и музыка французской школы, или школы Глука. Строгая правда характера, положенія, декламаци, правда выраженія въ музыкѣ вообще, т. е. чтобъ вопросъ звучалъ вопросомъ, отвѣтъ отвѣтомъ (или какъ Спонтини говорилъ о Глюкѣ: «у него въ музыкѣ, «да» въ самомъ дѣлѣ: «да!» и «нѣтъ», въ самомъ дѣлѣ «нѣтъ»)! такая правда до извѣстной степени можетъ быть уловлена обдуманностью, вниманіемъ, расчетомъ, и часто можетъ замѣнить дѣйствительный талантъ въ драматической музыкѣ. Все остальное, т. е. дѣйствительно музыкальный интересъ, будетъ рѣшительно отсутствовать въ произведеніяхъ такого, хотя до чрезвычайности, умнаго и опытнаго композитора; произведенія его, не смотря на эту правду характеровъ и положеній, не будутъ имѣть почти никакой привлекательности, будутъ сухи и скучны. А такъ какъ умъ заставитъ композитора увидѣть, что тутъ многого еще не достаетъ для сценическаго эффекта, то композиторъ не преминетъ пускать въ ходъ всѣ позволенные и непозволенные средства, чтобы изумить, поразить, ошеломить публику. Вотъ начало этихъ произведеній, гдѣ постоянно видны претензіи на глубокую драматичность, и гдѣ эти претензіи замѣняютъ собою музыку, которой на лицо не оказывается, потому что вездѣ, гдѣ нужно чисто музыкальное вдохновеніе, никакой на свѣтѣ умъ, никакіе обдуманнѣйшіе расчеты не помогутъ; отсутствіе музыкальной, мелодической мысли не выкупается ничѣмъ, и никакой умъ въ обдѣлкѣ, никакая правда въ декламаци, никакой блескъ и новизна оркестровки не спасаютъ оперы отъ холодности и скуки общаго впечатлѣнія.

Въ такую-то невыгодную сторону уклонились нѣкоторые изъ пресемниковъ Глука, впадая въ болѣе и болѣе грубую декорационность и характеровъ и положеній, въ мелодраматическія рѣзкости и контрасты, въ страшную трескотню въ оркестръ и на сценѣ. Стремясь къ сильному эффекту, они наконецъ совершенно потеряли мѣрку выносимой ушами силы, безъ болѣзненного оглушенія. Имъ все казалось не довольно сильно въ текстѣ и въ партитурѣ, пока не дошли чуть не до постоянного бѣшенства и неистовства въ пьесѣ и до сплошнаго *fff* на всѣхъ страницахъ партитуры. Съ другой стороны, тѣ композиторы, которые, какъ избранники, были щедро надѣлены даромъ мелодіи, не имѣя почти никакой надобности развивать въ себѣ другія нужныя для композитора качества, довели оперу до того изнѣженнаго состоянія, которымъ теперь отличается вся итальянская музыка. Имъ, при способности къ чудесной, очаровательной музыкальной мысли, которую съ наслажденіемъ передавали гибкіе, послушные итальянскіе голоса, никакой заботы не было до правды характера, положенія и декламаціи. Ихъ оперы сдѣлались костюмированными концертами, но нравились всѣмъ и каждому, игрались на всѣхъ театрахъ свѣта, значить цѣль ихъ была достигнута.

Къ счастью музыки, есть возможность примирить оба, такъ далеко разошедшіяся направленія. Къ счастью музыки, еще во многихъ живетъ убѣжденіе, что идеальное совершенство музыки только тогда достигается, когда правда выраженія совпадаетъ съ чисто-музыкальною, мелодическою красотою, когда высшая правда выраженія вызываетъ высшую красоту музыки. И такое совершенство не просто въ идеалѣ, оно существуетъ и на оперной сценѣ: въ операхъ Глука и Моцарта, также во многихъ мѣстахъ оперъ Мегюля, Керубини, Россини и Вебера.

Но пора однако обратиться къ операмъ Спонтини... Начнемъ съ «Весталки». Дѣйствіе въ древнемъ Римѣ, во времена консуловъ.

Полководецъ Лициній возвращается побѣдителемъ изъ похода противъ какихъ-то варваровъ. Идутъ приготовленія къ триумфу побѣдителя, но душа Лицинія полна не побѣдою, не предстоящимъ торжествомъ, — онъ любитъ Юлію, которая была уже почти невѣстою его, но по волѣ матери, въ отсутствіи Лицинія, сдѣлалась весталкою (речитативъ). Другъ Лицинія, Цинна, старается удержать его порывы (арія Цинны и дуэтъ его съ Лициніемъ). Сцена передъ храмомъ Весты. Жрицы ея—въ томъ числѣ Юлія, подъ покровительствомъ главной весталки—въ церемоніальномъ шествіи поютъ утренній гимнъ своей богинѣ (женскій хоръ). Главная весталка, замѣчая постоянную грусть и волненіе Юліи, и узнавъ, что причиною этого волненія любовь, въ мрачныхъ краскахъ представляетъ ей весь ужасъ власти бога любви; предостерегаетъ ее, чтобъ она бѣжала отъ искушеній этого бога, непримиримаго врага Весты (речитативъ и арія главной Весталки); потомъ объявляетъ Юліи, что въ предстоящую ночь ея очередь сторожить вѣчно-горящій огонь на жертвенникѣ Весты, въ ея храмѣ, и что, по древнему обычаю, дежурная весталка

должна всенародно увѣнчать триумфатора (речитативъ). Юлія остается одна. Высказываетъ всю тревогу своей души—она увидитъ Лицинія—будетъ говорить съ нимъ..... (сцена). Но вотъ несутся издали звуки триумфальнаго марша—шествіе приближается. Сцена полна народа: жрецы, весталки, воины, консуль, Лициній на колесницѣ триумфатора,—великолѣпный спектакль (финаль 1-го акта). Юлія, вся дрожа отъ волненія, возлагаетъ на Лицинія лавровый вѣнокъ. Лициній пользуется этими минутами, чтобы условиться съ нею о свиданіи; между тѣмъ главный жрецъ и консуль отъ лица боговъ и всего римскаго народа выражаютъ признательность Лицинію за его побѣды,—народъ радость свою выражаетъ плясками (длинный балетъ); обратнымъ шествіемъ весталокъ и повтореніемъ торжественнаго хора оканчивается первый актъ.

Второе дѣйствіе въ храмѣ Весты. Вечеръ.—Огонь пылаетъ на жертвенникѣ. Весталки (въ числѣ ихъ главная жрица и Юлія) поютъ вечерній гимнъ богинѣ (женскій хоръ). Главная весталка еще разъ поручаетъ Юліи храненіе священнаго огня подъ опасеніемъ смерти, если онъ погаснетъ—и оставляетъ ее одну у жертвенника. Монологъ Юліи (большая арія), волненіе любви въ ея душѣ, колебаніе между любовью и долгомъ, любовь пересиливаетъ, Юлія бѣжитъ къ дверямъ храма и открываетъ ихъ Лицинію (дуэтъ). Восторгъ свиданія; въ упоеніи любви Лициній и Юлія забываютъ весь міръ, между тѣмъ огонь Весты потухаетъ, совершенная темнота напоминаетъ Юліи о ея преступленіи. Ужасъ любовниковъ. Юлія заранѣе обрекаетъ себя на смерть: законъ римскій неумолимъ. Вбѣгаетъ Цинна съ тревожнымъ извѣстіемъ, что народъ узналъ о присутствіи Лицинія въ священныхъ предѣлахъ храма Весты и волнуется у дверей храма (терцетъ съ хоромъ). Бурныя восклицанія народа все ближе и ближе. Цинна и Юлія заклинаятъ Лицинія спастись бѣгствомъ, онъ колеблется, желаетъ цѣною своей жизни выкупить жизнь Юліи, но это невозможно. Цинна наконецъ увлекаетъ Лицинія. Въ изступленіи отъ страшной борьбы, отъ жестокости своего положенія, Юлія падаетъ безъ чувствъ къ подножію жертвенника. Входитъ главный жрецъ, за нимъ жрецы и весталки съ факелами, за ними народъ (финаль втораго акта). Всеобщій ужасъ при видѣ погасшаго жертвенника и Юліи въ безпамятствѣ.

Le feu sacré éteint,
La prêtresse expirante!..
Les dieux pour signaler
Leur colère éclatante и проч.

восклицаетъ главный жрецъ. Юлія приходитъ въ себя.. Зная, что ее ожидаетъ, она прямо, съ ожесточеніемъ на свою судьбу, признается въ своемъ преступленіи, не называя однако своего возлюбленнаго. Главный жрецъ, полный фанатическаго негодованія противъ преступницы, произноситъ страшное ей проклятіе, и послѣ торжественнаго обряда, которымъ Юлія исключается изъ числа жрицъ Весты, набрасываетъ на нее черное покрывало, знакъ ожидающей ее смертной казни. Хоръ жрецовъ, весталокъ и народа, сопровождающій этотъ

печальный обрядъ, дѣлаетъ это мгновеніе оперы самымъ важнымъ и занимательнымъ.

Третій актъ открывается монологомъ Лицінія (арія), на мѣстѣ казни Весталки. Это—*sceleratus ager* близъ Квиринальской горы. Вдали камень съ надписью показываетъ мѣсто, гдѣ была зарыта живая въ землю весталка, прежде Юліи провинившаяся; тутъ же рядомъ приготовлена могила и для Юліи. Лиціній въ бѣшенствѣ, рѣшается возмутить, если нужно, весь міръ, чтобъ спасти несчастную Юлію. Является Цинна и опять (въ длинной аріи) выражаетъ свою дружбу и приверженность къ Лицінію (!) и готовность помогать ему во всемъ. Приходитъ главный жрецъ, чтобъ сдѣлать распоряженіе къ казни—и встрѣчается съ Лицініемъ (дуэтъ тенора и баса). Оба угрожаютъ другъ другу. Лиціній удаляется, чтобъ воспламенить своихъ друзей къ защитѣ Юліи. Главный жрецъ отдаетъ приказаніе Аурусницію—между тѣмъ раздаются звуки погребальнаго шествія; хоръ весталокъ и молодыхъ дѣвицъ предшествуетъ Юліи,—потомъ ведутъ ее подъ чернымъ покрываломъ—далѣе жрецы, воины, народъ. Трогательное прощаніе Юліи съ главною весталкою и съ подругами (дуэтъ и женскій хоръ); наконецъ, Юлія должна сама сойти въ могилу, вотъ уже она спустилась на нѣсколько ступеней и въ послѣдній разъ (въ аріи) мысленно возвращается къ своему возлюбленному, прощается съ нимъ и съ жизнію... Вдругъ шумъ и тревога:—воины подъ предводительствомъ Лицінія бѣгутъ къ Квиринальской горѣ. Главный жрецъ, жрецы и часть народа вооружается въ свою очередь противъ этого нарушенія варварскаго обряда, всеобщее смятеніе, которое готово перейти въ кровопролитіе (финалъ послѣдняго акта. Но весь народъ пораженъ новымъ ужасомъ!—черная туча налегла надъ Римомъ, сдѣлалась ночь среди дня, вихрь, буря, гроза, молніи бороздятъ небо во всѣхъ направленіяхъ... Огненная стрѣла падаетъ на жертвенникъ Весты, и священный огонь снова пылаетъ! Главный жрецъ тотчасъ изъясняетъ народу волю боговъ: Веста прощаетъ Юлію съ тѣмъ, чтобъ она не была болѣе ея жрицей, и дозволяетъ ей вступить въ бракъ съ Лицініемъ (!). Сцена переносится въ другую часть Рима, на площадь передъ храмомъ Венеры. Радость любовниковъ,—радость народа. Балетъ.

Вотъ бѣглый очеркъ хода «Весталки». Тотчасъ видно, что тутъ очень много выгодныхъ для патетической музыки положеній.

Удивительно, почему это либретто не понравилось ни Мегюлю, ни Керубини, тогда какъ можно полагать навѣрное, что занимательность и нѣкоторая новизна сюжета играли важную роль въ успѣхѣ оперы передъ парижской публикой. Конечно, въ подробностяхъ сценъ, въ самыхъ словахъ текста и, главное, въ натянутой счастливой развязкѣ, есть много возбуждающаго улыбку—теперь не было бы никакой необходимости придумывать счастливый конецъ оперѣ: трагическій сюжетъ остался-бы вполне трагическимъ; несчастная Юлія сошла-бы въ могилу, не получивъ помилованія отъ богини. Такъ было бы въ наше время: примѣръ,—«Фенелла», «Гвельфы и Гибеллины», «Жидовка»,

«Норма», «Пророкъ» и проч. Во время Спонтини иначе смотрѣли на сцену;—притомъ-же какое либретто изъ всѣхъ существующихъ серьезныхъ оперъ совершенно свободно отъ упрековъ въ нѣкоторой нелѣпости? Главное дѣло, какъ мы слышали, чтобы было широкое поле для музыки, для музыкальной поэзіи, чтобы было гдѣ высказаться радости и горю, счастью и тревогамъ любви, жалобамъ на суровую судьбу, мольбамъ, воплямъ души,—чтобы были минуты ужаса, смятенія и минуты торжества и ликованія, для отдѣльныхъ лицъ и для хора, наконецъ, чтобы это было окаймлено рамкой извѣстнаго времени, извѣстнаго мѣста, для общихъ отбѣнковъ историческаго или мѣстнаго колорита, который придаетъ необыкновенную прелесть музыкѣ.

Всѣ эти условія мы находимъ въ сюжетѣ Весталки, а при такихъ условіяхъ нелѣпости и неловкости, несвязность и натянутость иныхъ сценъ и положеній—не въ счетъ. Если уже рѣчь зайдетъ о нелѣпости оперныхъ сюжетовъ, которая будто бы вредитъ музыкѣ,—то самымъ лучшимъ доказательствомъ противнаго навсегда останутся оперы Моцарта: «Волшебная Флейта» и «*Così fan tutte*». Трудно что-нибудь придумать нелѣпѣе текста «Волшебной флейты» и наивно-глупѣе содержанія «*Così fan tutte*»! Это не помѣшало однако Моцарту написать на такіе тексты очаровательнѣйшія произведенія, лучшія изъ всей оперной музыки. Но мы опять отдалились отъ «Весталки». Существенный упрекъ, который можно сдѣлать тексту этой оперы—это холодность нѣкоторыхъ сценъ, именно тѣхъ, гдѣ Цинна разглагольствуетъ о своей дружбѣ. Вообще этотъ Цинна лицо совершенно лишнее по ходу пьесы и придумано авторомъ либретто вѣроятно вслѣдствіе преданій классической трагедіи, гдѣ необходимо вводились наперсники и наперсницы, хотя бы совершенно лишennые индивидуальнаго характера. Композиторъ «Весталки» оставилъ это лицо на сценѣ, быть можетъ, оттого, что не смѣлъ слишкомъ рѣзко, по своему, распорядиться даннымъ ему «изъ милости» текстомъ; а быть можетъ, считалъ этого наперсника и необходимымъ лицомъ. Да и въ музыкальномъ отношеніи Цинна казался ему нужнымъ въ качествѣ втораго тенора для дуэта съ Лициніемъ и для терцета послѣ катастрофы. Въ наше время, еслибъ пришлось кому-нибудь составлять планъ оперы на подобный сюжетъ, навѣрное Цинну не оставили бы на сценѣ, по крайней мѣрѣ, не дали бы ему длинныхъ арій о дружбѣ въ 1-мъ и 3-мъ актахъ. Въ «Нормѣ», наприимѣръ, подобный наперсникъ, Flavio, молча выслушиваетъ длинный разсказъ Полліона о его душевныхъ мученіяхъ, и вся роль этого Flavio заключается въ нѣсколькихъ фразахъ речитатива. Въ наше время, авторы оперъ слишкомъ хорошо помнятъ, какую жалкую роль играютъ на сценѣ лица третъестепенныя: помнятъ, какъ опасно поручать длинныя «solo» подобнымъ лицамъ, обыкновенно исполняемые самыми плохими сюжетами труппы, способными только возбудить смѣхъ въ самыя трогательныя минуты пьесы. Можно сдѣлать еще упрекъ тексту «Весталки» въ отношеніи плана, а именно: за чрезвычайное изобиліе маршей и церемоніальныхъ шествій. Но тутъ уже должна зайти рѣчь о всемъ направленіи оперной музыки,

какъ ее понималъ Спонтини. Быть можетъ, именно эта сторона церемоніальной торжественности заставила Спонтини такъ жадно ухватиться за сюжетъ «Весталки». Во время Спонтини позволительно было смотрѣть на эту внѣшнюю пышность, какъ на единственно возможную сферу для героической оперы.

Старая истина, что въ каждомъ художественномъ произведеніи болѣе или менѣе отражается то время, въ которое оно создано. Но въ этомъ *болѣе* или *менѣе* вся градація отъ непервостепеннаго таланта до геніальности. Въ геніальныхъ произведеніяхъ, сила мысли и необходимой органической формы побѣждаетъ вліяніе духа времени; каждый геніальный художникъ надѣленъ даромъ объективности до такой степени, что помимо современныхъ формъ и идей, бессознательно для него самого толпящихся въ его воображеніи, онъ умѣетъ перенести себя въ отдаленную древность, въ чужую, едва по описаніямъ знакомую мѣстность; умѣетъ, въ полной картинѣ, мысленно провидѣть жизнь людей за нѣсколько тысячелѣтій; умѣетъ, въ минуту вдохновеннаго творчества, совершенно отрѣшиться отъ своей личности, отъ своей національности, быть просто человекомъ, а не французомъ, не англичаниномъ. Мы говорили уже объ этой удивительной сторонѣ геніальности Глука, которому, такъ же, какъ и Шекспиру, нисколько не мѣшали оковы современности, чтобъ видѣть и передавать античный міръ во всей его правдѣ. Анахронизмы Шекспира и мелкія ошибки Глука, конечно, должны исчезнуть передъ той правдой, которую они умѣли запечатлѣть въ своихъ картинахъ древняго міра. Дань духу времени въ геніальныхъ произведеніяхъ занимаетъ слишкомъ незначительное мѣсто. Но не такъ бываетъ съ произведеніями художниковъ непервостепенныхъ. Въ нихъ, прежде всего, замѣтно вліяніе современности, дань вѣку, даже модѣ. Когда вы любуетесь «Танцовщицей» или «Психеею», Кановы, въ воображеніи вашемъ невольно промелькнутъ: портреты красавицъ первыхъ годовъ нашего вѣка, и «Танцовщица» и «Психея» представятся вамъ идеализированными парижанками временъ имперіи. Точно такъ же ясно и въ музыкѣ «Весталки» отразилась современная эпоха, блестящая эпоха военной славы Франціи, побѣдъ Наполеона, эпоха Давида, Жироде, Жерара, Штейбелъта, Каталани, эпоха причесокъ à la Titus, узкихъ платьевъ и короткихъ талій, эпоха праздничной пышности на военную ногу, повторенія во Франціи внѣшности римской жизни, эпоха марціальной вѣжливости и жеманной граціозности.

Спонтини имѣлъ передъ собою оперы Глука и Моцарта, Керубини и Мегюля; героическія оперы съ самыми богатыми и разнообразными сюжетами подъ перомъ этихъ великихъ музыкантовъ-поэтовъ получили такія формы и такіе размѣры, что надо было идти по ихъ слѣдамъ, чтобъ сдѣлать нѣчто образцово-прекрасное. Спонтини всего больше сочувствовалъ Глуку. Но онъ ясно видѣлъ, что оперы Глука были уже не въ духѣ времени. Онѣ были слишкомъ глубоки, слишкомъ, такъ сказать, тяжеловѣсны для публики временъ имперіи. Между тѣмъ, оркестръ и вся фактура въ операхъ Моцарта, Мегюля и Керубини

приобрѣли новыя, незнакомыя Глуку красоты отъ многихъ счастливыхъ нововведеній, особенно въ финалахъ и въ ансамбл'яхъ. Только для Спонтини казалось, что все еще мало яркаго блеска и пышности въ оркестрѣ и на сценѣ. Онъ жаждалъ оперы, сюжетъ которой потребовалъ бы всѣхъ условій, которыя для него казались лучшимъ украшеніемъ оперной музыки. «Весталка», какъ мы сказали, какъ нельзя лучше отвѣчала идеалу Спонтини и онъ принялся за нее со всею ретивостью композитора, влюбленнаго въ свой сюжетъ.

Не имѣя въ своемъ талантѣ ничего геніальнаго, онъ, рыская почти по слѣдамъ Глука, умѣлъ подойти къ нему нѣсколько въ речитативѣ, въ стремленіи къ постоянной правдѣ декламации, во всемъ же остальномъ музыка его безконечно далека отъ музыки Глука, за неимѣніемъ главнаго элемента, элемента красоты мелодической. Мѣстами встрѣчается нѣкоторая щеголеватость (*élégance*), но тутъ же рядомъ какая-нибудь до крайности пошлая фраза портитъ все впечатлѣніе. Вездѣ отрывочность, разорванность мелодіи, а тамъ, гдѣ и есть ея сплошное теченіе на нѣсколько тактовъ, мелодія сама по себѣ такъ иногда ничтожна, что только досадно дѣлается, зачѣмъ писалась такая музыка! Долго было въ модѣ сравнивать музыку Спонтини съ Россиніевскою; говорили даже, что Россини въ серьезной оперѣ взялъ себѣ за образецъ «Весталку». Ничего не можетъ быть ложнѣе этого взгляда: Спонтини въ полномъ смыслѣ только продолжатель бывшаго до него стиля героическихъ оперъ школы Глука; Россини развился совсѣмъ на другой почвѣ и всего больше обязанъ не образцамъ своимъ, а собственной, исполински-даровитой личности.

Музыка Россини отличается постоянною мелодичностью, плавнымъ теченіемъ мелодической мысли, иногда даже въ ущербъ правдѣ драматической; музыка Спонтини страдаетъ отсутствіемъ мелодичнаго элемента, самыя лучшія мѣста его оперъ тѣ, гдѣ нѣтъ надобности въ плавномъ теченіи собственно-музыкальной мысли, т. е. речитативы, декламация, съ пособіемъ всѣхъ богатыхъ средствъ оркестра. Лучшимъ доказательствомъ бѣдности мелодическаго творчества въ талантѣ Спонтини служитъ особенное его пристрастіе къ ритму марша. Этотъ ритмъ, своею яркою опредѣленностью, способенъ придать характеръ даже самой безцвѣтной мелодіи. У Спонтини большая часть нумеровъ оперы въ этомъ движеніи: «*alla marcia*». Не повторяя уже объ изобиліи въ «Весталкѣ» дѣйствительныхъ маршей и процессій всякаго рода, даже патетическія, страстныя минуты оперы не внушали Спонтини другого ритма, кромѣ маршеобразнаго. Напримѣръ, въ дуэтѣ Юліи и Лицініи въ храмѣ Весты (восторгъ и упоеніе передъ тѣмъ, какъ огонь погасаетъ) «*Sur cet autel sacré*» (B-dur— $\frac{4}{4}$)—чистый марш!

Отъ этого, конечно, Спонтини всей своей музыкѣ придавъ чрезвычайное однообразіе. Но и это вѣчное «*romproso marziale*» было въ талантѣ Спонтини отраженіемъ его времени. Тогда во Франціи почти все было настроено на воинственный ладъ. Въ «Весталкѣ» дѣйствуютъ Римляне; но кромѣ внѣшности, сценической обстановки, въ этой оперѣ ни въ чемъ не видно Римлянъ. Сколько

сама Юлія, Лициній, главная весталка, жрецъ, даже хоръ—французы въ текстѣ Жуи, столько же, если еще не больше, они остались въ музыкѣ Спонтини. Надо было имѣть крылья Глукова гения, чтобъ высоко подняться надъ французской неправдой текста. Спонтини остался въ тѣсныхъ предѣлахъ, заданныхъ ему либреттистомъ. Въ одномъ нельзя отказать музыкѣ Спонтини: въ нѣкоторой силѣ и увлеченіи, въ страстныхъ моментахъ оперы. Чѣмъ сильнѣе патетическое положеніе, тѣмъ Спонтини болѣе въ своей сферѣ. Въ этомъ у него есть отдаленное сходство съ направленіемъ Глука, всегда стремящагося къ патетическому. Но сходство это иногда, особенно при замѣтномъ желаніи Спонтини подражать Глуку, переходитъ въ карикатуру, потому что сила, энергія безъ красоты, тотчасъ впадаетъ въ преувеличеніе. Черезъ-чуръ сильная декламация переходитъ въ непріятный крикъ, черезъ-чуръ сильная оркестровка—въ оглушительный трескъ, патетическое превращается въ мелодраму, картина—въ декорацию. Все это очень часто встрѣчается въ музыкѣ Спонтини. Желая придать героической оперѣ нѣсколько новый, блестящій характеръ, онъ, въ этомъ стремленіи къ яркому блеску, потерялъ мѣру благоустройства въ употребленіи голосовъ и оркестра, особенно оркестра. Въ партитурахъ Спонтини впервые въ оперной музыкѣ встрѣчаются эти шумные, оглушительные взрывы, на которые такъ щедры всѣ оперные композиторы нашего вѣка. Спонтини первый выказалъ пристрастіе къ мѣднымъ инструментамъ, къ ихъ массѣ, къ реву тромбоновъ и трубъ. Впрочемъ, въ оркестровкѣ Спонтини еще далеко нѣтъ такой нелѣпости въ злоупотребленіи силы, какъ, напримѣръ, въ операхъ Верди. Спонтини все-таки превосходно зналъ всѣ средства оркестра, и въ его партитурахъ мѣстами являются изумительно-прекрасныя, нѣжныя и прозрачныя сочетанія инструментовъ. Точно также и въ распредѣленіи вокальныхъ партій въ большихъ *tragédies d'ensemble* у него большое мастерство. Онъ первый началъ употреблять длинное, превосходно-расчитанное *crescendo* голосовъ и оркестра.

И вотъ, быть можетъ, единственная сторона, которою воспользовался Россини изъ всего, что сдѣлалъ авторъ «Весталки». Ни у Моцарта, ни у Керубини, ни у Межюля нѣтъ такого громоваго *crescendo*, какое появилось на сценѣ во второмъ финалѣ «Весталки». Теперь это *crescendo* уже не новость; Россини, а за нимъ его подражатели, довольно износили его. И такъ, эта сторона и стремленіе къ правдѣ, въ речитативахъ иногда достигающее цѣли—вотъ заслуги Спонтини. Но ни превосходное знаніе оркестра и голосовъ, ни правдивая, иногда прекрасная декламация не могутъ выкупить существеннаго недостатка: это—бѣдности мелодической мысли! Въ этой бѣдности, уничтожающей, по нашему мнѣнію, всѣ прочія достоинства музыки, не могутъ не сознаться самые ревностные поклонники Спонтини. Поклонниковъ его музыки и досихъ поръ много въ Германіи, гдѣ со времени Бетховена не появлялось ни одного композитора, одареннаго родникомъ истинной, чистой мелодіи. За отсутствіемъ мелодическаго композитора, нѣмцы мало-по-малу отвыкли смотрѣть

на мелодію, какъ на душу всей музыки и привыкли восхищаться такими произведеніями, гдѣ есть глубокая наука гармоніи, контрапункта, оркестровки, гдѣ есть умъ, поэтичность, все на свѣтѣ—кромя мелодіи!

Въ своемъ энтузіазмѣ къ операмъ Спонтини, нѣмцы дошли до того, что его, Итальянца по рожденію, признали своимъ (*Spontini, den wir wenigstens mit gleichem Rechte unser nennen, wie Frankreich unsern Gluck den seinigen genannt. Gottfr. Weber*). Но Спонтини—только по серьезности направленія и по пристрастью къ сложной гармоніи можетъ быть причисленъ къ нѣмецкимъ композиторамъ. Въ мелодіи его, при всей ея бѣдности, замѣтенъ иногда характеръ итальянскихъ композиторовъ конца XVIII в., и это естественно: не могъ же Спонтини до такой степени преобразить себя, чтобъ не осталось въ немъ и слѣдовъ композитора четырнадцати итальянскихъ оперъ. Весь поворотъ фразы мелодической, каждая каденца обличаютъ въ немъ Итальянца. Въ фактурѣ его оперъ нѣтъ настоящей нѣмецкой науки; въ гармоніи его, при всей ея сложности, встрѣчаются значительныя неправильности, промахи противъ того, что нѣмцы называютъ *der reine Satz*: напримѣръ, въ первой аріи Цинны, въ контрапунктѣ онъ слабъ, и въ этомъ отношеніи безконечно далекъ отъ Мегюля и Керубини, не говоря уже о Моцартѣ. На изобрѣтеніе ритмическихъ формъ онъ до крайности небогатъ. Мы говорили, что любимое его движеніе—ритмъ марша. И въ другихъ движеніяхъ ($\frac{6}{8}$, $\frac{3}{4}$) ритмъ у него очень однообразенъ и скученъ. Въ оркестрѣ его встрѣчается иногда какая-то неясность, замѣшательство, un certain embarras, какъ говорятъ французы; въ его оркестровкѣ нѣтъ ни той строгой органичности, какъ у Моцарта и у Мегюля, нѣтъ и той смѣлости, какъ у Бетховена и у Вебера,—но, какъ мы сказали, мѣстами встрѣчаются прелестныя подробности. Мы видѣли, что въ Спонтини отразилась современная ему эпоха. Въ этомъ главнѣйшая причина блистательнаго успѣха «Весталки». Музыка Спонтини угодила публикѣ, потому что была какъ разъ ни выше, ни ниже того уровня, на которомъ стояла публика, она пришлась какъ нельзя лучше къ современному вкусу. Если прибавить къ этому занимательный трагическій сюжетъ, новый на сценѣ, великолѣпную обстановку и прелестное исполненіе двухъ главныхъ партій—Юліи (г-жею Браншю) и великаго жреца (Деривисомъ)—намъ будетъ очень понятно, чѣмъ восхищались парижане, а за ними вся Европа. И тогда, какъ теперь,—Парижъ былъ главною фабрикою репутаций. Особенно финалъ втораго акта, съ его знаменитымъ *crescendo* и съ интересною мимическою игрою Юліи—сводилъ публику съ ума. Разумѣется, что все это доставило-бы оперѣ успѣхъ только эфемерный, а не постоянный, въ теченіе слишкомъ двадцати лѣтъ, еслибъ въ партитурѣ «Весталки» не заключались многія и дѣйствительныя достоинства. Но все-таки мода, согласіе съ современнымъ вкусомъ были краеугольнымъ камнемъ успѣха. Двѣ другія оперы Спонтини, при той-же бѣдности мелодической, заключаютъ тѣ же достоинства, какъ и «Весталка»,—но такого успѣха не заслужили и не могли заслужить, потому что Спонтини остался на

одной точкѣ, а духъ времени ушелъ впередъ. Но что, наконецъ, всѣ достоинства «Весталки» не такого рода, чтобъ сдѣлать ее образцовымъ произведеніемъ навсегда—доказывается ея устарѣlostью. Изрѣдка «Весталку» еще даютъ на нѣмецкихъ оперныхъ сценахъ, но уже безъ особеннаго успѣха; публика, по преданію, старается любоваться тѣмъ и другимъ моментомъ оперы—но, что было ново и поразительно въ 1807 г., къ тому теперь уже слишкомъ привыкли, а отсутствіе мелодіи, бессознательно для публики, выдвигаетъ на первый планъ скуку. Одна вѣчная прелесть истинно-прекрасной мелодіи можетъ доставить безсмертіе оперѣ. Въ заключеніе о «Весталкѣ», отмѣтимъ тѣ нумера ея партитуры, которыя намъ кажутся особенно замѣчательными, въ какомъ-нибудь отношеніи. Въ первомъ актѣ лучшія мѣста по музыкѣ: № 4—утренній гимнъ весталокъ, съ эпизодами соло—Юліи и главной весталки. Но и здѣсь мелодія не богатая и очень часто переходитъ въ приторную манерность, вмѣсто требуемой простоты. Далѣе—№ 5, большая арія главной весталки: *L'amour est un monstre terrible (D-dur)*, совершенно въ родѣ Глюковыхъ свирѣпыхъ арій (напр., арія Тоаса въ «Ифигеніи въ Тавридѣ»), но и тутъ средняя, мелодическая часть очень слаба. Финалъ 1-го акта (тріумфъ) замѣчательнъ развѣ только по неимовѣрной плоскости, дюжинности мелодій, которыя должны быть торжественными. О балетѣ, также, какъ и объ увертюрѣ—умолчимъ. Спонтини не имѣлъ ни малѣйшей способности къ симфонической музыкѣ.

Второй актъ начинается вечернимъ гимномъ весталокъ, который, по нашему мнѣнію, несравненно лучше утренняго. Фигура аккомпанимента въ скрипкахъ, выражающая мерцаніе священнаго огня на жертвенникѣ Весты, очень оригинальна и очень искусно проведена черезъ весь хоръ. Въ оркестрѣ замѣчательны ходы виолончелей и контрабасовъ. Вообще, нельзя не замѣтить, что въ инструментовкѣ Спонтини воспользовался всѣми нововведеніями великихъ мастеровъ, ему предшествовавшихъ. Очень хорошъ речитативъ главной весталки, когда она поручаетъ Юліи храненіе священнаго огня и потомъ оставляетъ ее одну у жертвенника. Въ аріи Юліи есть много превосходныхъ подробностей, но главный ея недостатокъ—растянутость. Этотъ монологъ Юліи занимаетъ цѣлые два нумера оперы (№№ 8 и 9)! Конечно, моменты борьбы между любовью и долгомъ рассчитаны довольно поэтически, музыка довольно близко идетъ за текстомъ, но (по крайней мѣрѣ, по нашему мнѣнію) чрезвычайная длина аріи, особенно при отсутствіи красоты мелодической и преобладаніи декламации—вредитъ впечатлѣнію. Оркестръ въ этой аріи отдѣланъ превосходно: въ *largetto* замѣчательно соло валъдгорна и очень красивая фигура скрипокъ; въ *presto agitato (f-moll)* оркестръ пущенъ на всѣхъ парусахъ. Тутъ очень часто встрѣчаются взрывы всего оркестра (съ тромбонами и пр.)—любимый приѣмъ Мейербергера и другихъ. Сцена Юліи съ Лидиніемъ обработана съ чрезвычайнымъ тщаніемъ, но красоты мелодической нѣтъ, а сцену любовнаго восторга и упоенія мудрено передать безъ истинной мелодіи, хотя и въ наше время иные композиторы еще

не признали всей важности мелодической стороны, и думают замѣнить ее энергическими порывами и богатством оркестра въ самыхъ нѣжныхъ сценахъ. Терпеть Юліи, Лицинія и Цинны замѣчательнѣе только по превосходному употребленію хора (за сценой) и по энергіи общаго движенія. О финалѣ 2-го акта мы уже говорили, какъ о лучшей, занимательнѣйшей сценѣ изъ всей «Весталки» — это сердце оперы. Такъ и должно было быть по сюжету: все, что идетъ до этой сцены, одно лишь приготовленіе къ ней; все, что за нею — ея послѣдствія. Когда главный жрецъ проклинаетъ Юлію — въ оркестрѣ на словѣ *anathème* употребленъ тамъ-тамъ (гонгъ), страшный звукъ котораго, при его совершенной новизнѣ, непременно произвелъ сильное впечатлѣніе на публику. Берлиозъ говорилъ, что и большой турецкій барабанъ (*la grande caisse*) впервые встрѣчается въ оркестрѣ Спонтини. Это несправедливо: въ одной изъ оперъ Моцарта, въ «*Entführung aus dem Serail*» очень часто употребленъ большой барабанъ, но ввидѣ мѣстнаго колорита, для турецкой музыки. Быть можетъ, въ самомъ дѣлѣ Спонтини первый вздумалъ употребить барабанъ просто какъ одно изъ средствъ чрезвычайнаго усиленія оркестра, но за то, когда вспомнишь о нынѣшнемъ оперномъ оркестрѣ, гдѣ ни шагу не дѣлается безъ янычаровской музыки — нельзя быть благодарнымъ автору «Весталки». Мы говорили уже о великолѣпномъ «*crescendo*» голосовъ и оркестра въ этомъ 2-мъ финалѣ (E-dur, $\frac{3}{4}$). Прибавимъ, что и въ самой музыкѣ тутъ есть нѣкоторая грація, и что партія главнаго жреца такъ рассчитана, что его голосъ легко покрываетъ всю огромную вокальную и инструментальную массу.

Между вторымъ и послѣднимъ актомъ, есть замѣчательно хорошій антрактъ—вступленіе къ аріи Лицинія. Мрачный характеръ музыки, какъ нельзя лучше идетъ къ этому моменту оперы. Квартетъ веденъ эффектнымъ имитациями, которыя всегда придаютъ особенную, строгую красоту стилю музыки. Арія Лицинія коротка и ничѣмъ особенно не замѣчательна. Арія Цинны о дружбѣ (*andante sostenuto*) длинна и скучна до крайности, особенно потому, что въ этомъ мѣстѣ оперы она чрезвычайно некстати и холодитъ общее впечатлѣніе. Дуэтъ главнаго жреца съ Лициніемъ довольно хорошъ въ голосахъ, но страдаетъ бѣдностью мелодической мысли. № 17 оперы, шествіе весталки къ мѣсту казни (*chœur et marche funéraire*), замѣчательнѣе по оркестру. Изъ словъ хора:

«*Périsset la vestale impie,
Objet de la haine des dieux*»

ясно, что надо было написать самую печальную, самую мрачную музыку. Не обладая даромъ мелодіи, Спонтини сдѣлалъ «похоронный маршъ», очень обыкновенный по мелодіи, но искуснымъ употребленіемъ оркестра (*timpani corerti*, рр., *tromboni* ррр. въ очень тѣсно-сжатомъ аккордѣ, на среднемъ, почти низкомъ регистрѣ) придавъ этой музыкѣ мрачный, отчаянно-унылый колоритъ, который невольно заставляетъ содрогаться. По выраженію Берлиоза: «*les trombones ont ici un caractère hideux*». Контрастъ этого погребальнаго хора и

трогательнаго прощанія Юліи съ главной весталкой и съ хоромъ женщинъ, утѣшающихъ Юлію, очень хорошо разсчитанъ. Жаль, что во всемъ этомъ мелодическія формы такъ бѣдны. Арія, которую поетъ Юлія, до половины спустившаяся въ могилу, всегда пропускалась при представленіи. Уже тогда почувствовали всю ея неумѣстность. Въ послѣднемъ финалѣ замѣчательнъ хоръ ужаса народа, во время страшной грозы. Это, впрочемъ, сколокъ съ нѣкоторыхъ хоровъ Глука и Моцарта (въ «Идоменеѣ»). Послѣ счастливой развязки, въ партитурѣ нѣтъ ничего особенно-замѣчательнаго, развѣ только употребленіе арфа въ послѣднемъ хорѣ и счастливая мысль дать Юліи и Лицинію—повтореніе ихъ дуэта въ храмѣ Весты. (*Sur cet autel sacré, B-dur, 4/4*). Въ заключеніе оперы помѣщенъ длиннѣйшій балетъ изъ трехъ нумеровъ! Въ наше время, если и дають «Весталку», то, конечно, этотъ балетъ выпускается. Зачѣмъ же было писать его?...

Въ біографіи Спонтини мы сказали, что главное его произведеніе—«Весталка»; оттого мы остановились на ней подольше. Другія оперы его—повтореніе тѣхъ же формъ и пріемовъ; онъ какъ-будто остался на одной точкѣ; слѣдовательно, нѣтъ никакой надобности подробно разбирать ни «Кортеса», ни «Олимпію»,—а оперы «Альциндоръ», «Нурмагалъ» и «Агнеса Гогенштауфенъ» даже въ Германіи не пользуются славою. Постараемся, однако, хотя нѣсколько ознакомить читателя съ «Кортесомъ» и «Олимпією».

По самому заглавію «Фернандъ Кортесъ», или завоеваніе «Мехики», сюжетъ оперы извѣстенъ. Только къ историческимъ лицамъ Кортеса и Монтезумы приплетена Мехиканка Амазили, влюбленная въ Кортеса и спасенная имъ изъ рукъ изступленныхъ мексиканскихъ жрецовъ, хотѣвшихъ принести ее въ жертву своему идолу. Другія дѣйствующія лица: главный жрецъ, братъ Амазили, мексиканскій военачальникъ Теласко и братъ Кортеса, Альваресъ. Этотъ Альваресъ и нѣсколько другихъ испанцевъ въ плѣну у Монтезумы. Мексиканцы, возбуждаемые главнымъ жрецомъ, собираются принести плѣнниковъ въ жертву своему божеству, но въ продолженіе почти всей пьесы только собираются, что даетъ поводъ къ свирѣпымъ хорамъ, въ родѣ скинскихъ хоровъ Глука, и къ эффектному контрасту съ христіанскими гимнами плѣнниковъ. Остальная часть оперы наполнена хорами воиновъ Кортеса, возмущившихся было противъ своего вожда, но тотчасъ укрощенныхъ нѣсколькими его словами. Натурально, что и въ этой оперѣ не безъ длиннѣйшихъ балетовъ (испанскіе и мексиканскіе танцы) и еще болѣе, чѣмъ въ «Весталкѣ», расчетъ на декорацию и великолѣпную обстановку; напримѣръ, есть сцена, гдѣ Кортесъ велитъ зажечь свой флотъ, и корабли его пылаютъ ввиду изумленныхъ мексиканцевъ. Ихъ костюмы и роскошная природа Мехики—обильное поле для внѣшней сценпической красоты. Музыка «Кортеса» въ свое время чрезвычайно нравилась французамъ, особенно за ея рыцарскій колоритъ. Мы же теперь можемъ видѣть въ этомъ только общій недостатокъ глубокой сосредоточенности въ талантѣ Спонтини. И въ «Кортесѣ», какъ и въ «Весталкѣ», онъ представилъ францу-

зовъ. Самъ Кортесъ у него нисколько не историческій испанецъ, а наполеоновскій генералъ;—войны тоже французскіе солдаты; Амазили французенка—въ театральномъ костюмѣ мексиканки.

Вообще, въ созданіи всѣхъ лицъ оперы, слишкомъ замѣтенъ расчетъ на театральность, на декоративность, чрезвычайно далекую отъ настоящей правды. Почти вся опера состоитъ изъ шумныхъ хоровъ, которые не имѣютъ большой связи между собою (доказательство—безпрерывное перемѣщеніе сценъ при многократныхъ передѣлкахъ «Кортеса»); безцвѣтность мелодіи и безхарактерность дѣйствующихъ лицъ оперы еще замѣтнѣе, чѣмъ въ «Весталкѣ». Маршамъ нѣтъ конца, начиная съ увертюры, до-крайности плоской. Преувеличеній въ оркестрѣ еще больше; кто-то уже давно сказалъ, что въ оркестрѣ «Кортеса»—цѣлая артиллерія.

Стремясь все къ исполинскому, громадному, въ области героической оперы, Спонтини, послѣ «Кортеса», избралъ своимъ сюжетомъ эпизодъ изъ исторіи царей македонскихъ, тотчасъ послѣ смерти Александра Великаго. Кассандръ, царь Македонскій, подозрѣваемый въ убійствѣ Александра, любитъ его дочь Олимпію, которую спасъ отъ смерти и облагодѣтельствовалъ. Олимпія раздѣляетъ его любовь и готовится къ браку въ храмѣ Діаны. Жрица, которая должна совершить брачный обрядъ, Статира, мать Олимпіи, со дня смерти Александра отъ всѣхъ невѣдомо скрывавшаяся въ храмѣ Діаны, неподозрѣвая, чей бракъ она должна совершить, является для обряда и не узнаетъ своей дочери, которую считала давно погибшею. Но едва услышала Статира имя Кассандра, какъ вся душа ея наполнилась воспоминаніемъ о смерти Александра и о виновникѣ этой смерти. вмѣсто благословенія, она призываетъ мщеніе всѣхъ силъ земныхъ и небесныхъ на голову Кассандра, и проклинаетъ его. Ужасъ и смятеніе народа прерываютъ брачное торжество. Далѣе мать и дочь узнаютъ другъ друга, и мстительная Статира забываетъ на мгновеніе о своемъ горѣ, чтобъ предаться чувству нѣжной материнской любви. Внявъ мольбамъ любимой дочери, она уже готова соединить ее съ Кассандромъ, но одинъ взглядъ на него напоминаетъ ей его злодѣяніе, ея невозвратную потерю... и она разлучаетъ на всегда любовниковъ. Чтобъ отмстить Кассандру, она соединяется съ царемъ Антигономъ, который предлагаетъ ей тронъ Александра, а Олимпіи—свою руку. Война. Кассандръ остается побѣдителемъ; Антигонъ раненъ и передъ смертью сознается, что онъ, а не Кассандръ, былъ убійцею Александра. Статира, возведенная на престолъ своего супруга, благословляетъ союзъ Олимпіи съ Кассандромъ.

Ясно, что во всей оперѣ одна роль, одинъ характеръ—сама Статира, дочь Дарія и вдова Александра. Душевная борьба ея составляетъ весь сюжетъ оперы, которой приличнѣе было бы назваться ея именемъ, чѣмъ именемъ Олимпіи, потому что Олимпія ничто иное, какъ лицо пассивное. Кассандръ—обыкновенный теноръ героической оперы; Антигонъ—театральный злодѣй. Въ числѣ солистовъ есть еще лицо, безъ котораго не можетъ обойтись ни одна опера

Спонтини: это жрецъ Гieroфaнтъ. Если уже въ «Весталкѣ» постоянное стремленіе къ высокотрагическому придаетъ ненатуральную напыщенность всей оперѣ, то въ «Олимпіи» эта сторона еще сильнѣе. Здѣсь все на ходуляхъ, все страшнымъ образомъ преувеличено. Самый сюжетъ напыщенъ до каррикатурности. Планъ оперы очень неудаченъ, пьеса тянется вяло, безъ сценическаго интереса. Развязка въ половинѣ третьяго акта, между тѣмъ опера продолжается еще около часу: послѣ того, какъ Антигонъ сознается въ своемъ преступленіи и Статира отдаетъ руку Олимпіи Кассандру, сцена перемѣняется: идетъ длинное, торжественное шествіе (вѣчно!), потомъ Кассандръ и Статира держутъ рѣчи къ народу и войску; потомъ Статира повторяетъ еще разъ свое благословеніе брачной четѣ, народъ ликуетъ, хотя чувствуетъ, что, такъ какъ все кончилось благополучно, пора и по домамъ. Но нѣтъ! Кассандръ еще разъ держитъ рѣчь къ народу, гдѣ увѣщаетъ его хранить вѣрность Статирѣ, затѣмъ сама Статира еще что, то разглагольствуетъ, и наконецъ, *à la fin des fins*— послѣдній хоръ!!

Въ музыкѣ замѣчательны, какъ всегда у Спонтини, многіе речитативы, многія подробности инструментовки, многія совокупныя мѣста, въ томъ числѣ триумфальное шествіе для двухъ оркестровъ и двухъ хоровъ. Бѣдность мелодіи равна съ «Весталкою» (по нашему мнѣнію «Олимпія» нѣсколько лучше «Кортеса» въ мелодическомъ отношеніи), въ гармоніи есть очень интересныя подробности, но напыщенность и преувеличенія портятъ все, и результатъ цѣлой оперы—невыносимая скука.

«Олимпія» нигдѣ не имѣла успѣха, сколько-нибудь похожаго на успѣхъ «Весталки» и даже «Кортеса». Хотя успѣхъ и неуспѣхъ передъ публикой никогда не долженъ считаться за краеугольный камень критики, за мѣрило внутренняго достоинства произведенія, но мы такой вѣры, что *à la longue*—достоинство художественнаго произведенія для публики является въ своемъ настоящемъ свѣтѣ. Публика инстинктивно чувствуетъ согласіе или несогласіе произведенія съ духомъ времени. Публика чувствуетъ, что оперы Спонтини отжили свой вѣкъ, что на ряду съ устарѣлыми формами, которыми онѣ изобилуютъ, въ нихъ нѣтъ, какъ мы столько разъ повторяли, элемента вѣчной красоты, истинной красоты мелодіи. Въ мелодіи главная прелесть, главное очарованіе искусства звуковъ; безъ нея все блѣдно, безцвѣтно, мертво, не смотря на самыя принужденныя гармоническія сочетанія, на всѣ чудеса контрапункта и оркестровки. Отрицая въ Спонтини даръ мелодіи, мы готовы повторить за однимъ французскимъ критикомъ, что Спонтини родился безъ призванія къ своему искусству, «*était né sans génie de son art*». Всѣ достоинства его таланта—достоинства прикладныя, необходимыя, конечно, каждому композитору,—достоинства важныя, но только при способности къ живымъ, вѣчно-юнымъ мелодическимъ формамъ.

Глядя съ этой стороны на дѣятельность Спонтини, мы не можемъ не

признать приувеличенною всю его славу, которая доставила ему громкія величанья, выписанныя нами въ самомъ началѣ статьи.

Нѣтъ, не ему, а безсмертному Глуку прилично названіе «Lyricae tragaediae princeps». Нѣтъ, кончина автора «Весталки» не есть утрата для искусства, тѣмъ болѣе, что онъ въ послѣднее время ничего не создавалъ, да и не могъ создавать ничего новаго, потому что уже давно только повторялъ самъ себя, работая чрезвычайно медленно и насилуя себя на то, что для него казалось вдохновеніемъ. Въ исторіи оперы, за Спонтини всегда остается почетное мѣсто продолжателя Глука въ трагическихъ речитативахъ и въ серьезномъ направленіи героической оперы; но на сценѣ, оперы его въ наше время также устарѣли, какъ и оперы Глука, даже болѣе, потому что въ Глуковыхъ операхъ отдѣльныя сцены, отдѣльныя аріи, отдѣльные хоры безсмертны, по вѣчной красотѣ, которой нѣтъ въ произведеніяхъ Спонтини.

Вопросъ объ идеалѣ героической оперы или, проще, о томъ, какими должны быть героическія оперы въ наше время, разрѣшить можетъ окончательное не критика, а новый гениальный дѣятель въ оперной музыкѣ, который имѣлъ бы призваніе къ трагическому роду. Почти ничего нельзя сказать навѣрное, а priori, въ этомъ случаѣ: одна гениальность художника можетъ разсѣчь Гордіевъ узелъ.

Но объ одномъ можно сказать почти навѣрное: идеально-прекрасныя трагическія оперы нашего времени не будутъ въ формѣ своей похожи на тѣ чудовищно-огромныя, скучныя и нелѣпыя произведенія, которыхъ зародышъ мы видимъ въ операхъ Спонтини и, которыя такъ страшно разрослись подъ перомъ композиторовъ новѣйшей французской школы.

Намъ кажется, что если современный вкусъ отклонился совершенно отъ псевдо-классической трагедіи, если мы на сценѣ требуемъ чего-то совсѣмъ не похожаго на скучныя произведенія Корнеля и Расина, чего-то непохожаго съ другой стороны и на неистовыя французскія мелодрамы 30-хъ годовъ, то и въ области музыкальной драмы невозможно воскресить вкусъ къ истинно-героической оперѣ на прежній ладъ, и еще менѣе на долго поддержать вкусъ къ пяти-актнымъ операмъ съ великолѣпнымъ спектаклемъ.

Теперь только съ улыбкой вспоминаютъ о наперсникахъ и наперсницахъ, о длиннѣйшихъ тирадахъ, разсказахъ и о скучнѣйшихъ монологахъ;— съ другой стороны, также порядочно прискучили вѣчные кинжалы и отравленія, вѣчные антитезы и контрасты, противна сдѣлалась наконецъ вѣчная преувеличенность и неестественность драматическихъ положеній, такъ называвшейся, романической школы. Но если въ области драмы одно забыто, другое надобно: почему же музыкальная драма, освободившись нѣсколько отъ псевдо-классицизма, (теперь рѣдко гдѣ даются прежнія оперы-серіи), должна еще на долго оставаться въ предѣлахъ отчаянной мелодрамы? Почему оперную публику подчуютъ такими эффектами, которые не смѣютъ показаться на сцену въ драмѣ не-музыкальной? Почему оперную публику считаютъ до того ребячески—наивною, что угощаютъ

ее волшебствами и балаганными эффектами, въ наше время и для ребятъ мало-занимательными? Почему въ оперѣ считаютъ невозможнымъ водворить то царство правды и поэтической простоты, которыя мало по малу водворяются въ романѣ и на сценѣ драматической?

Повторимъ слова Руссо, и вы удивитесь, какъ близко они относятся къ нынѣшнимъ пятиактнымъ операмъ съ великолѣпнымъ спектаклемъ. «Хлопотъ много, а дѣйствія на душу зрителя мало, потому что сюжетъ оперы нисколько не соприкасается съ правдою дѣйствительной жизни, а иллюзія бываетъ очень слаба, если душа въ ней не принимаетъ участія. Всѣ чрезвычайныя усилія составителей оперъ (поэтовъ, музыкантовъ, машинистовъ, декораторовъ, костюмеровъ) результатомъ имѣютъ скуку всѣхъ зрителей (*Il eut été difficile d'ennuier le public à plus grands frais*)». Въ этихъ огромныхъ операхъ, собственно-музыкальной поэзіи, психологической сторонѣ музыки выпадаетъ слишкомъ ничтожная доля; эта-то сторона, главная прелесть оперы, раздавлена между длиннѣйшими и скучнѣйшими хорами, процессіями пѣщими и конными, танцами на конькахъ и безъ оныхъ, между сценами купающихся женщинъ, возрастающихъ изъ гроба грѣшницъ, между любопытными, представленіями восходящаго электрическаго солнца, осадами городовъ и разрушеніями замковъ!

Бѣдная музыка! гдѣ ей пріютиться!

Да не подумаютъ, однако, что мы желали бы изгнать съ оперной сцены всю внѣшнюю красоту обстановки. Ни мало; мы говорили уже, какъ, по нашему мнѣнію, важна картинность на оперной сценѣ. Но только, чтобъ это не было *главнымъ*, не было въ ущербъ музыкѣ, а напротивъ, служило бы ей украшеніемъ. Чтобъ на первомъ планѣ была сама музыкальная драма, музыкальная поэзія, которая очень часто и вовсе не нуждается въ вспомогательныхъ средствахъ. Самое простое драматическое положеніе, безъ всякаго блеска, безъ всякой пышности въ обстановкѣ, можетъ быть предлогомъ для самой очаровательной музыки и чрезъ нее проникнуть до глубины души слушателей. Это возвращеніе къ простотѣ необходимо, эта реакція отчасти уже чувствуется въ духѣ времени, и слѣдовательно, совершится непременно.



Письма о музыкѣ.

I.



а) Къ одной дамѣ, по случаю ораторіи Гайдна «Die Schöpfung» *).

Вы уѣхали въ деревню на другой день послѣ концерта Филармоническаго Общества; между тѣмъ я считаю себя въ долгу передъ вами. Нѣсколько замѣчаній, сдѣланныхъ вами о музыкѣ Гайдна и о впечатлѣніи ее на васъ, вызвали во мнѣ нескончаемую вереницу возраженій; но въ концертѣ нельзя же бесѣдовать и спорить, особенно во время исполненія самой ораторіи. Вы не дождались ея конца, не дослушали удивительнаго хора, которымъ заключается первая часть «Сотворенія міра»: по примѣру многихъ другихъ, вамъ было легче отказаться отъ восхитительныхъ звуковъ Гайдна, чѣмъ прождать нѣсколько минутъ лишннихъ при разѣздѣ! Признаюсь, отъ васъ я этого не могъ ожидать. Мнѣ это было больно, какъ будто лично мнѣ нанесено оскорбленіе. Зная мою ретивость въ отношеніи всего, что касается до истинной музыки и ея истиннаго впечатлѣнія на тѣхъ, чье духовное развитіе мнѣ знакомо и возбуждаетъ мое сочувствіе, вы нисколько не удивитесь, что я рѣшился преслѣдовать васъ своими толками даже въ деревнѣ. Съ нѣкоторой стороны я даже радъ, что мнѣ и объ этомъ предметѣ пришлось бесѣдовать съ вами письменно—и именно теперь, когда въ своемъ тихомъ, уединенномъ, скучноватомъ уголкѣ вы немножко съ большимъ вниманіемъ пробѣжите мои строчки, чѣмъ въ Петербургѣ, въ вѣчномъ чаду развлеченій и—для васъ—довольно тягостныхъ обязанностей свѣтской жизни.

Вы знаете мое правило: никогда не пускаться въ толки объ искусствѣ съ людьми, чуждыми искусству и нисколько ему не сочувствующими. Вы можете быть увѣрены, что если кто-нибудь изъ незнакомыхъ или полужнакомыхъ сказалъ бы мнѣ по случаю гайдновой музыки что-нибудь въ родѣ того, что вы мнѣ сказали въ концертѣ, я всѣ мои возраженія оставилъ бы при себѣ. Но съ вами мы уже не разъ и не мало бесѣдовали о музыкальныхъ предметахъ: если и до сихъ поръ частенько встрѣчается между нами разногласіе, — то я всегда очень радъ ему. Оно вызываетъ разные толки, новыя бесѣды — а толковать о предметѣ, которымъ весь наполненъ—это живое, высокое наслажденіе.

Вы были мало знакомы съ ораторіей «Сотвореніе міра». До этого концерта, вы знали изъ нея отрывки, исполняя ихъ на фортепьяно, въ четыре

*) Пантеонъ, № 3, 1852 г.

руки (по весьма незавидной аранжировкѣ г-на Черни). Наслышавшись однако много о чрезвычайныхъ достоинствахъ этой музыки, вы — какъ мнѣ показалось съ самыхъ первыхъ нумеровъ ораторіи — были какъ будто обмануты въ ожиданіяхъ. Черезъ нѣсколько времени, вы даже и высказали свое мнѣніе, что эта музыка во многомъ не отвѣчаетъ составленному вами идеалу ораторіи «Сотвореніе міра», что эта музыка во многомъ какъ-то слаба, безцвѣтна, недостаточно эффектна для нашихъ нынѣшнихъ ушей, отъ безпрестанныхъ фугъ — иногда довольно суха и недостаточно грандіозна, не довольно согласна съ широкой, поэтической задачей сюжета. Постараюсь показать вамъ, правы ли вы, и, если правы только отчасти, то въ чемъ, и насколько именно. Прежде всего вы, конечно, согласитесь со мною, что на одинъ и тотъ же предметъ можно смотрѣть съ безчисленно различныхъ сторонъ, что одна и таже поэтическая идея можетъ быть схвачена и выражена совершенно различно каждымъ художникомъ — все зависитъ отъ его личнаго воззрѣнія на свою задачу — воззрѣнія, которое находится въ ближайшемъ отношеніи къ силѣ таланта и воспримчивости каждаго художника, и обуславливается, сверхъ того, средою, въ которой онъ живетъ и работаетъ. Еще ни одинъ художникъ, — какъ бы ни былъ могучъ его гений, — не могъ освободиться совершенно отъ вліянія народности и духа времени. Я надѣюсь, что вы не прищете возраженій противъ этихъ простыхъ и всѣмъ извѣстныхъ истинъ. Вы занимались живописью: образцовыя картины всѣхъ школъ вамъ довольно извѣстны, если далеко не всѣ въ подлинникахъ или вѣрныхъ копіяхъ, то, по крайней мѣрѣ, навѣрно всѣ лучшія извѣстны по гравюрамъ и очеркамъ — этого довольно, когда дѣло идетъ о сочиненіи, «компановкѣ» картины. Возьмите, напримѣръ, сюжетъ «Всемирнаго потопа»; припомните, какъ онъ изображенъ Рафаэлемъ, въ ложахъ ватиканскихъ; Пуссенемъ — въ небольшой картинѣ (*le Déluge*), — потомъ французскимъ же живописцемъ Жиронде (*Girondet*), англійскимъ фантастическимъ живописцемъ Мартиномъ (*Martin*) и нашимъ Бруни. (Изъ безчисленнаго множества картинъ на этотъ сюжетъ, я привелъ только тѣ, которыя мнѣ прежде другихъ вспомнились). Какъ своеобразна концепція сюжета въ каждой изъ этихъ картинъ сравнительно съ другими! Въ нихъ одно общее: самая задача, какъ основная идея — все прочее совершенно различно. И какъ всегда — на сторонѣ прежнихъ, старинныхъ мастеровъ: простота, наивность созданія; на сторонѣ современныхъ: смѣлость фантазіи и стремленіе къ возможно большей исторической вѣрности, или, по крайней мѣрѣ, къ правдоподобию. Но при оцѣнкѣ внутренняго достоинства художественнаго произведенія, должны приниматься за главные качества не это стремленіе къ исторической вѣрности и мѣстному колориту — успѣхъ вѣка, обратившійся въ его болѣзнь — и не искаженіе всѣхъ способовъ возбудить удивленіе, поразить эффектомъ, неожиданною смѣлостью фантазіи — а что же? степень красоты, которою владѣетъ художникъ въ своихъ произведеніяхъ. Все прочее — прикладныя достоинства къ этому главному. Чѣмъ больше въ картинѣ истинной поэзіи, то есть, красоты, тѣмъ и картина лучше, выше,

не смотря на ея неэффектность, въ сравненіи съ новѣйшими, не смотря на анахронизмы и на дѣтскую для насъ наивность концепціи.

Наше время—вѣкъ злоупотребленій эффекта во всѣхъ искусствахъ. Художники забываютъ великую истину, что чѣмъ меньше средствъ употреблено на произведеніе, а цѣль его достигнута вполне, тѣмъ произведеніе выше. Васъ въ живописи и въ музыкѣ избаловала столько любимая нынѣшними художниками яркость, пестрота и отчаянно рѣзкіе контрасты. Эти современныя, модныя стороны художественныхъ произведеній портятъ искусство, потому что больше и больше отдаляютъ его отъ «высокой простоты»—безъ которой нѣтъ истинной поэзіи! Избалованное современное ухо, избалованный глазъ не находятъ своей привычной пищи въ произведеніяхъ прежнихъ великихъ мастеровъ—оттого эти произведенія принимаютъ видъ какой-то блѣдности, безцвѣтности, не удовлетворяютъ современнаго вкуса. Картина Рафаэля или Пуссена, конечно, не можетъ быть эффектна въ сравненіи съ картинами, напримѣръ, новѣйшей французской школы: она должна показаться блѣдна и безцвѣтна; оркестръ Глука, Моцарта или Гайдна какъ будто безцвѣтенъ въ сравненіи съ яркимъ оркестромъ Россини — и рѣшительно слабъ въ сравненіи съ громами Мейербергера и Верди. Но легко доказать, что въ шумѣ и блескѣ внѣшняго эффекта нельзя искать настоящихъ успѣховъ современнаго искусства. Напротивъ, яркая эффектность — злоупотребленіе; художественное противодѣйствіе противъ него уже зарождается и черезъ нѣсколько десятильѣй совершится непременно. Пора наконецъ опомниться и увидѣть, что бѣлая и бѣлая яркость красокъ, рѣзкость контрастовъ низводитъ живописъ до ближайшаго соприкосновенія съ малеваніемъ комнатнаго декоратора — и что параллельныя этому стремленія въ музыкѣ—эти пресловутыя нововведенія Верди и компанин, изъ музыки дѣлаютъ какое-то особенное ремесло, совершенно параллельное искусству маляра—и почти ничего не имѣющее общаго съ тѣмъ высокимъ искусствомъ, которое до нашего времени называлось музыкой. Но теперь не о томъ рѣчь. Я коснулся этихъ новѣйшихъ заблужденій только для того, чтобы показать вамъ, отчего ораторія Гайдна могла вамъ показаться нѣсколько блѣдною въ ея общемъ на васъ впечатлѣніи. Тутъ виноватъ не Гайднъ, а виновата ваша нынѣшняя избалованность въ отношеніи искусства. Вы привыкли искать эффектовъ—а тутъ авторъ вовсе и не думалъ о нихъ, свободно распоряжаясь основнымъ поэтическимъ элементомъ—*красотой мысли* и ея выраженія. И припомните, какой восхитительной красотой проникнута каждая фраза ораторіи. Красота—вездѣ: въ мелодической мысли, въ сопутствующей ей гармоніи, въ употребленіи голосовъ и оркестра. Здѣсь все задумано и исполнено на службу красотѣ — единственная цѣль искусства. Мнѣ обидно становится, отчего на васъ не подѣйствовала эта красота? Неужели въ самомъ дѣлѣ великій Гайднъ, съ своимъ кроткимъ, мирнымъ, нѣсколько идиллическимъ направленіемъ, съ своимъ вѣчнымъ гомерическимъ спокойствіемъ, въ наше время, уже не можетъ встрѣтить такой симпатіи, того восторга, съ которыми слуша-

лись его дивные звуки за пятьдесятъ лѣтъ? Какъ же послѣ этого еще разъ не «помянуть лихомъ» тѣхъ художниковъ, шарлатанскому направленію которыхъ мы обязаны всеобщей испорченностью вкуса! Возвратится ли когда нибудь въ искусствѣ эта простодушная гайдновская красота? Или, покинувъ землю, какъ богиня Астрея,—она уже навсегда отвернулась отъ осиротѣвшихъ смертныхъ? Быть можетъ, въ наше время многія стороны искусства разрабатываются съ большимъ успѣхомъ; быть можетъ, и теперь уже, въ сравненіи съ гайдновскимъ временемъ, музыка кое въ чемъ ушла впередъ; но отсутствіе того элемента искусства, котораго никакіе другіе успѣхи вознаградить не въ состояніи,—дѣлается замѣтнѣе чуть не съ каждымъ днемъ, а будущность искусства не представляетъ ничего утѣшительнаго, кромѣ развѣ зари той реакціи, о которой я уже говорилъ.

Если въ чемъ можно признать дѣйствительный успѣхъ нашего времени въ области изящнаго, то это: въ возможно болѣе разумности воспріятіи (концепціи) художественныхъ произведеній. Огромная начитанность нынѣшнихъ художниковъ, свѣденія, которыя имъ предлагаетъ разработка историческихъ матерьяловъ, совершенное измѣненіе современнаго взгляда на предметы, до которыхъ въ прежнее время критика не дотрогивалась, все это вмѣстѣ не позволяетъ художникамъ приступать къ своимъ созданіямъ такъ дѣтски-наивно, какъ прежде, заставляетъ ихъ поминутно быть на-сторожѣ противъ анахронизмовъ, противъ исторически невѣрнаго или испорченнаго преданіемъ взгляда на предметъ. Когда Рафаэлю нужно было (въ ватиканскихъ ложахъ) помѣстить неразлучныхъ спутниковъ патріархальныхъ евреевъ—верблюдовъ, онъ, никогда въ жизни не видя этихъ южныхъ животныхъ, нисколько не призадумался начертить какихъ-то уродливыхъ лошадей, съ длиннѣйшими шеями и горбами на спинѣ. Верблюды, конечно, не вышли, но Рафаэлю до этого мало было дѣла. Забавные промахи итальянскихъ и, еще больше, фламандскихъ живописцевъ, на счетъ костюма и всей обстановки дѣйствія въ ихъ картинахъ, слишкомъ извѣстны. А въ наше время Брюловъ, въ своей Помпей, «улицу гробницъ» писалъ съ натуры, съ натуры-же у него каждый камень, каждая ничтожная подробность. Горасъ Верне, въ сценахъ библейскихъ, копируетъ во всей точности бытъ нынѣшнихъ кочующихъ арабовъ, безъ сомнѣнія чрезвычайно близкій къ патріархальному быту евреевъ въ древнія времена. Въ музыкѣ костюмъ и обстановка не такъ непосредственны, какъ въ живописи;—въ музыкѣ онѣ выражаются тѣмъ, что теперь принято называть мѣстнымъ колоритомъ, отпечаткомъ той или другой земли, того или другаго народа въ извѣстную эпоху его жизни. И натурально, что въ наше время «мѣстный колоритъ» играетъ и въ музыкѣ столь-же важную роль, какъ въ живописи и въ сценическомъ искусствѣ. Въ концѣ прошлаго вѣка мѣстный колоритъ еще не игралъ никакой роли въ музыкѣ. Юное это искусство, развиваясь такъ быстро въ техническомъ отношеніи, дѣлало такіе огромные успѣхи, благодаря каждому изъ своихъ геніальныхъ дѣятелей,—а ихъ въ

XVIII столѣтіи было не мало; развитіе технической стороны захватывало всю дѣятельность художниковъ и, кромѣ Глука и нѣсколько позже Керубини и Мегюля, ни одинъ изъ тогдашнихъ композиторовъ не думалъ о воплощеніи, въ своемъ искусствѣ, взгляда философски-поэтическаго, не заботился нисколько о вѣрности воспріятія сюжета съ исторической, или съ какой-нибудь другой, общей стороны. Собственно-музыкальный интересъ для Генделя, Баха, Моцарта и Гайдна составлялъ первѣйшее условіе ихъ творчества, которое они и не могли подчинять требованіямъ, возникшимъ въ искусствѣ только въ позднѣйшее время. Притомъ-же, не надо забывать, что Моцартъ и Гайднъ были художники-нѣмцы, а въ этомъ народѣ и въ наше время всего больше встрѣчается людей специалистовъ, посвятившихъ всю свою жизнь одной наукѣ, одному искусству, или даже одной сторонѣ науки, одной сторонѣ искусства—и оставшихся достаточно-неразвитыми во многихъ другихъ отношеніяхъ. Сколько мнѣ случалось, напримѣръ, видѣть нѣмцевъ, записныхъ любителей музыки, но исключительно «инструментальной», съ презрѣніемъ отзывавшихся о пѣніи: «Die Sängerei lieben wir nicht; geben sie uns ein Quartett von Spohr, das ist wahre Musik». Какъ-будто пѣніе—не музыка! Какъ часто можно встрѣтить между нѣмцами чрезвычайно свѣдующихъ въ своемъ дѣлѣ музыкантовъ, и съ практической, и съ теоретической его стороны, но довольно невѣжественныхъ, напримѣръ, въ литературѣ, въ наукахъ естественныхъ. Можно сказать даже, что начитанный человѣкъ между нѣмцами-музыкантами большая рѣдкость. При такой наклонности народа къ одностороннему развитію той или другой специальности, ясно, что даже и въ самыхъ геніальныхъ организаціяхъ, каковы были Моцартъ и Гайднъ, могло существовать неравновѣсіе между развитіемъ техники искусства, знаніемъ дѣла—и развитостью понятій со всѣхъ другихъ, безчисленныхъ сторонъ, связь которыхъ съ музыкою, въ то время еще, не казалась столько неразрывною, какъ въ наше время. Моцартъ и Гайднъ—современники Шиллера и Гете, но въ то время музыка, въ отношеніи концепціи, далеко отставала отъ поэзіи. Глядя съ этой точки, мы увидимъ, почему Моцартъ довольствовался для своихъ безсмертныхъ оперъ такими плохими текстами, какъ либретто «Донъ-Жуана» или «Волшебной флейты». Требованія его, въ отношеніи либретто, были несравненно ограничениѣ, чѣмъ необходимо было бы для такого композитора, судя по нашему. Такъ и Гайднъ: въ простотѣ сердца задумалъ онъ написать ораторію на предметъ, который, съ многихъ сторонъ, отвѣчалъ постоянному настроенію его души, нисколько не мудрствуя—какъ-бы нынѣшній композиторъ—надъ тѣмъ, долженъ-ли подобный предметъ быть выраженъ искусствомъ звуковъ, отвѣчаетъ ли онъ требованіямъ музыкальной поэзіи? Мнѣ кажется, что вообще направленіе Гайднова творчества было—эпическое. Драматизмъ былъ ему почти недоступенъ. Кромѣ того, что изъ многихъ написанныхъ имъ оперъ, ни одна не извѣстна иначе какъ только по имени; а въ его ораторіяхъ нѣтъ и слѣдовъ драматизма. Всѣ его дѣйствующія лица не имѣютъ никакого

самобытнаго характера. Всѣ лица въ «Сотвореніи»,—Симонъ, Лука, Анна и крестьяне въ «Четырехъ временахъ года», поютъ безлично, рассказываютъ, или славословятъ величіе Божіе, почти-одинаково. То есть, ни гдѣ не видно, что тѣ — безплотные духи и первые люди, а эти — германскіе поселяне. Но и въ той и другой ораторіи постоянно вѣетъ на слушателя кроткое, мирное воззрѣніе на природу, одному Гайдну свойственное во всей области музыки. Этому эпическому настроенію души Гайдновой, въ соединеніи съ его глубоко-религіознымъ чувствомъ, далекимъ отъ всѣхъ мудрствованій, очень отвѣчалъ такой предметъ, какъ рассказъ о чудесахъ шестидневнаго творенія. Не забудьте еще, что въ Гайдново время была очень въ ходу музыка, по преимуществу, «изобразительная» — то, что нѣмцы характеристически называли: «Tongemälde». Гайднъ, не смотря на свою гениальность, подъ вліяніемъ духа времени, питалъ къ этой изобразительной музыкѣ побольше пристрастія, чѣмъ-бы слѣдовало. Философія музыки, и въ наше время еще не установленная въ видѣ ученія положительнаго, но уже довольно ясно сознаваемая, отводитъ изобразительной музыкѣ въ области всего искусства звуковъ — самый скромный уголокъ, въ родѣ того, который занимаетъ въ поэзіи звукоподражаніе. Гайднъ смотрѣлъ на изобразительную музыку иначе, чѣмъ мы смотримъ. Оттого онъ считалъ очень возможнымъ «изобразить» звуками повѣствованіе о мірозданіи, рядомъ — небольшія музыкальныя картины, но съ тѣмъ чтобы онѣ были перемѣшаны съ гимнами во славу Творца, болѣе или менѣе торжественными, смотря по предмету славословія.

Либретто ораторіи, составленное барономъ Фонъ-Свитеномъ — по примѣру Мильтона, влагаетъ повѣствованіе о шести дняхъ творенія въ уста духовъ безплотныхъ, бесѣдующихъ въ Эдемѣ съ Адамомъ и Евой. Славословить — хоръ ангеловъ, иногда въ соединеніи съ повѣствующими (солистами). Въ третьей части ораторіи, по окончаніи рассказа о шести дняхъ — изображается утро въ Эдемѣ, Адамъ и Ева присоединяются къ хору ангеловъ въ утреннемъ гимнѣ во славу Творца. Въ этомъ гимнѣ, Адамомъ и Евой поочередно перечисляются чудеса мірозданія — хоръ славословить. Затѣмъ слѣдуетъ дуэтъ Адама и Евы — выраженіе взаимной любви. Оканчивается ораторія торжественнымъ гимномъ (къ сожалѣнію нѣсколько слабѣйшимъ противъ финаловъ первыхъ двухъ частей). Касательно плана ораторіи — можно упрекнуть автора либретто за нѣкоторую монотонность, однообразие въ распредѣленіи аріи и хоровъ. Что же касается самаго текста, то его нѣсколько трудно разбирать критически теперь, когда каждая его строчка слилась съ восхитительными формами Гайдновой музыки. Но отвлекшись, по возможности, отъ ея красоть, нельзя не увидѣть въ текстѣ бездны промаховъ противъ поэзіи.

Въ аріи сопрано (Gabriel), въ первой части, гдѣ говорится о созданіи растений (Nun blüht die Flur), кто бы подумалъ, на чемъ останавливается авторъ? — на цѣлительныхъ травахъ, бальзамѣ для язвъ и ранъ!! Какъ мало изящнаго чувства! вспоминать о медицинѣ и фармакопее, когда рѣчь идетъ о

первобытной красотѣ земли, впервые одѣвшейся нѣжной зеленью! Притомъ-же, это жестокий анахронизмъ,—первые люди, въ блаженномъ своемъ состояніи, въ Эдемѣ, не могли еще знать ни о язвахъ, ни о ихъ врачеваніи. Хорошо, что обыкновенно слова въ пѣніи едва могутъ быть разслышаны, и что Гайдновы звуки не позволяютъ и подумать объ неизящной несообразности текста этой аріи. Подобная-же несообразность въ аріи сопрано, во второй части, гдѣ, при сотвореніи птицъ, авторъ съ любовью останавливается на мысли, что птицы еще не вѣдали тогда ни зла, ни печали. Но и первые люди тогда еще не вѣдали ни зла, ни печали—значить, вовсе не могли понять этихъ идей. Кромѣ этихъ мелкихъ промаховъ, гораздо серьезнѣе, по нашему нынѣшнему взгляду на искусство, можно бы упрекнуть либреттиста въ томъ, что онъ, дополняя поэтически—*tant bien que mal*—картину мірозданія, въ своихъ «амплификаціяхъ» ни разу не вспомнилъ, какая природа была передъ глазами обитателей Эдема. Безпрестанные холмики, ручейки, кроткія идиллическія изображенія текста даютъ картину природы европейской, нѣмецкой,—но отнюдь не природы береговъ Евфрата въ ея дѣвственномъ величіи. Но, какъ сказано, въ Гайдново время «мѣстный колоритъ» въ музыкальной поэзіи не входилъ въ расчетъ художника. Сверхъ того, по самому свойству своего таланта, Гайднъ не могъ взять сюжета «Мірозданія» иначе, какъ съ идиллически-граціозной стороны. Вотъ почему въ этой ораторіи вовсе не слѣдуетъ искать широко-величественныхъ формъ, ужасающихъ своей громадностію; въ этой музыкѣ не слѣдуетъ искать отраженія безбрежности океана, неприступной высоты вершинъ, вѣчно покрытыхъ снѣгомъ, усыпаннаго звѣздами неба и всѣхъ колоссальныхъ образовъ, вызываемыхъ въ насъ идеею вселенной во всей ея необъятности. Не слѣдуетъ искать и типовъ первобытныхъ людей, похожихъ на типы Байроновскіе въ его «Сайн». Громкость сюжета остановила бы нынѣшняго композитора, отклонила бы его вовсе отъ мысли передать звуками такіа безбрежно-широкія идеи. Гайднъ, какъ сказано, не мудрствуя подошелъ къ сюжету съ идиллической стороны; въ цѣлой ораторіи остался вѣренъ своему кроткому воззрѣнію на природу и произвелъ вещь вполне гениальную, потому что между безчисленными сторонами такого сюжета, *граціозно-наивная* занимаетъ непоследнее мѣсто и даже, быть можетъ, ближе другихъ подходитъ къ библейскому повѣствованію. Высшей поэзіи, то есть, красоты въ Гайдновомъ твореніи столько, что эта красота и поэзія съ избыткомъ выкупаетъ нѣкоторую односторонность взгляда на сюжетъ. Эти истинно-райскіе звуки навѣваютъ на душу какое-то неизъяснимо-пріятное спокойствіе; подъ обаяніемъ этихъ звуковъ душа переносится въ какой-то другой, надземный, лучшій міръ. Намъ становится понятно, присуще блаженное состояніе первыхъ людей съ ихъ ангельской непорочною, младенческой невинностію и пламеннымъ сочувствіемъ ко всѣмъ красотамъ дѣвственной природы.

Надо замѣтить, что эта музыка для настоящаго своего исполненія, особенно въ вокальных партіяхъ, требуетъ высочайшаго техническаго совершен-

ства, въ соединеніи съ тѣмъ простодушіемъ выраженія, которое рѣже и рѣже встрѣчается въ современныхъ виртуозахъ. Быть можетъ, единственная представительница этой стороны искусства, единственная исполнительница Гайдновой музыки—г-жа Зонтагъ. При такомъ общемъ направленіи Гайдновой музыки въ его ораторіи, само собою разумѣется, что всѣ граціозно-прелестныя стороны сюжета нашли свое вѣрное выраженіе въ Гайдновыхъ звукахъ. Вспомните зелень—въ той аріи, о которой мы говорили,—луну въ речитативѣ тенора,—ручьи въ аріи баса. Во второй части ораторіи столько-же, если не болѣе, восхитительныя жаворонки, горлицы, соловьи; въ аріи сопрано—терпетъ (*Junco holder Anshuth steh'n*)—ликованіе всей созданной природы еще безъ животныхъ земныхъ и человѣка. Наконецъ, картина утра въ Эдемѣ, что составляетъ прелестную инструментальную интродукцію передъ третьей частью ораторіи. Слабѣ прочаго, если не въ отношеніи самыхъ звуковъ (всегда неподражаемо-красивыхъ), то въ отношеніи поэтической концепціи—тѣ мѣста ораторіи, гдѣ нужны были, прежде всего, могущественно-мрачныя краски—хаосъ (въ интродукціи), бушеваніе моря (въ аріи баса въ первой части), громы и молнія (въ речитативѣ баса). Хаосъ Гайдна—удивительное произведеніе съ чисто-музыкальной стороны, одно изъ Гайдновскихъ чудесъ контра-пункта и оркестровки,—но эта музыка, для хаоса, немножко черезъ-чуръ спокойна. Это слишкомъ музыкальный, гармоническій хаосъ. Мнѣ всегда приходитъ въ голову, по этому случаю, одинъ французскій композиторъ, который какъ будто родился для того, чтобы выражать хаосъ. Въ этомъ случаѣ ему было бы настоящее раздолье и онъ далеко, далеко оставилъ-бы за собою старика Гайдна въ картинѣ громовъ и молній, метеоровъ и урагановъ. Тутъ была бы пущена въ дѣло вся артиллерія оркестра, такъ что одного акустическаго эффекта было бы довольно, чтобы испугать слушателей. Какъ было-бы хорошо для искусства, если-бы художниковъ всегда приходилось упрекать, какъ Гайдна, только въ избыткѣ красоты! Какъ это не похоже на нынѣшнихъ композиторовъ, которые угощаютъ публику всѣмъ на свѣтѣ, только красота-то вѣчно въ недоимкѣ. Вамъ показалось, что въ ораторіи Гайдна черезъ-чуръ часто употреблены строгія формы фуги. Это не совсѣмъ такъ. Настоящихъ фугъ въ «Сотвореніи міра» очень немного. Контрапунктическія же формы употреблены очень часто потому, что Гайднъ во всемъ, что писалъ, не обходился безъ контрапункта. Такого рода формы, какъ фуга и контрапунктъ вообще, непременно требуютъ воспитанности музыкальнаго уха, весьма далекой отъ грубаго «орекіантизма», которому такую обильную пищу доставляетъ новѣйшая итальянская музыка. Я хочу вѣрить, что придетъ время, когда вы будете также наслаждаться контрапунктическими формами, какъ теперь наслаждаетесь чисто-мелодическими. Надо только слушать и слушать, но слушать съ толкомъ. По вѣчнымъ, неизмѣннымъ законамъ родства (*filiation*) между прежнимъ и послѣднимъ въ дѣлѣ искусства,—и Гайднъ въ формахъ своей ораторіи иногда напоминаетъ великихъ своихъ предшественниковъ въ области музыки съ лирически-ораторнымъ направленіемъ, — Бене-

детто Марчелло и Генделя.—Первое соло сопрано съ хоромъ, въ первой части ораторіи, довольно близко, даже по звукамъ, къ псалму Марчелло «I cieli immensi narrano». Хоръ D-dur (Stimmt an die Saiten) и многіе другіе—совершенно въ Генделевомъ вкусѣ.

Изъ того, что я говорилъ, конечно, не трудно вывести заключеніе, что я большой фанатикъ въ отношеніи Гайдновой музыки. Это будетъ почти справедливо. Въ самомъ дѣлѣ, изъ этого великолѣпнаго, тройственного созвѣдія въ музыкальномъ небѣ—Гайднъ, Моцартъ и Бетховенъ, я, на перекоръ многимъ другимъ, никакъ не поставлю Гайдна ниже двухъ послѣднихъ свѣтилъ. Я нѣсколько разъ читалъ вамъ отрывки изъ сочиненія г. Улыбышева *Nouvelle biographie de Mozart*. Изъ каждой строчки этой книги видно, что авторъ ставитъ Моцарта недосыгаемо высоко въ ущербъ славѣ Гайдна, и славѣ Бетховена. Въ новѣйшее время готовится къ печати книга г. Ленца о Бетховенѣ, тоже на французскомъ, и, сколько я знаю по отрывкамъ, это сочиненіе такой же панегирикъ генію Бетховена, какъ сочиненіе г. Улыбышева панегирикъ Моцарту. Изъ этой безсмертной триады, значить, одинъ Гайднъ не имѣетъ своего исключительнаго панегириста. Если бы я не считалъ такую исключительность въ пользу одного художника, несогласною съ законами развитія искусства, и если бы рѣшился посвятить нѣсколько лѣтъ жизни на подобный, не совсѣмъ благодарный трудъ, я могъ бы, въ свою очередь, написать томика два о Гайднѣ. Въ такой книгѣ, мнѣ нисколько не трудно было бы показать и доказать, что въ отношеніи исторіи искусства, Гайднъ несравненно важнѣе и Моцарта, и Бетховена.

Безъ Гайдна—невозможны ни Моцартъ, ни Бетховенъ; тогда какъ совершенно помимо Моцарта,—Бетховена, во многомъ, можно вывести прямо изъ Гайдна; также какъ съ другой стороны, и Гайдна, и Бетховена—изъ Генделя. Отъ оркестра Гайднова до оркестра Моцарта и Бетховена переходъ едва замѣтенъ. А что былъ оркестръ до Гайдна? Тутъ шаги его геніальности слишкомъ явны. Гайднъ давно признанъ творцомъ камерной музыки и творцомъ симфоніи. Планъ этого рода сочиненій установленъ окончательно Гайдномъ. Моцартъ, въ стилѣ оперномъ, придерживался прежнихъ и современныхъ ему итальянцевъ, Глука и одного современнаго ему композитора Бенды (жилъ отъ 1721 до 1795); въ камерной и симфонической музыкѣ никогда не отступалъ отъ «выкройки» Гайдновой. Бетховенъ тоже держался этой выкройки до послѣдняго періода своей дѣятельности, когда формы его приняли ему одному свойственную широкость. Бездною примѣровъ я могъ бы доказать, что квартеты и симфоніи Гайдна богаче фантазією, чѣмъ квартеты и симфоніи Моцарта, что въ фактурѣ этихъ сочиненій Гайднъ тоже выше Моцарта, и что, наконецъ, въ мастерскомъ развитіи одной и той-же музыкальной мысли Гайднъ не имѣетъ соперниковъ, потому-что если Бетховенъ и пересиливаетъ его въ симфоніяхъ—то только глубиной созданія, величіемъ поэтической идеи, шириной

размаха, большей смѣлостью полета, а никакъ не собственно музыкальными качествами.

Разбирая по ниточкѣ всѣ стороны Гайднова генія, я съ особенной любовью остановился бы на его добродушно-комическомъ юморѣ, въ чемъ ему послѣдовалъ одинъ Бетховенъ и то уже не столько добродушно. Этотъ юморъ Гайдна составляетъ очень выпуклую сторону его творчества въ большей части квартетовъ его и симфоній. Отъ этого я считаю, что сюжетъ ораторіи «Четыре времени года» еще больше приходился по натурѣ Гайдна, чѣмъ сюжетъ «Сотвореніе міра»—гдѣ юмористической сторонѣ его таланта пищи не могло встрѣтиться. Я постарался бы представить картину того времени, когда на только что изданные стихи Шиллера писалъ музыку нѣкто—Гайднъ, или публиковалась въ газетахъ новая пѣсенка: слова Вольфганга Гёте, музыка Лудвига Бетховена... И это было только за 50 лѣтъ: а теперь?... Однако я чуть не забылъ, что пишу еще не книгу о Гайднѣ, а только письмо къ вамъ, которое давно пора кончить. Разсчитывая на ваше ко мнѣ расположеніе, на вашу внимательность вообще, я осмѣливаюсь предполагать, что вы дочитаете письмо до конца и примиритесь съ моимъ добрымъ Гайдномъ, который нисколько въ томъ не виноватъ, что не похожъ на Синьора Верди *et consortes*.

б) Письмо къ А. Д. Улыбышеву, по случаю толковъ о Моцартѣ и Бетховенѣ *).

II.

Прежде всего, Александръ Дмитріевичъ, позвольте вамъ выразить нѣкоторыя опасенія касательно предстоящихъ строчекъ. Я боюсь, что вы найдете черезъ-чуръ странною мою смѣлость: адресовать къ вамъ печатное письмо, безъ всякаго повода съ вашей стороны. Съ тѣхъ поръ, какъ я былъ въ Нижнемъ Новгородѣ и воспользовался счастливымъ случаемъ лично познакомиться съ вами—прошло цѣлыхъ девять лѣтъ, и вы, конечно, успѣли совершенно забыть молодого любителя музыки, который, по порученію М. И. Глинки, привезъ вамъ въ 1843 году, партитуру «Жизни за Царя», музицировалъ у васъ въ обществѣ тогдашняго своего учителя, К. Шуберта; много бесѣдовалъ съ вами о Моцартѣ и разныхъ предметахъ музыкальнаго міра. Въ эти девять лѣтъ, я не переставалъ прилежно заниматься музыкою; серьезно изучалъ, обдумывалъ, обсуживалъ многія изъ знаменитѣйшихъ въ свѣтѣ партитуръ; работалъ надъ ними съ разныхъ сторонъ; составилъ себѣ свои убѣжденія; сравнивалъ, повѣрялъ ихъ безпрестанно съ мнѣніями вашими (высказанными въ біографіи Моцарта) и мнѣніями другихъ критиковъ (особенно нѣмцевъ),—однимъ словомъ, учился, какъ учусь и теперь, все больше и больше приращаясь къ искусству звуковъ и его философін.

*) «Пантеонъ», № 6, 1852.

Съ прошлаго (1851) года, я отважился съ своими музыкальными замѣтками выступить въ публику; сперва въ «Современникѣ» (разборы итальянскихъ спектаклей), а потомъ въ «Пантеонѣ» (отдѣльныя статьи по части музыкальной критики). Занимаясь въ настоящее время, по порученію редакціи «Пантеона», переводомъ мастерскаго «очерка исторіи музыки», помѣщеннаго вами во второмъ томѣ вашего превосходнаго труда о Моцартѣ, я долженъ былъ, въ сотый разъ, быть можетъ, съ особенною внимательностью пройти всю вашу книгу, которую вообще изучалъ долго и знаю довольно твердо. Есть нѣсколько пунктовъ во взглядѣ на искусство и на главныхъ его дѣятелей, гдѣ мы съ вами не сходимся. Такъ какъ, при избранной мною дѣятельности, мнѣ случится не одинъ разъ касаться этихъ спорныхъ пунктовъ и, значить, не одинъ разъ затрогивать ваши мнѣнія—выраженныя въ книгѣ, давно пользующейся вполне заслуженнымъ авторитетомъ—то, мнѣ кажется, не совсѣмъ неумѣстно будетъ, если я, въ отдѣльныхъ письмахъ, лично къ вамъ адресованныхъ, постараюсь изложить вамъ свой взглядъ, свою «profession de foi» въ отношеніи тѣхъ сторонъ музыкальной критики, гдѣ я, по крайнему своему убѣжденію, не могу быть согласенъ съ вашимъ убѣжденіемъ. Такимъ образомъ я останусь вѣренъ разъ навсегда принятому мною правилу: въ дѣлѣ искусства высказывать только истину, какъ я ее разумѣю, не стѣсняясь никакими личными отношеніями, не руководясь никакими отдѣльными симпатіями, и, между тѣмъ, ставъ передъ вами лицомъ къ лицу, я избѣгну упрека, что заносчиво задѣваю музыкальнаго критика съ такимъ авторитетомъ какъ вашъ, что дѣлаю противъ признаннаго знатока—выходки изъ-за угла.

Дѣло критики искусства я считаю слишкомъ серьезнымъ дѣломъ, чтобъ осмѣливаться трактовать его слегка, какъ трактуютъ его иные, а потому для меня былъ бы особенно чувствительнымъ упрекъ въ поверхностномъ перетолкованіи чужаго мнѣнія о предметахъ, которые постоянно меня занимаютъ. Признаюсь откровенно, что именно такого рода упрекъ, которому я недавно подвергся (безъ всякой вины съ моей стороны) заставляютъ меня приняться за это письмо скорѣе, чѣмъ я думалъ. Дѣло въ томъ, что по случаю разбора книги г. Ленца «Бетховенъ и три его стиля», мнѣ довелось коснуться вашего сочиненія о Моцартѣ и высказаннаго мнѣнія о Бетховенѣ. Нашлись люди, которые стали увѣрять печатно, что вы нигдѣ въ своей книгѣ не выразили мнѣнія о Бетховенѣ такъ, какъ приведено это мнѣніе въ моемъ разборѣ книги г. Ленца. Кромѣ стремленія къ правдѣ и серьезности въ дѣлѣ искусства, я лично слишкомъ много васъ уважаю и цѣню, чтобы позволить себѣ съ умысломъ, или отъ недосмотра, перетолковывать ваши слова о Бетховенѣ вкось и кривь. Напротивъ, еслибъ я замѣтилъ, хоть въ чемъ-нибудь, такой кривой толкъ, относительно васъ, въ книгѣ г. Ленца, я непременно указалъ бы на этотъ промахъ, очистилъ бы васъ отъ напраслины.

По г. Ленцу, вездѣ, гдѣ идетъ рѣчь о вашей книгѣ, выписываетъ слова ваши съ дипломатическою точностью и указаніемъ страницъ оригинала. Такъ

сдѣлалъ и я въ отношеніи словъ г. Ленца, вездѣ, гдѣ мнѣ надобно было соглашаться съ нимъ, или опровергать его; такъ сдѣлаю и теперь въ отношеніи вашего мнѣнія о Бетховенѣ и о симфонической музыкѣ вообще,—пункты, въ которыхъ, вмѣстѣ съ Ленцомъ, я не могу съ вами согласиться.

При всемъ, что на стр. 454 послѣдняго тома вашей книги, вы сказали о расположеніи вашемъ принять благосклонно критическія замѣтки, касательно вашего труда о Моцартѣ, вы, конечно, въ полномъ правѣ не обратить ни малѣйшаго вниманія на возраженія какого-то безвѣстнаго музыкальнаго критика, только-что выступающаго на публичную арену—и мнѣ, по всей вѣроятности, придется довольствоваться только тѣмъ, что я очистилъ себя передъ вами; но, если хоть одна изъ моихъ строчекъ покажется вамъ стоющею отвѣта, и вы полемической ареной выберете страницы этого-же журнала—тогда я буду счастливъ вдвойнѣ: и за себя, и за читателей «Пантеона».

«Безкорыстное и глубокое убѣжденіе, энтузіазмъ, все болѣе и болѣе питаемый и просвѣтляемый пристальнымъ изученіемъ (*de plus en plus éclairé et fortifié par l'étude*)» руководили перо мое. Мнѣ хотѣлось передать читателямъ моимъ то вѣрованіе, которое сдѣлалось однимъ изъ условій моего личнаго счастья; мнѣ хотѣлось доказать, сколько можно осязательнѣе, и для всѣхъ вообще (*pour tout le monde*): высшее, первѣйшее мѣсто (*le rang suprême et unique*) на всегда (*à jamais*), занятое Моцартомъ на музыкальномъ Парнассѣ». Такъ говорите вы на стр. 455, III тома вашей книги, въ эпилогѣ. Въ этихъ немногихъ словахъ, вы, прощаясь съ читателями, повторили мысль, къ которой стремится цѣлое ваше сочиненіе, отъ первой его страницы до послѣдней. Эта основная мысль, одушевлявшая васъ во время вашего труда, безъ всякаго сомнѣнія, принесла самому труду много пользы, сдѣлало—«Биографію Моцарта», вами написанную, замѣчательнѣйшимъ критическимъ сочиненіемъ о призваніи Моцарта и значеніи его въ исторіи искусства звуковъ. Но эта мысль, то-есть, что Моцартъ первѣйшій изъ всѣхъ композиторовъ, со всѣхъ возможныхъ сторонъ музыкальнаго творчества (*Tondichtung*), должна-ли имѣть значеніе «абсолютной истины» въ наше время—въ этомъ еще можно усомниться, даже и послѣ всѣхъ приведенныхъ вами превосходныхъ доказательствъ о высшемъ предназначеніи вашего героя. Вы, конечно, не скажете, что я «криво перетолковалъ» смыслъ вашего намѣренія: подтвержденія приведенной мною главной мысли, кромѣ уже выписанныхъ, заключительныхъ словъ вашихъ, встрѣчаются на любой страницѣ вашей книги, значитъ, какъ «*pièce justificative*» мнѣ пришлось бы списать ее здѣсь всю отъ А до Z. Теперь, по образцу иныхъ математическихъ доказательствъ, допустимъ, что «задача уже рѣшена», допустимъ аксіому, что, при нынѣшнемъ состояніи музыки, творенія Моцарта во всѣхъ родахъ занимаютъ ея апогей: но, при этомъ предположеніи, понятіе *навсегда* (*à jamais*) окажется черезъ-чуръ гиперболичнымъ. Можемъ-ли мы сколько-нибудь вѣрно судить о будущности музыки, этого столь юнаго искусства? Кто знаетъ, черезъ какія измѣненія пройдетъ будущее ея развитіе? Въ

какомъ отношеніи къ этому развитію станетъ все, что сдѣлано въ музыкѣ до сихъ-поръ? Можно-ли, значить, рѣшительно сказать, что музыкальные произведенія, въ наше время занимающія апогей музыки, навсегда останутся въ этомъ апогеѣ? Самое развитіе отдѣльныхъ гениальныхъ художниковъ отчасти этому противорѣчить. Если, на-примѣръ, согласиться съ вами, что лучше «Донъ-Жуана» Моцартъ ничего не произвелъ, значить все, что было имъ создано раньше «Донъ-Жуана», еще не включаетъ въ себѣ всѣхъ условій гениальной моцартовой музыки, въ полномъ ея развитіи, которое оказалось только въ «Донъ-Жуанѣ». Теперь, представьте себѣ, что Моцартъ умеръ, еще не написавъ «Донъ-Жуана», на-примѣръ умеръ тотчасъ послѣ «Nozze di Figaro»: за отсутствіемъ на свѣтѣ оперы «Донъ-Жуанъ», апогеемъ театральной музыки остались бы «Идомея», «Похищеніе изъ Сералы» и «Свадьба Фигаро» (я всегда держусь вашего убѣжденія, что «Донъ-Жуанъ» неизмѣнно выше всѣхъ возможныхъ оперъ, а Моцартъ вообще неизмѣримо выше всѣхъ остальныхъ творцовъ музыки). Новыя стороны драматической музыки, новыя формы музыкальнаго сочиненія вообще и въ частности, созданныя Моцартомъ въ «Донъ-Жуанѣ», и въ наше время еще не существовали-бы въ искусствѣ, и вы, разбирая «Идомею», «Похищеніе» и «Nozze» сказали-бы: «вотъ пес plus ultra, геркулесовы столбы театральной музыки—дальше въ ней нельзя идти», въ родѣ того, какъ вы сказали на стр. 424 III тома—«что-бы онъ могъ еще создать послѣ «Донъ-Жуана», увертюры «Волшебной Флейты», послѣ «Реквиема»? Самъ Моцартъ между-тѣмъ пошелъ дальше «Фигаро», значить—было куда идти, было возможно идти дальше? А есть мнѣніе, что и «Донъ-Жуанъ» еще не крайній предѣлъ формъ драматической музыки: что, на-примѣръ, въ «Волшебной Флейтѣ» являются совсѣмъ новыя, неслыханныя дотолѣ формы, во многомъ еще менѣе условныя, еще болѣе поэтическія и, между-тѣмъ, еще ближайшія къ «правдѣ», чѣмъ музыка «Донъ-Жуана». Почему-же не представить себѣ, что если-бы Моцартъ жилъ очень долго и создалъ-бы послѣ «Волшебной Флейты» еще множество оперъ—формы самого сочиненія, приемы оркестровки, речитативы и проч., употребленные имъ въ «Донъ-Жуанѣ, не показались-бы нѣсколько устарѣвшими, нѣсколько псевдо-классическими, противъ новыхъ, свободныхъ формъ позднѣйшей сценической музыки Моцарта, которой представительница теперь только «Волшебная Флейта»? Припомните, что самъ Моцартъ, на смертномъ одрѣ, выражалъ свою глубокую печаль, что ему пришлось разстаться съ жизнію именно въ то время, когда онъ дошелъ до новаго взгляда на искусство: *) подробно а самомъ развитіи Моцарта я могъ-бы еще много говорить—и долженъ говорить, потому что и тутъ мы значительно съ вами будемъ разногласить. Вы (на стр. 204 III т., на-примѣръ, и въ многихъ другихъ мѣстахъ книги), прямо высказываете мысль, что вся жизнь Моцарта была

*) «Когда я, ничѣмъ не стѣсняясь, могу писать совсѣмъ такъ, какъ мнѣ Богъ велѣлъ» слова самого Моцарта, приведенныя вами на 424 стр. III тома.

возрастаніемъ (*une marche ascendante*) для произведенія «Донъ-Жуана» — *le chef-d'oeuvre des chefs d'oeuvres*. (р. 204) и что съ 1787 г. (годъ созданія «Донъ-Жуана») силы Моцартовы начали ослабѣвать, такъ-что позднѣйшія его драматическія произведенія («*Così fan tutte*», «Волшебная Флейта» и «*Clemenza di Tito*») свидѣлствуютъ объ этомъ пониженіи, упадкѣ творческихъ силъ (*cette décadence*, р. 204). Мнѣ придется, въ своемъ мѣстѣ, жарко оспаривать такое мнѣніе о дѣятельности Моцарта; я не вѣрю упадку силъ въ изумительномъ геніи, котораго смерть скосила почти въ юношескомъ возрастѣ, тогда какъ Гендель, Глукъ и Гайднъ — не переставали производить чудеса искусства до глубокой старости, не переставали развиваться въ своемъ дѣлѣ со всѣхъ возможныхъ сторонъ! Объ этомъ предметѣ я долженъ буду еще много бесѣдовать съ вами, по случаю «Донъ-Жуана» и «Волшебной Флейты»; теперь я упомянулъ объ этомъ только для того, чтобы показать невозможность стѣснять развитіе искусства тѣмъ, чтó уже въ немъ существуетъ. Искусство создается геніальными художниками; въ нихъ вся судьба искусства; отъ индивидуальныхъ свойствъ будущихъ музыкальных геніевъ, продолжателей Моцарта и Бетховена, будетъ зависѣть все направленіе музыки. Никакія критическія изслѣдованія надъ «прошедшимъ» и «настоящимъ» не позволяютъ взглянуть въ его будущее. Явится новое свѣтило на горизонтѣ театральнóй музыки, быть можетъ, черезъ сто, двѣсти лѣтъ, пойдетъ по новымъ и Моцарту еще невѣдомымъ путямъ спенической музыкальной поэзіи — и передъ сіяніемъ чудесъ драматической музыки, формы оперъ моцартовскихъ нѣсколько потускнѣютъ; окажутся не совсѣмъ удовлетворительными, сойдутъ съ своего первѣйшаго мѣста на музыкальномъ Парнассѣ, какъ формы симфоній гайднó-моцартовскихъ уже должны были уступить первенство симфоніямъ Бетховена. Вы, впрочемъ, съ этимъ несогласны и я виноватъ, что немножко «забѣгаю впередъ», вамъ уже теперь довольно ясна моя исходная точка, но еще нѣсколько разъ я долженъ буду возвратиться къ такой мысли: идея красоты вѣчна, всегда присуща человѣчеству; значить, и истинно изящное, во всѣхъ искусствахъ, заключаетъ въ себѣ залогъ безсмертія; но искусство служить отраженіемъ идей, а идеи измѣняются вмѣстѣ съ жизнью человѣчества, въ этомъ и весь результатъ его жизни, значить, искусство — отраженіе жизни — должно непрерывно измѣняться въ своемъ направленіи. Красота искусства древне-греческаго, конечно, и для насъ красота, но кто не знаетъ, что мы ей несравненно меньше сочувствуемъ, чѣмъ сочувствовали сами Элліны, и, наконецъ, у древнихъ грековъ не было музыки, въ нашемъ смыслѣ, и въ наше время всѣ усилія отдѣльных даровитыхъ художниковъ не могутъ воскресить ваянія. Вамъ, конечно, достаточно этихъ короткихъ намековъ на обще-извѣстныя истины, чтобы понять, чтó я желалъ-бы выразить. Говорить объ этомъ обстоятельнѣе, значило-бы писать философскій курсъ исторіи искусства; — я хотѣлъ только пояснить, почему ваше словечко «*à jamais*» для меня казалось преувеличеніемъ. Теперь коснемся самаго первенства (*le rang suprême et unique*)

Моцарта—на музыкальномъ Парнассѣ. Вы говорите (стр. 456 III тома): «Нужно-ли доказывать мое убѣжденіе? Не сдѣлалось-ли оно уже всеобщимъ вѣрованіемъ, гораздо прежде изданія моей книги? Не по напрасну-ли я трудился? Бездна музыкантовъ, въ числѣ которыхъ, къ нашему счастью, всѣ ученѣйшіе теоретики и лучшіе изъ композиторовъ нашего времени, безъ сомнѣнія отдають Моцарту должное поклоненіе (*rendent à Mozart le culte qui lui est dû*); почти всѣ дилетанты высшаго круга, по крайней мѣрѣ, у насъ въ Россіи, гордятся тѣмъ, что ставятъ Моцарта на то-же недосыгаемо высокое мѣсто, какое отведено ему въ сужденіяхъ какого-нибудь Керубини, Маркса, Фетиса; все это мнѣ извѣстно, но я знаю также, что такое мнѣніе, основанное на доводахъ чувства изящнаго и пониманья искусства (*preuves de sentiment d'art*), доводахъ, всегда подлежащихъ спорамъ, еще не получило такого непоколебимаго владычества, чтобы, наперекоръ этому мнѣнію, мода не возвышала на ряду съ Моцартомъ своихъ кумировъ; чтобы разныя партіи музыкальныхъ критиковъ не созидали противъ Моцарта своихъ диктаторскихъ приговоровъ; чтобы невѣжество въ спорахъ о достоинствѣ Моцарта не прибѣгало къ общимъ мѣстамъ неопредѣленной музыкальной критики. Даже до такой степени истинное понятіе о Моцартѣ еще не вкоренилось, что на каждомъ шагу можно встрѣтить сравненія не въ пользу Моцарта, тогда какъ, по всей справедливости, его нельзя сравнивать ни съ кѣмъ иначе, какъ въ томъ или другомъ специальномъ отношеніи (*sous tel rapport spécial*) или въ такой-то именно отрасли музыки (*dans telle branche dénommée de la musique*). «Въ послѣднихъ словахъ вы сами уполномочиваете сравнивать Моцарта съ другими композиторами съ той или другой специальной стороны: для меня это очень важный пунктъ. Не подумайте, что я, бывши когда-то однихъ съ вами вѣроваій въ искусствѣ, примкнулъ теперь къ противникамъ Моцарта! Можетъ-ли быть его противникомъ тотъ, кто сколько-нибудь серьезно любитъ искусство и прилежно имъ занимается!! Вы превосходно сказали въ самыхъ послѣднихъ строчкахъ своей книги: «любить Моцарта во всѣхъ лучшихъ его твореніяхъ, значить—не принадлежать ни къ какой партіи въ музыкѣ, оградить себя отъ всякой фанатической исключительности; значить, объявить себя приверженцемъ всего истинно изящнаго; значить, наконецъ, любить самую музыку (*purement, simplement, absolument*)».

Такъ какъ въ Моцартѣ, дѣйствительно, отразилась всесторонность музыки, то приведенный мною заключительный вашъ силлогизмъ будетъ справедливъ и въ обратномъ порядкѣ (*renversant l'ordre des prémisses*). О себѣ я могу сказать, что люблю музыку фанатически, значить, не могу не любить Моцарта—также фанатически. Подъ словомъ «фанатическая любовь», я здѣсь не разумѣю только одного изъ свойствъ любви, почти неразрывнаго съ фанатизмомъ, именно ослѣпленія на счетъ своего кумира въ невыгоду всѣмъ, кто можетъ съ нимъ соперничать.

По моему мнѣнію, эклектизмъ въ искусствѣ слишкомъ хорошая вещь, чтобы отъ нея отступиться въ пользу кого-нибудь одного, хотя-бы этотъ одинъ

и былъ, какъ вы прекрасно выразились (стр. 45), художникъ, соединившій въ себѣ всѣ школы, существовавшія въ музыкѣ до него, и потому сдѣлавшійся полнымъ представителемъ всей музыки до начала XIX вѣка. Ничто не можетъ быть справедливѣе именно такого сужденія о Моцартѣ; но эта «всесторонность» его генія равнозначительна ли рѣшительному превосходству его передъ всѣми прочими музыкальными геніями, со всѣхъ возможныхъ сторонъ искусства звуковъ?»—Это вопросъ не совсѣмъ разрѣшенный, хотя вы очень часто въ своей книгѣ и принимаете его положительное рѣшеніе за неоспоримую истину. Есть мнѣніе, котораго и я буду постояннымъ приверженцемъ, что главное дѣло Моцарта—была музыка оперная, и какъ этотъ родъ музыки, въ своемъ идеальномъ совершенствѣ, требуетъ соединенія въ композиторѣ всѣхъ самыхъ разнообразныхъ стилей музыкальных, требуетъ почти всѣхъ формъ искусства, то генію Моцарта и дана была изумительная способность къ этой всесторонности, дано было и стремленіе къ эклектизму. Вы сами приводите слова Моцарта, что не было ни одного замѣчательнаго композитора изъ его предшественниковъ и современниковъ, котораго бы онъ не изучалъ пристально; можно сказать больше: не было ни одного изъ великихъ композиторовъ, которому бы онъ не подражалъ. Но, подражая, стремясь подойти какъ можно ближе къ избранному образцу въ томъ или другомъ родѣ, Моцартъ, по своей геніальности, вносилъ въ свои произведенія, быть можетъ, безсознательно для самого себя, свою индивидуальность, налагалъ на всѣ свои произведенія печать моцартовскаго творчества. Искусство безгранично, какъ сама природа, какъ душа человѣческая, въ которой вся природа отражается будто въ зеркалѣ. Отдѣльные геніи, хотя бы это были такіе всеобъемлющіе художники, какъ Шекспиръ, Гёте или Моцартъ, не перестаютъ быть отдѣльными личностями съ печатью индивидуальности; оттого, нѣтъ, и не можетъ быть, ни одного художника, который вмѣстилъ бы въ себѣ фактически все искусство, охватилъ бы весь космосъ со всѣхъ возможныхъ сторонъ поэтическаго воззрѣнія и могъ бы сдѣлаться первѣйшимъ передъ всѣми и во всемъ! Да и для чего такое первенство? Тѣ геніи—Бахъ, Гендель, Глюкъ, Гайднъ, у которыхъ учился Моцартъ, изъ которыхъ онъ черпалъ свою «науку», и для насъ не перестаютъ быть неисчерпаемыми родниками науки и наслажденія. Мы дивимся и любимъ, какъ въ твореніяхъ Моцарта чудно сливаются красоты геніевъ, столько другъ отъ друга отличныхъ, и въ сліяніи своемъ проникаются еще особенною красотою—рафаэлевскою въ области звуковъ; но мы не можемъ не видѣть, что въ каждомъ изъ великихъ предшественниковъ и современниковъ Моцарта—есть свои, ни съ чѣмъ не сравнимыя красоты, свои поэтическія стороны, которыя могли только частью отразиться въ произведеніяхъ Моцарта; а для полнаго ихъ сочувствія требуется ближайшаго знакомства съ оригинальными твореніями этихъ великихъ мастеровъ, полнаго погруженія въ ихъ отдѣльныя сферы, съ которыми сфера моцартовская иногда вовсе не совпадаетъ. Предоставляя себѣ впослѣдствіи, при случаѣ, заняться характеристикой великихъ

музыкальныхъ творцовъ, я ограничусь здѣсь самыми короткими замѣчаніями, что даже въ общемъ ареонагѣ музыкальной критики, въ Германіи, нисколько не считаютъ Моцарта несравненнымъ и не превзойденнымъ (*unübertroffen und unübertrefflich*) во всѣхъ отрасляхъ музыки. Есть очень много ученыхъ музыкантовъ (особенно въ Германіи), которые апогеемъ искусства и до сихъ поръ считаютъ творенія Баха и Генделя, и до сихъ поръ не перестаютъ открывать въ нихъ новыя красоты. И это очень понятно: строгій контрапунктическій стиль этихъ великихъ мастеровъ, столь далекій отъ современныхъ намъ погрешекъ и отъ балабайнаго направленія искусства, заключаетъ въ себѣ, для истинныхъ музыкантовъ, такой запасъ живительной силы, который они найдутъ только въ весьма немногихъ произведеніяхъ Моцарта, и то уже для каждаго музыканта черезъ-чуръ знакомыхъ отъ нотки до нотки, а потому нѣсколько утратившихъ прелесть свѣжаго впечатлѣнія. А Бахъ и Гендель, къ счастью серьезныхъ музыкантовъ, написали страшно много, и, по самому свойству своего стиля, нисколько не старѣютъ. Для музыкантовъ съ такимъ направленіемъ, которое, на примѣръ, очень выразилось въ Мендельсонѣ, Моцартъ никакъ не первый на музыкальномъ парнассѣ. Съ другой стороны, поклонники глубоко-патетическаго генія Глука, какъ будто воссоздаващаго въ своихъ операхъ величіе древне-греческой трагедіи, никогда не согласятся съ вами, что Моцартъ побѣдилъ Глука, въ области патетическаго, на оперной сценѣ. Съ этой стороны, Моцартъ является только счастливымъ подражателемъ и продолжателемъ Глука (въ «Идоменеѣ» и нѣкоторыхъ сценахъ «Донъ-Жуана» и «Волшебной флейты»); значить, уже одна оригинальность, самобытность широкихъ формъ глуковой лирической трагедіи не позволяетъ признать Моцарта побѣдителемъ Глука. Моцартъ достойно состязался съ нимъ въ области патетическаго—и это изумительно много, потому что Глукъ великъ почти въ одной этой области; бездна другихъ сторонъ драматической музыки, ярко блестящихъ въ геніи Моцарта, для Глука остались невѣдомыми. Но своей палмы въ «патетической музыкѣ» Глукъ не уступитъ никому на свѣтѣ. Въ соперничествѣ съ Гайдномъ, побѣда также не всегда на сторонѣ Моцарта. Творецъ квартета, симфоній, и послѣ моцартовыхъ твореній ничего не утратилъ для насъ изъ очаровательной поэзіи, ему одному свойственной и разлитой во все, что вышло изъ подъ его плодотворнаго пера. Мнѣ какъ-то уже случилось высказать печатно, что по моему мнѣнію, нѣкоторыя симфоніи и почти всѣ квартеты Гайдна не только не уступаютъ моцартовымъ симфоніямъ и квартетамъ, но даже пересиливаютъ ихъ богатствомъ фантазій и изумительнымъ совершенствомъ развитія мыслей, на первый взглядъ чрезвычайно незатѣйливыхъ. Особенно въ обработкѣ среднихъ частей первыхъ аллегро (*la composition du milieu*), по окончаніи первой половины аллегро съ обычнымъ репризомъ (*dans la grande coupe binaire*), Гайднъ блещетъ передъ Моцартомъ, всегда нѣсколько «однообразнымъ» въ этой части своихъ квартетовъ и даже симфоній. Вы скажете, что это придирки съ технической стороны, и симфонія и квартетъ су-

дятся по впечатлѣнію цѣлаго, по идеѣ—совершенно такъ; но тогда рѣчь должна зайти непременно о томъ разрядѣ поэтическихъ мыслей, идей (*l'ordre d'idées*), которыя вызываютъ въ васъ такой-то квартетъ или такая-то симфонія. Съ этой стороны, по моему мнѣнію, Гайднъ чрезвычайно рознится отъ Моцарта, такъ-же, какъ отъ обоихъ отличается еще болѣе Бетховенъ. О Бетховенѣ рѣчь впереди; но что касается до квартетовъ и симфоній Гайдна и Моцарта, то согласно съ вами и съ большинствомъ критиковъ, нельзя въ квартетахъ и симфоніяхъ не видѣть лирическихъ изліяній души композитора. Души Гайдна и Моцарта были неодинаковаго настроенія, значить, и лирическая поэзія ихъ была въ каждомъ совсѣмъ другая. Но которая же лучше, кто это рѣшить? Гайднъ, безъ сомнѣнія, не могъ создать ничего похожаго на «Фигаро» или «Донъ-Жуана», зато и Моцартъ врядъ ли могъ бы написать такія ораторіи, какъ «Сотвореніе міра» и «Четыре времени года». Это совсѣмъ другого рода поэзія; но въ томъ-то и все дѣло. Симфонія (по гайднову образцу, которому отчасти и Моцартъ и Бетховенъ слѣдовали) только внѣшняя форма, содержаніе симфонической музыки, лирическое настроеніе души поэта каждый разъ различно; какъ же не быть ему различнымъ въ двухъ различныхъ геніяхъ, хотя бы и родственныхъ между собою по многому? Только различіе это никакъ не даетъ права предпочитать одну поэзію другой. Однако и здѣсь, какъ по случаю лирической трагедіи, нельзя не замѣтить, что Моцартъ и въ квартетѣ и симфоніи не былъ начинателемъ, а шелъ только по стопамъ Гайдна, котораго постоянно считалъ своимъ образцомъ. Въ чисто-квартетномъ стилѣ, даже и теперь, постъ Бетховена, первенство со многихъ сторонъ остается за Гайдномъ. Такое мнѣніе рѣзко противорѣчитъ вашимъ страницамъ 11, 13 и 14 III тома, гдѣ вы излагаете рѣшительное превосходство квартетовъ Моцарта надъ квартетами Гайдна и Бетховена. По моему мнѣнію, споръ о первенствѣ между Гайдномъ и Моцартомъ въ ихъ квартетахъ едва ли можетъ быть разрѣшенъ даже самымъ подробнымъ техническимъ и эстетическимъ разборомъ всѣхъ квартетовъ Гайдна и всѣхъ квартетовъ Моцарта. Многое и тогда бы осталось на долю индивидуальнаго вкуса, отдѣльной симпатіи къ тѣмъ или другимъ поэтическимъ идеямъ; но въ справедливости замѣчанія моего о большемъ богатствѣ фантазіи у Гайдна, особенно въ разработкѣ идей, такого рода анализъ могъ бы легко убѣдить всякаго. Со временемъ можно будетъ возвратиться къ этому предмету, чтобы доказать свое убѣжденіе фактами. Тогда, быть можетъ, придется разъяснить вліяніе другъ на друга такихъ двухъ современниковъ, какъ Гайднъ и Моцартъ. Что это взаимное вліяніе было, въ томъ нѣтъ сомнѣнія, но безъ ясныхъ доводовъ трудно принять на слово ваше убѣжденіе, что Гайднъ совершенно измѣнилъ свой стиль, въ слѣдствіе моцартовыхъ произведеній, что Гайднъ, авторъ «Сотворенія», ученикъ (?) Моцарта, совсѣмъ другой художникъ, чѣмъ прежній, до-моцартовскій Гайднъ (стр. 190 и 210 II тома).

Но вы, можетъ быть, скажете, что я, наговоривъ столько, въ сущности еще ничего для васъ новаго не сказалъ, потому что вы сами опредѣляете при-

звание Моцарта (sa mission) тѣмъ, что «ему было предназначено соединить въ себѣ всѣ прежнія школы музыки, всѣ отдѣльныя ея вѣтви, которыя до 1780 г. принесли уже зрѣлые плоды,—установить будущность музыки на союзѣ ея прошедшаго съ ея настоящимъ» и такъ далѣе (стр. 210 и 211 II тома). Въ этомъ убѣжденіи, то есть, въ чрезвычайномъ вліяніи Моцарта на все искусство, мы нисколько не разногласимъ: всѣ возраженія мои направляются только противъ «рѣшительнаго первенства» (supériorité absolue) Моцарта надъ всѣми другими музыкальными гениями. Вы производите такое его первенство прямо изъ «всесторонности» его генія. Но мнѣ кажется, что тутъ нѣсколько смѣшиваются двѣ разныя сферы мышленія: качество и количество. А именно въ критикѣ искусства надо, какъ можно точнѣе, разграничать эти двѣ категоріи. Одно, вполнѣ превосходное созданіе искусства, на всѣхъ эстетической критики перетянетъ десять почти превосходныхъ въ разныхъ родахъ поэзій, хотя бы эти десять принадлежали одному художнику.

Исчисляя (на стр. 214 II тома), чѣмъ былъ Моцартъ, припоминая изумительную многосторонность его генія (поэтъ религіозный, трагическій, комическій, эпическій и лирический, эротическій и вакхическій, и такъ далѣе), вы прибавляете: «вездѣ удивительно совершенный (admirable), вездѣ образецъ, высшій изъ всѣхъ (le supérieur) или по крайней мѣрѣ равный (égal) наиболѣе даровитымъ (le mieux dotés ou les plus habiles) во всѣхъ возможныхъ отношеніяхъ (sous quelque rapport et en quelque chose que se puisse être) прежде и послѣ него, однимъ словомъ, величайшій композиторъ всѣхъ временъ и первый виртуозъ своей эпохи. Отстранимъ всякое заглядыванье въ будущее, потому что кто можетъ поручиться, что на свѣтѣ не явится еще разъ такой же всеобъемлющій художникъ—по моему мнѣнію, и выраженіе «величайшій композиторъ» надо измѣнить такъ: величайшій «оперный композиторъ» и одинъ изъ первѣйшихъ вообще по громадному своему значенію въ исторіи искусства. Изумительная многосторонность его эклектическаго генія должна будетъ подразумѣваться въ этомъ окончательномъ выводѣ, по самымъ свойствамъ идеально-совершеннаго опернаго стиля; точно такъ же какъ, на примѣръ, въ выраженіи «величайшій драматическій поэтъ» (Шекспиръ) необходимо заключается понятіе о «глубочайшемъ» знаніи сердца человѣческаго и о «всеобъемлющемъ» умѣ. Ваша же резулътатная сентенція о Моцартѣ была бы совсѣмъ справедлива, еслибъ онъ въ самомъ дѣлѣ ни въ чемъ не уступалъ Глуку со стороны патетическаго въ оперѣ; Генделю — въ громадной широкости ораторнаго стиля; Гайдну—въ чисто-квартетномъ стилѣ, и Бетховену—въ сонатахъ, квартетахъ и симфоніяхъ. Сами же вы уполномочили сравнивать дѣятельность Моцарта съ дѣятельностью другихъ музыкальных гениевъ, каждаго въ своей области искусства (456 стр. III тома). Такимъ образомъ позвольте мнѣ не согласиться и съ слѣдующей сентенціей: «Донъ-Жуанъ», «Реквиемъ», увертюры оперъ, симфоніи, квинтеты и квартеты Моцарта рѣзко выставляются (tranchent encore) и теперь, какъ въ день ихъ созданія — изъ ряду всѣхъ музыкальных произве-

деній прежнихъ и новыхъ», — выставляются рѣзко, въ томъ смыслѣ, что на всемъ печать моцартова генія—съ его индивидуальными чертами и его изумительнымъ усвоеніемъ себѣ всѣхъ возможныхъ стилей, но никакъ не въ томъ смыслѣ, что всѣ эти произведенія неизмѣримо выше всего остального богатства музыки! Этого никакъ нельзя сказать ни о «Донъ-Жуанѣ», ни даже о «Реквиемѣ», тѣмъ менѣе объ увертюрахъ моцартовыхъ оперъ, о его квартетахъ, квинтетахъ и симфоніяхъ. И въ XVIII вѣкѣ были соперники Моцарту съ разныхъ сторонъ (какъ я старался указать), и въ нашемъ столѣтіи былъ—Бетховенъ, исполнѣ въ симфонической музыкѣ (*le géant de la symphonie*, стр. 206, III тома), по вашему же собственному выраженію. Понявъ и изложивъ, какъ нельзя лучше, призваніе Моцарта въ отношеніи искусства вообще, всю великость его значенія въ исторіи музыки, великость его, какъ полного представителя всей музыки до начала XIX вѣка, вы, какъ ревностный біографъ, увлеклись нѣсколько исключительнымъ энтузіазмомъ къ своему герою. Никогда, и особенно въ наше время, нельзя согласиться, что Моцартъ такъ же исполнѣ великъ въ каждой изъ отдѣльныхъ сферъ музыки, какъ исполнѣ геніалентъ по своей всесторонности и по своему историческому значенію, то-есть, по своему чрезвычайному вліянію на современное и позднѣйшее искусство. Фанатическое убѣжденіе въ превосходствѣ лучшихъ твореній Моцарта передъ всѣмъ, что есть въ музыкѣ, заставило васъ быть несправедливымъ отчасти къ Гайдну, Генделю и Глуку, и особенно—къ Бетховену. Несправедливость ваша къ величайшему изъ симфонистовъ, при всей серьезности и вѣрности направленія вашей критики, больше всего прочаго заставляетъ меня вступить въ состязаніе съ вами на полемической аренѣ. Въ наше время, сужденія, высказанныя вами о Бетховенѣ, въ очень многихъ музыкальныхъ критикахъ и музыкантахъ найдутъ сильный отпоръ. Постараюсь изложить вамъ, какъ можно проще, всѣ доводы такой оппозиціи, на сторонѣ которой и мое личное убѣжденіе. Я буду выписывать по порядку всѣ мѣста вашего сочиненія, гдѣ вы касаетесь Бетховена въ ущербъ его достоинству, въ сравненіи съ Моцартомъ. Принявъ такой порядокъ, я, конечно, рискую не избѣжать иногда нѣкоторой несвязности, разбросанности въ изложеніи, потому что буду приводить отдѣльныя ваши сентенціи о Бетховенѣ изъ разныхъ мѣстъ вашей книги, за то освобожу себя отъ сухости методическаго изложенія. Оставимъ пока въ сторонѣ тѣ странички II тома вашей біографіи Моцарта, гдѣ (въ главѣ о призваніи Моцарта) вы излагаете психологическія данныя его характера, его души (при этомъ раза два задѣваете личный характеръ Бетховена, для контраста, можетъ быть), довольно вѣрно; по моимъ понятіямъ, это не особенно важно для музыкальной критики. По моему убѣжденію, творческій талантъ, геніальность, конечно, въ очень близкой связи съ цѣлой психической основою художника, его характеромъ, его личностью, но я никакъ не допускаю неразрывности творчества поэтическаго съ личностью поэта, въ такой степени, въ какой ее допускаете вы. Предоставляя себѣ по-

бесѣдовать съ вами объ этомъ пунктѣ, по случаю вашего разбора «Донъ-Жуана» и «Волшебной флейты», я здѣсь ограничусь замѣчаніемъ, что для меня—произведеніе художника вовсе не представляетъ отраженія его личности въ жизни, и мелкіе біографическіе факты не всегда могутъ служить поясненіемъ характера художника, какъ мы его понимаемъ изъ его произведеній. Настоящія нападки ваши на Бетховена начинаются, значить, съ III тома вашей книги. На первыхъ страницахъ этого тома вы превосходно говорите объ условіяхъ истинно-изящнаго квартета (въ серьезно-обработанномъ стилѣ, *quatuor travaillé, das bearbeitete Quartett*)! Истинно-квартетный стиль долженъ составлять отдѣльную, независимую отрасль высшей инструментальной музыки; долженъ существовать самобытно для самаго себя, абсолютно (*à cause de lui-même et par lui-même*), а не для того, чтобы служить замѣною музыки лучшей и полнѣйшей» (то-есть, никакъ не быть арранжировкою произведеній симфоническаго или опернаго стиля). «Въ такомъ смыслѣ, квартетъ не допускаетъ исключительно мелодическаго стиля, не можетъ обойтись безъ стиля контрапунктнаго (*style thématique et fugué*)... Но съ другой стороны и одного контрапункта тутъ недовольно. Въ стилѣ квартетномъ, какъ его установили Гайднъ и Моцартъ, выразительная мелодія постоянно неразлучна съ контрапунктомъ, и никакая наука въ музыкѣ не въ правѣ изгонять мелодическій элементъ, пѣніе—душу музыки. Лучшіе квартеты тѣ, гдѣ одни и тѣ-же мотивы, однѣ и тѣ-же мысли музыкальныя служатъ и для мелодіи и для развитія контрапунктнаго» (стр. 7). Опредѣливъ затѣмъ подробно, чего должно избѣгать въ чисто-квартетномъ стилѣ, чтобы не впасть или въ концертный или оперно-драматическій, или въ симфоническій, показавъ, что «настоящій» квартетъ болѣе всего приближается къ идеальному разговору, бесѣдѣ между четырьмя лицами (стр. 8), вы, на стр. 9, такимъ образомъ обозначаете идеальныя совершенства квартета: «Никакой другой родъ музыки не требуетъ большей логической послѣдовательности въ избранныхъ мотивахъ, большей строгости стиля въ ихъ развитіи, не требуетъ столько богатаго изобрѣтенія (*invention*) со стороны мелодическихъ и гармоническихъ формъ, чтобы замѣнить то, чего этому роду музыки недостаетъ съ одной стороны—въ матеріальномъ эффектѣ, съ другой—въ отношеніи формъ сильныхъ и страстныхъ (*fortes et énergiques*), напоминающихъ музыку оперную, драматическую, на которыя въ квартетѣ никогда не можетъ быть и притязанія». Идеалу вашему отвѣчаютъ вполне—только моцартовы квартеты, какъ вы стараетесь доказать на тринадцати страницахъ (отъ 11—24). Я говорилъ уже, что гайдновы квартеты невозможно поставить ниже моцартовыхъ—ни въ какомъ отношеніи; всѣ выставленныя вами идеальныя условія квартетнаго стиля соблюдены Гайдномъ, какъ нельзя строже—да и какъ ему было не соблюдать ихъ, когда онъ самъ ихъ установилъ и теорія этого стиля выведена прямо изъ его квартетовъ, служившихъ единственнымъ образцомъ этого дѣла и Моцарту, и Бетховену! На стр. 12 вы приводите примѣръ искусства Моцарта сдѣлать изъ фразы

какой-нибудь флоритурной, изъ «легонькаго украшеньища» (*un simple trait mélismatique, une fioriture légère*) фигуру контрапунктическую, «исполненную прелести, силы и рациональности»! Но точно такихъ, (а иногда еще лучшихъ примѣровъ) можно отыскать бездну въ любомъ квартетѣ Гайдна и Бетховена. Въ способѣ владѣть квартетнымъ стилемъ эти три генія равны (какъ и во многихъ другихъ), а сами-же вы говорите (на стр. 10 III тома), что «еще не выдуманы вѣсы для опредѣленій удѣльной красоты музыкальныхъ произведеній по золотникамъ». То, что вы ставите въ упрекъ Гайдну—то-есть, допускаемая имъ иногда близость формъ квартетныхъ мелодій къ формамъ вокальныхъ кантиленъ—выведено вами нѣсколько произвольно. Тутъ именно все дѣло въ «самой тонкой» оцѣнкѣ, во взвѣшиваніи «удѣльной» красоты; притомъ-же, одинъ или два примѣра въ восемь или десять тактовъ изъ 84 квартетовъ Гайдна не могутъ еще служить доказательствомъ погрѣшностей гайднова стиля. Въ искусствѣ нѣтъ мѣста математически-регулярнымъ законамъ; все—въ непосредственной зависимости отъ идеи автора, отъ его взгляда на свое произведеніе въ его цѣломъ, а не въ отдѣльныхъ микроскопическихъ подробностяхъ. Наконецъ, уже если пошло на то, и въ моцартовыхъ квартетахъ, какъ и во всей его инструментальной музыкѣ, (сонатахъ, квартетахъ, симфоніяхъ) можно-бы указать на бездну случаевъ, гдѣ Моцартъ не признавался употребить приемы (паденія фразъ), бывшіе въ его время въ большомъ ходу въ вокальной музыкѣ, и цѣлые мелодическіе повороты, очень близко напоминающіе мотивы «Фигаро» или «Донъ-Жуана». Вообще, не смотря на всю геніальность Моцарта, нельзя не видѣть, что въ немъ доля рутины была гораздо сильнѣе, чѣмъ въ Гайднѣ и Бетховенѣ. Что касается Бетховена, то въ наше время нѣтъ ни одного практическаго музыканта, нѣтъ ни одного музыкальнаго критика, серьезно понимающаго искусство, который-бы не призналъ, что, на-примѣръ, первые шесть квартетовъ Бетховена, на счетъ фактуры, на счетъ собственно квартетнаго стиля, со всѣми его, нами выведенными, идеальными условіями, ни на волосъ не уступаютъ ни гайдновымъ, ни моцартовымъ квартетамъ. Которые изъ нихъ лучше—это дѣло уже чисто индивидуальной симпатіи музыкантовъ и критиковъ. Геніальность равна во всѣхъ трехъ; а стиль гайдно-моцартовскій до того перешелъ въ стиль Бетховена (перваго періода его дѣятельности), что, иногда, въ отдѣльныхъ частицахъ квартетовъ, въ отдѣльныхъ развитіяхъ тѣмъ и контрапунктическихъ сплетеніяхъ, очень трудно распознать, которому изъ трехъ композиторовъ принадлежитъ такая - то фраза, такое - то фугато: единственное средство, чтобы не ошибиться — помнить всѣ ихъ квартеты наизусть. Не упоминая объ исполнскихъ фугахъ 2-й мессы, изумительныхъ чудесахъ контрапункта въ финалѣ 9-й симфоніи; не упоминая вовсе о произведеніяхъ третьяго стиля Бетховена, гдѣ онъ, иногда, чрезвычайно близко подходилъ къ формамъ генделевымъ (а вѣдь вы согласны, что Гендель, какъ Бахъ, былъ воплощеннымъ контрапунктомъ), кто можетъ отказать въ способ-

ности къ гайдно-моцартову контрапункту тому композитору, который написалъ, примѣръ хоть *Andante quasi Allegretto* (C-dur изъ 4-го квартета, ор. 18), или фугу C-dur, финаль 9-го квартета, ор. 59? Мы даже какъ-то странно приводить доказательства, что Бетховенъ владѣлъ контрапунктомъ вполне, сколько ему было нужно! Въ геніальности вы, безъ сомнѣнія, Бетховену не откажете. Но кто-же можетъ назваться геніемъ въ искусствѣ послѣ Моцарта, безъ полного владычества надъ всѣми формами, изъ которыхъ составилъ современный намъ музыкальный языкъ?... Хорошъ былъ бы геній исторической живописи, который-бы не владѣлъ вполне ракурсами, анатоміей и т. п.? Что въ Бетховенѣ, быть можетъ, гораздо меньше явнаго контрапункта, меньше схоластическихъ формъ, чѣмъ въ Бахѣ, Генделѣ и Моцартѣ, это зависитъ прямо отъ его взгляда на искусство, отъ психологической основы cadaго его созданія. Никто больше Бетховена не имѣетъ права назваться художникомъ-мыслителемъ; слѣдовательно, его дѣло было знать, на сколько въ своихъ твореніяхъ дать мѣста контрапункту, на сколько свободно-мелодическимъ формамъ. Да и кто можетъ предписать художнику законы въ выборѣ тѣхъ или другихъ формъ?— Въ одной и той-же области музыки—въ лирической трагедіи—у Глука, примѣръ, несравненно меньше контрапункта, чѣмъ у его геніальныхъ послѣдователей, Керубини и Мегюля; но развѣ изъ этого слѣдуетъ заключить, что Глукъ не владѣлъ контрапунктомъ, или что его творенія должны уступить первенство операмъ Керубини и Мегюля? Между тѣмъ, вы говорите прямо (на стр. 16): «Бетховенъ, въ отношеніи контрапункта, не достигаетъ равенства съ двумя своими великими предшественниками (Гайдномъ и Моцартомъ). Фугированныя части его сочиненій—обыкновенно самыя слабыя ихъ стороны (кто-же это порѣшилъ?); очень часто въ этихъ мѣстахъ его стилю не достаетъ благозвучія (*euphonie*) и ясности (*clarté*)».—Есть у Бетховена много фугъ и фугато (особенно въ третьемъ стилѣ), которыя дѣйствительно не отличаются благозвучіемъ, ни ясностью. Но, по самому свойству своего генія, онъ не всегда стремился къ благозвучію и ясности (преобладающимъ въ стилѣ Моцарта). Даетъ-ли это право запятнать всю контрапунктную сторону его творчества упрекомъ въ неясности и неблагозвучію, упрекомъ въ недостаткѣ способности къ этимъ качествамъ? Я никакъ не вижу тутъ строго-логическаго вывода. Стремленіе къ одной ясности, къ одному благозвучію можетъ привести въ музыкѣ къ самымъ плоско-монотоннымъ сочиненіямъ, которыхъ очень много у подражателей Моцарта. Рѣзкій диссонансъ—никакъ не благозвучіе, тѣмъ менѣе рядъ диссонирующихъ аккордовъ. Но часто-ли самая благозвучная музыка можетъ обойтись безъ диссонансовъ? Самъ Моцартъ употреблялъ ихъ на каждомъ шагу, отъ бетховенова взгляда на искусство зависѣло еще большее. мѣсто, которое онъ далъ неблагозвучію и неясности въ своей музыкѣ. Ему чаще Моцарта встрѣчалась потребность въ самыхъ мрачныхъ краскахъ. Опять все въ зависимости отъ поэтической мысли. Вы продолжаете: «Но контрапунктъ, элементъ силы и долговѣчности музыкальныхъ произведеній (*l'élément*

fort et durable) представитель въ нихъ интеллекта, контрапунктъ—логика музыкальная. Оттого (?) и оказывается, что въ произведеніяхъ Бетховена нѣтъ въ такой степени, какъ въ Моцартовыхъ, характера той эстетической необходимости (une nécessité organique), въ силу которой работа контрапунктиста, кажется, будто улеглась сама собою, и не могла иначе улечься (ne pouvait s'arranger autrement)». Затронутое вами понятіе объ эстетической необходимости (я скорѣй-бы назвалъ эту необходимость органическою) слишкомъ важно, чтобъ на немъ не остановиться побольше.

Необходимое отношеніе всѣхъ частей къ цѣлому и частей между собою—одинъ изъ первѣйшихъ законовъ организма въ природѣ, и органическаго творчества въ искусствѣ. Самую красоту—цѣль искусства—мы не постигаемъ иначе, какъ подъ этимъ условіемъ.

На этомъ условіи зиждется все искусство (и не въ одной музыкѣ, но и въ пластикѣ, въ зодчествѣ, въ поэзіи—ездѣ). Но отношеніе это, эта органическая связь—очень ясная для истиннаго художника—могутъ быть болѣе или менѣе видимы, осязательны въ его произведеніяхъ, смотря по степени глубины его мыслей, смотря по свойству его генія. Уловить внутреннюю связь идей, послѣдовательность волнующихъ душу поэта образовъ несравненно легче, напримѣръ, въ Гёте, чѣмъ въ Байронѣ, въ Моцартѣ, чѣмъ въ Бетховенѣ; но слѣдуетъ-ли за это отдавать преимущество Гёте передъ Байрономъ, Моцарту—передъ Бетховеномъ? Особенно въ сферѣ чисто-инструментальной музыки, которой, быть можетъ, главная прелесть состоитъ въ неопредѣлительности ея языка—очень трудно ставить границы между «яснымъ» и «неяснымъ», «понятнымъ» и «непонятнымъ», «послѣдовательнымъ» и «безсвязнымъ».—Позвольте привести вамъ слова одного, очень извѣстнаго нѣмецкаго музыкальнаго критика,—который въ миллионъ разъ лучше моего говорилъ объ этомъ самомъ предметѣ, и именно по случаю Бетховена: «Мудрые судьи и знатоки убѣждаютъ повѣрить имъ на слово, что у Бетховена нѣтъ нисколько недостатка въ богатой и живой фантазіи, но только онъ не умѣетъ ее обузывать (er versteht sie nicht zu zügeln)! Въ его произведеніяхъ будто-бы и рѣчи нѣтъ о выборѣ (Auswahl), обработкѣ (Formung) музыкальных мыслей; онъ, будто-бы, по такъ называемой геніальной манерѣ, бросаетъ на бумагу все, какъ ни попало, какъ ему подсказываетъ его огненная фантазія въ минуту вдохновенія. Но что, если только отъ вашего, не довольно проникающаго, взора ускользаетъ внутренняя глубокая связь въ цѣломъ составѣ cadaго произведенія Бетховена? Что, если только ваша вина, что вамъ остается непонятенъ языкъ поэта, понятный для посвященныхъ (dem Geweihten verständliche Sprache); если для васъ еще не отверзлись врата внутренняго святилища (des innersten Heilighums) его музыки? На самомъ-то дѣлѣ, великій художникъ, въ рациональности рѣшительно равный Гайдну и Моцарту (an Besonnenheit Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen), совершенно отдѣляетъ свое я отъ внутренняго, таинственнаго царства звуковъ, и тѣмъ неограниченнѣе въ немъ

владычествуетъ. Эстетическіе оцѣнщики (*ästetische Messkünstler*), разбирая Шекспира, очень часто жаловались на совершенный недостатокъ въ немъ внутренней связи тамъ, гдѣ для болѣе проникающаго взгляда открывался организмъ растений съ его листьями, цвѣтами и плодами, выпедшаго изъ одного зерна: такъ и въ бетховенской инструментальной музыкѣ, только при глубокомъ погруженіи въ ея поэзію (*durch ein sehr tiefes Eingehen*) открывается высокая логичность рациональнаго сочиненія (*die hohe Besonnenheit*), которая неразлучна съ истинною гениальностью (*die vom wahren Genie unzertrennlich ist*) и воспитывается изученіемъ искусства (*und von dem Studium der Kunst genährt wird*). Вы, конечно, припомнили, что это говорить капельмейстеръ Крейслеръ (настоящій, гофмановъ Крейслеръ, весьма непохожій на своихъ нынѣшнихъ соименниковъ), въ статьѣ подъ заглавіемъ: «*Beethoven's Instrumental-Musik*» (Т. Hoffmann, *Kreisleriana*, № 4). Замѣчательно, что такое сужденіе, вполне согласное съ нашимъ нынѣшнимъ взглядомъ на Бетховена, высказано было, по случаю С-moll-ной симфоніи, въ 1813 году! Гоффману истинная музыкальность всей его натуры помогла вполне сочувствовать гению, который, въ то время, и еще гораздо позже, возбуждалъ о себѣ столько кривыхъ толковъ именно потому, что онъ очень своеобразенъ, очень самобытенъ во всѣхъ своихъ произведеніяхъ, и дѣлается такимъ болѣе и болѣе, что и заставило его, со временемъ, отступить почти совсѣмъ отъ формъ гайдно-моцартовскихъ. Въ первыхъ своихъ квартетахъ, Бетховенъ, строго держась рамокъ, установленныхъ Гайдномъ и всегда соблюдаемыхъ Моцартомъ, умѣлъ же удержатъ, обуздать (!) свое вдохновеніе въ предписанныхъ предѣлахъ, и эти первые шесть квартетовъ, также какъ очень многія сонаты, тріо и прочее перваго стиля Бетховена, его септетъ (ор. 20), рѣшительно во всемъ служатъ продолженіемъ гайдно-моцартовой квартетной музыки. Но идеи Бетховена мало по малу приняли другое направленіе, сфера поэтическихъ вдохновеній его расширилась, не могла болѣе помѣщаться въ рамкахъ гайдновскихъ образцовъ; Бетховенъ расширилъ и формы своей музыки, въ постоянной параллели съ ея внутреннимъ, поэтическимъ смысломъ. Вотъ въ чемъ, какъ я говорилъ въ разборѣ книги г. Ленца, единственная разгадка бетховенскихъ нововведеній, кажущихся произвольными, капризными для тѣхъ, кто полагаетъ, что если Моцартъ держался гайдновскихъ образцовъ безъ перемѣны, то и на вѣки-вѣковъ слѣдуетъ ихъ держаться во всей ихъ ненарушимости; для тѣхъ, которые видятъ *un crime de lèse-quatuor*, если среди финальнаго *presto* появляется вдругъ коротенькое *andante cantabile* совсѣмъ въ другомъ тонѣ (*Quintetto* ор. 29); если въ финалѣ какого-нибудь квартета является родъ интродукціи *andante*, а потомъ уже идетъ *allegretto quasi allegro* $\frac{3}{4}$, все ускоряясь, до *prestissimo* (ор. 18. *Quat.* 6). Въ квартетахъ втораго стиля (ор. 59 и ор. 74), Бетховенъ еще чаще отступалъ отъ выкройки гайдно-моцартовской, а въ квартетахъ 3-го стиля (для многихъ и теперь еще остающихся какими-то страшными гіероглифами!) уже не четыре регулярныя части квартета или большой сонаты, а иногда только три, и каждая еще состоитъ

изъ многихъ чередующихся *allegro*, *andante* и *adagio*; среди *adagio* являются періодическія *presto* и т. д. Все это, конечно, сбиваетъ принятой порядокъ; но кому же было и измѣнять этотъ порядокъ, въ случаѣ надобности, какъ не Бетховену?! Если иногда ему случалось въ квартетѣ помѣстить мысли чисто-симфоническія, такъ и просящіяся въ оркестръ (о чемъ вы говорите на 16 и 17 стр. III тома съ упрекомъ Бетховену), то не имѣлъ ли онъ на то полного права, когда того требовала идея, родившаяся въ его головѣ? Вы скажете (какъ на стр. 21): «но это противорѣчитъ правиламъ идеальнаго квартета». А я васъ спрошу: откуда вывели вы свою теорію объ идеальномъ квартетѣ?—«Изъ квартетовъ Гайдна и Моцарта». Но Бетховенъ такъ же гениаленъ, какъ и они, слѣдовательно, вмѣсто того, чтобы подводить бетховенскіе квартеты подъ прежній уровень, правильнѣе было бы принять и его квартеты прямо за образцы и по нимъ (вмѣстѣ съ гайдно-моцартовскими) расширить теорію квартетнаго стиля. Въ этомъ меня убѣждаетъ весьма близкій квартетному стилю родъ музыки — фортепіанная соната. Сонаты для клавирина писали и Гайднъ и Моцартъ. Вы сами, въ вашей книгѣ, не разбирали сонатъ моцартовыхъ, какъ слишкомъ устарѣвшихъ, отжившихъ свое время въ искусствѣ; если такъ, то конечно, это еще болѣе относится къ гайдновымъ сонатамъ: ихъ теперь въ самомъ дѣлѣ нельзя ни играть, ни слушать. Но сонаты Бетховена имѣютъ право гражданства не только въ домашнемъ музыкальномъ кругу, но даже (хотя изрѣдка) въ публичныхъ концертахъ. А сонаты его послѣдняго стиля остаются еще книгою за семью печатями для большинства музыкантовъ. Ихъ еще не начинали играть. Прогрессъ отъ Гайдна къ Бетховену въ дѣлѣ сонатъ (также дуэтовъ со скрипкой и виолончелью, тріо, квартетовъ фортепіанныхъ и проч.) слишкомъ замѣтенъ; почему же не допустить его и въ квартетномъ стилѣ, который до сихъ поръ шелъ параллельно съ развитіемъ клавириной музыки (или, правильнѣе, клавириная развивалась параллельно съ квартетной)? Прогрессъ бетховенской музыки, по моему мнѣнію, не столько въ формѣ, сколько въ идеяхъ поэтическихъ, выражаемыхъ музыкаю, въ философи-политической концепціи его сочиненій. Но тутъ мнѣ должно заговорить объ отношеніи инструментальной музыки къ ея программѣ, къ ея внутренней задачѣ—и это предметъ, требующій отдѣльнаго обсужденія. Между тѣмъ, посланіе мое выросло до такихъ чудовищныхъ размѣровъ, что мнѣ стало крайне совѣстно, какъ я такъ долго испытываю ваше терпѣніе. Вы, Александръ Дмитріевичъ, извините отчасти мое многословіе, если захотите припомнить, какъ вамъ самимъ было трудно остановить перо свое, когда рѣчь шла о предметѣ, наполнявшемъ всѣ ваши мысли. Притомъ, вы лучше другихъ можете знать, какъ трудно быть немногословнымъ въ матеріяхъ критики эстетической, гдѣ какъ разъ, совершенно неожиданно, придется затронуть чисто философскіе вопросы о красотѣ, о гениальности и т. д., и съ этими вопросами — «чѣмъ дальше въ лѣсъ, тѣмъ больше дровъ».

Еще разъ, вѣряя себя вашему благосклонному вниманію, оставляю разборъ сужденій вашихъ о Бетховенѣ, какъ симфонистѣ—до слѣдующаго письма.

III *).

Вмѣсто того, чтобы прямо продолжать начатыя мною возраженія противъ вашихъ сужденій о Бетховенѣ, позвольте мнѣ, Александръ Дмитріевичъ, это письмо начать маленькимъ отступленіемъ отъ нашего предмета. Позвольте мнѣ, въ видѣ *intermezzo*, представить самый новый образчикъ недозрѣлости нѣкоторыхъ нашихъ журнальныхъ сужденій по части музыкальной критики. Вы изъ этого примѣра, прямо до меня касающагося, увидите, какъ много надо любить правду и искусство, чтобы рѣшиться вступить въ этомъ дѣлѣ на публичную арену, когда у насъ самымъ чистымъ, глубокимъ убѣжденіемъ придается неизмѣнно какая-то мелочная *aggrège-pensée*, какой-то *parti pris*, чего и въ головѣ не было при высказываніи убѣжденій.

Въ одной изъ книжекъ «Пантеона» за этотъ годъ, я написалъ нѣсколько страничекъ по случаю ораторіи Гайдна «Сотвореніе міра», которой первую часть Филармоническое Общество давало въ своемъ юбилейномъ концертѣ. Чарующая прелесть гайдновой музыки, проникнутой какимъ-то особеннымъ, одному Гайдну свойственнымъ простодушіемъ, восхитила меня въ этотъ разъ еще больше, чѣмъ я ожидалъ—зная ораторію довольно твердо. Мнѣ хотѣлось указать другимъ эту сторону музыкальной поэзіи, какъ будто вовсе исчезнувшую изъ современнаго намъ искусства. Контрастъ между Гайдномъ и нѣкоторыми новѣйшими композиторами такъ силенъ, что я и не думалъ ихъ съ нимъ сравнивать, а тѣмъ менѣе унижать ихъ передъ Гайдномъ; я только хотѣлъ выразить свою грусть: отчего въ современномъ искусствѣ какъ-будто забыли о прелести простоты и наивности въ музыкѣ, и объ этой благоустроенности каждого музыкальнаго созданія въ его цѣломъ и въ его подробностяхъ, благоустроенности, сіяющей въ твореніяхъ Гайдна, Моцарта и Бетховена—и съ ними исчезнувшей изъ области музыки? Какъ вы полагаете, отъ такого рода невинной, нисколько не полемической статейки, могъ-ли я ожидать подобнаго эффекта на журнальныхъ аристарховъ, какой сейчасъ вамъ приведу? «Что касается до письма г. Сѣрова о Гайднѣ, то мы считаемъ себя въ правѣ не вѣрить этой статьѣ» (кто-жъ васъ принуждаетъ вѣрить)? «Что Гайднъ великъ, спора нѣтъ, но очевидно (?), также, особенное предпочтеніе, оказываемое г. Сѣровымъ Гайдну, обуславливается страстью музыкальнаго критика къ вопіющимъ парадоксамъ» (я очень хотѣлъ-бы знать, какіе именно парадоксы я высказалъ по случаю Гайдна), «страстью, которая можетъ, какъ извѣстно, бросить человѣка въ двѣ крайности—въ униженіе всего стараго во имя новаго (?!), и во униженіе всего новаго (?) во имя стараго. Подобные факты встрѣчаются довольно часто. Въ Германіи, слышали мы, издается музыкальная газета, имѣю-

*) Пантеонъ № 7, 1852.

щая специальную цѣль унижать даже Бетховена, во имя старыхъ мастеровъ до-гайдновой эпохи; въ живописи есть также школы, которыя видятъ крайній и послѣдній предѣлъ красоты и совершенства въ произведеніяхъ до-рафаэлевской эпохи. Можно надѣяться, что и г. С., возставая теперь яростно (?) за Гайдна, величіе котораго никто унижать не думалъ (№ 13), со временемъ раздѣлитъ вполнѣ убѣжденіе упомянутой нами музыкальной газеты, кажется, издаваемой въ Аугсбургѣ.

Это напечатано въ одной изъ книжекъ «Москвитянина». Я очень благодаренъ московскому критику за указаніе мнѣ какой-то аугсбургской музыкальной газеты, о существованіи которой я вовсе не зналъ (а тамъ можетъ встрѣтиться много интереснаго о старинныхъ, малонизвѣстныхъ мастерахъ); но согласитесь, Александръ Дмитріевичъ, что, напримѣръ, замѣчаніе такого рода: «Гайднова величія никто унижать не думалъ» (значитъ, теперь какъ-будто некстати говорить объ его красотахъ и величіи его генія!) это замѣчаніе, право, не показываетъ большой зрѣлости музыкальной критики на почвѣ нашей литературы. Что же касается до особеннаго предпочтенія моему Гайдну, то я нисколько не боюсь упрековъ въ фанатической исключительности, сообразивъ, что меня въ одно и то-же время одни музыкальные критики успѣли осудить въ парадоксальной приверженности къ старому въ ущербъ новаго (по случаю Гайдна), а другіе—въ отчаянномъ ультра—романтизмѣ (?) и Бетховенизмѣ, въ ущербъ классической музыки Гайдна и Моцарта и ихъ предшественниковъ, по случаю моего разбора книги г. Ленца. Припомнивъ также, что и о Моцартѣ (по случаю «Фигаро») я не менѣе фанатически говорилъ, чѣмъ о Гайднѣ и Глукѣ (также въ статьѣ о музыкѣ Спонтини)—я совершенно спокоенъ; тѣ изъ здраво-мыслящихъ читателей, которые имѣли терпѣніе прочесть больше, чѣмъ одну изъ моихъ статей, никогда не упрекнутъ меня въ исключительномъ, слѣпомъ фанатизмѣ къ одному изъ музыкальных свѣтилъ въ ущербъ славы всѣхъ прочихъ. Такого рода фанатизмъ діаметрально-противуположенъ моимъ музыкальнымъ убѣжденіямъ (*à ma profession de foi musicale*), что я и буду постоянно доказывать во всемъ, что мнѣ еще случится писать о музыкѣ. Вотъ и конецъ моей «интермедіи», которая поставила меня въ очень неприятную необходимость такъ долго разглагольствовать о моей собственной особѣ.

Когда первое мое письмо къ вамъ (въ іюльской книжкѣ «Пантеона») было уже въ печати, появились въ фельетонѣ «Сѣверной Пчелы» замѣчанія ваши на книгу г. Ленца. Это меня очень обрадовало, потому что мои письма къ вамъ о Моцартѣ и Бетховенѣ теперь еще больше «кстати». Изъ одного стремленія къ серьезной музыкальной критикѣ я счелъ долгомъ не оставить вашихъ замѣчаній безъ возраженія съ моей стороны, (помимо всѣхъ личныхъ отношеній и вовсе не изъ желанія принять сторону г. Ленца противъ васъ). Но возраженія мои помѣщены въ «pendant» къ вашимъ замѣчаніямъ—также въ фельетонѣ «Спб. Вѣдомостей» *). Здѣсь-же, то-есть въ этомъ письмѣ и въ дальнѣйшихъ, я буду

*) Статья эта не могла быть отыскана.

продолжать начатыя мною опроверженія вашихъ мнѣній—по прежнему плану, какъ-будто еще вовсе и не зналъ о вашихъ «замѣчаніяхъ», въ которыхъ въ сущности ваши убѣжденія только еще разъ подтверждены вами передъ публикой.

Мы остановились на сужденіи вашемъ о бетховенской квартетной музыкѣ на страницѣ 18 III тома. Вы говорите: «Эстетическая необходимость въ связи музыкальныхъ мыслей между собою и въ отношеніи къ цѣлой пьесѣ не такъ очевидна въ Бетховенѣ, какъ въ Моцартѣ, даже въ его произведеніяхъ наиболѣе чистыхъ (*ses chefs-d'oeuvre les plus purs*), принадлежитъ къ той эпохѣ, когда болѣзнь физическая, нравственная (*une double infirmité, morale et physique*) еще не начинала его незамѣтно отклонять отъ пути къ истинно-гениальному, которому онъ слѣдовалъ по стопамъ Моцарта». Затѣмъ вы приводите примѣръ квинтета бетховенскаго (C-dur, op. 29), чтобы показать, что вы не видите достаточной связи между двумя музыкальными мыслями, составляющими основу 1-го аллегро этого квинтета; также и въ финальномъ presto того-же квинтета, вы не знаете, чему приписать эпизодическіе *andante* (A-dur $\frac{3}{4}$). На счетъ кажущейся безсвязности я привелъ вамъ чрезвычайно-замѣчательныя слова Гоффмана: Съ нимъ теперь согласны всѣ, кому хорошо знакомы произведенія Бетховена, въ наше время пользующіяся болѣе и болѣе всеобщей симпатіею людей съ музыкальнымъ вкусомъ, и въ отношеніи оригинальности или, какъ вы называете «эстетической необходимости» (*nécessité esthétique*), никто уже не поставитъ произведенія бетховенскаго 1-го и 2-го стиля хоть на волосокъ ниже произведеній Моцарта и Гайдна. Что-же касается до произведеній 3-го стиля бетховенскаго, которымъ, на страницѣ 236 III тома вы придаете названіе «грустныхъ развалинъ великаго человѣка» (*tristes et mélancoliques ruines du grand homme*), то, чтобы не говорить еще разъ всего, что я сказалъ о книгѣ г. Ленца, замѣчу только: исторія мнѣнія публики и знатоковъ въ отношеніи истинно-гениальныхъ произведеній всегда одна и та-же: въ произведеніяхъ 3-го стиля бетховенскаго въ наше время повторяется то-же самое, что было напримѣръ въ отношеніи Донъ-Жуана и квартетовъ Моцарта при ихъ появленіи, что десятка за два лѣтъ назадъ, въ отношеніи произведеній 2-го бетховенскаго стиля. Тогда первые его шесть квартетовъ, его квинтетъ (op. 29), септуоръ (op. 20), первыя двѣ симфоніи пользовались чрезвычайно блестящей славой, почти наравнѣ съ Гайдномъ и Моцартомъ, какъ продолженіе ихъ музыки; но отъ героической симфоніи, отъ C-moll-ной знатоки отступились въ ужасѣ; называли эти симфоніи и дальнѣйшіе квартеты (op. 59) «чудовищнымъ наборомъ всѣхъ возможныхъ капризовъ и дикостей музыкальныхъ» (слово въ слово то, что въ наше время иные до-вольно диктаторски провозглашаютъ о 9-й симфоніи и послѣднихъ квартетахъ *).

Въ книгѣ г. Ленца выписано изъ Лейпцигской газеты много самыхъ «курьезныхъ» сужденій о бетховенскихъ произведеніяхъ 2-го стиля, сужденій, которыя въ наше время кажутся невѣроятными, несбыточными, какъ будто нарочно, «смѣха ради» придуманными.

Но и тогда, и еще прежде (напримѣръ въ 1812 г.) были люди (напримѣръ Гофманъ), которые не могли не видѣть въ этомъ «наборѣ странностей и дикостей»—чудесъ музыки, столько-же восхитительныхъ «въ своемъ, новомъ родѣ», сколько первыя произведенія восхитительны въ стилѣ гайдно-моцартовскомъ. Мало-по-малу на сторону Гоффмана перешло большинство критиковъ и дилеттантовъ, пока наконецъ пришло время, когда публика (даже парижская) всего больше любитъ и знаетъ въ Бетховенѣ маршъ героической симфоніи, всю С-moll-ную симфонію, всю пасторальную (все произведение уже 2-го стиля бетховенскаго): даже кое-какимъ частицамъ произведений 3-го стиля, публика «начинаетъ» симпатизировать (*andante A-moll* изъ VII-й симфоніи, *Allegretto B-dur* изъ VIII-й); но 9-я симфонія и все ей современное въ творествѣ Бетховена, для большинства, имѣетъ еще точно тотъ же характеръ «дикости, безсвязности» (*des incongruités, des énormités harmoniques*), тѣхъ-же странныхъ, страшныхъ, чудовищныхъ (!) формъ искусства, какими въ двадцатыхъ годахъ казались симфоніи героическая и пятая (С-moll) и квартеты, посвященные Разумовскому (ор. 59). Почему-же не предположить съ нѣкоторою основательностью, что люди, которые въ наше время осмѣливаются прямо высказывать свою симпатію къ 9-й симфоніи, и къ послѣднимъ сонатамъ, и къ квартетамъ Бетховена, осмѣливаются видѣть вообще въ третьемъ стилѣ Бетховена его прогрессъ, значить—прогрессъ и всей музыки; что эти люди могутъ быть столько-же правы, какъ, по общему нынѣшнему мнѣнію, уже оказался правымъ Гофманъ? Почему не предположить, что именно, «со временемъ», имъ дѣйствительно ничего больше не остается, какъ надоѣдать своимъ противникамъ словечками, приведенными вами на стр. 269 III т. (въ примѣчаніи), рискуя прослыть ультра-романтиками и полу-помѣшанными бетховеніанцами! Это, такъ сказать, историческое наведеніе (*induction*), по моему мнѣнію, можетъ служить уже достаточнымъ опроверженіемъ упрека, который вы дѣлаете Бетховену за недостатокъ «вкуса» въ разсортировкѣ, въ связи мыслей въ его камерной музыкѣ (стр. 18 III тома). Не знаю, какую сторону художческаго таланта вы разумѣете подъ словомъ «вкусъ» (*goût ou la faculté critique*), если отказываете въ этомъ качествѣ—Бетховену! И по случаю чего? Совсе не тѣхъ произведений, которыя до-сихъ-поръ «многимъ» кажутся непонятными, загадочными, сумашедшими, а по случаю самыхъ ясныхъ, простыхъ (давно признанныхъ образцами этого рода музыки) произведений перваго періода дѣятельности Бетховена и втораго, въ самомъ его началѣ. Органическая связь частей между собою и идей частныхъ съ идеею общою—непремѣнное условіе каждаго изящнаго произведенія, и никогда ни однимъ

Къ той же категоріи невѣроятной близорукости взгляда, даже записныхъ музыкантовъ, относится анекдотъ о Бернардѣ Ромбергѣ (изъ нынѣшнихъ виолончелистовъ), который, принявшись играть только-что изданные тогда квартеты Бетховена, посвященные Разумовскому (ор. 59), свою виолончельную партію изъ перваго квартета (F-dur), бросилъ на полъ въ негодованіи на нелѣпость композитора—анекдотъ этотъ также приведенъ г. Ленцомъ.

геніальнымъ художникомъ этотъ основной законъ поэтического творчества не былъ нарушенъ. Связь эта непременно есть во всемъ, что вышло изъ подъ пера Бетховена: иначе-бы онъ не былъ геніемъ. Надобно только уметь видѣть эту связь, иногда въ Бетховенѣ не столько ясную, болѣе затаенную внутри самого произведенія, чѣмъ въ гайдновой и моцартовой музыкѣ. И чѣмъ больше развивался геній Бетховена (параллельно—и въ камерной и въ симфонической музыкѣ), тѣмъ глубже и глубже становилась органическая связь идей въ его твореніяхъ, иногда проникавшихъ въ недоступные тайники для поверхностнаго взгляда. Вотъ почему въ произведеніяхъ втораго бетховенскаго стиля, на общій взглядъ, еще меньше замѣтна эта связь, чѣмъ въ нѣкоторыхъ (приведенныхъ нами) произведеніяхъ перваго стиля; а въ третьемъ стилѣ она еще меньше замѣтна, чѣмъ во второмъ, и дѣлаетъ произведенія послѣдняго стиля для непосвященныхъ рѣшительно безсвязными. Но опять надобно спросить съ Гоффманомъ: «Бетховенъ-ли виноватъ, или наше критическое око?»

Съ упрекомъ въ недостаточной связи мыслей въ квартетахъ и квинтетахъ Бетховена, вы соединяете другой, не менѣе важный упрекъ, но нѣсколько болѣе справедливый (съ фактической стороны), увѣряя, что самые фанатическіе бетховеніанцы должны будутъ согласиться, что въ *контрапунктѣ* Бетховенъ уступаетъ Моцарту. Но за то, скажутъ бетховеніанцы, въ квартетахъ Бетховена есть что-то болѣе увлекающее (*quelque chose de plus émouvant*), чѣмъ въ моцартовыхъ; если они меньше доказываютъ, за то больше трогаютъ (*s'ils prouvent moins, ils touchent davantage*), а это въ музыкѣ достаточное вознагражденіе. Вы говорите это не отъ своего лица, а отъ лица гг. бетховеніанцевъ. А то бы можно было очень и очень прицѣпиться къ выраженію «меньше доказываютъ». Никакая въ свѣтѣ музыка, какъ ни одно на свѣтѣ искусство, ничего доказать не можетъ. Музыка лишена всякаго средства къ доказыванію, потому что не можетъ говорить разсудку, «имѣетъ дѣло только съ чувствами души». Назначеніе музыки—исключительное—трогать душу. Если контрапунктъ и можно назвать «логикой» музыки, все же и онъ ничего не доказываетъ. Далѣе, соглашаясь, что нѣкоторые квартеты Бетховена (особенно C-moll и F-moll) характера болѣе страстнаго, чѣмъ который-нибудь изъ моцартовыхъ, вы видите въ этомъ только новую категорію первенства Моцарта передъ Бетховеномъ и въ квартетномъ стилѣ. Вы поясняете: «Моцартъ, когда хотѣлъ, умѣлъ достаточно, больше всѣхъ другихъ (?) увлекаться и увлекать; доказательство: на примѣрѣ Allegro, менуэтъ и финаль его G-moll-ной симфоніи, но въ квартетѣ онъ этого не хотѣлъ. Non erat hic locus. Онъ не хотѣлъ, чтобы его квартеты, образцовыя произведенія квартетнаго стиля, сдѣлались «симфоніями» для двухъ скрипокъ, альтъ и виолончели: инструментовка, конечно, крайне бѣдная для симфоніи. Бетховенъ далеко не такъ ясно понялъ (!) этотъ основной законъ квартетнаго стиля. Родившись великимъ симфонистомъ прежде всего (*grand symphoniste, avant tout*), онъ очень часто въ свою камерную музыку переноситъ размахъ оркестрной музыки, которая была высшимъ и настоящимъ его призваніемъ.

Очень часто встрѣчаются мысли, которыя такъ и просятся въ оркестръ, напримеръ, финаль квартета C-dur (третій квартетъ изъ посвященныхъ Разумовскому, ор. 59). Это оркестровая пьеса, которой именно оркестра-то и недостаетъ. Это симфонія отъ начала до конца» (стр. 17 III т.). Нельзя въ этомъ частномъ случаѣ не согласиться съ вами вполне. Финаль C-dur-наго квартета до такой степени просится въ оркестръ, что было уже ни одно покушеніе сдѣлать изъ этого финала нѣчто симфоническое. Но замѣйте, что при покушеніяхъ всѣ и оставались. Этотъ финаль можетъ быть восхитителенъ для оркестра, совершенная правда, но одинъ финаль не довольно великъ, чтобы составить что-нибудь цѣлое: это, во всякомъ случаѣ, будетъ только часть симфоніи. Предшествующія же части этого самаго квартета, ни первое Аллегро, ни Анданте, ни Менуэтъ нисколько не просятся въ оркестръ, нисколько не годятся для оркестра, ничѣмъ рѣшительно не выступаютъ изъ границъ чисто камерной музыки, и во многомъ довольно похожи на формы гайдно-моцартовскія. Вотъ въ чемъ и отвѣтъ вашему упреку. Еслибы рѣшительно все, что писалъ Бетховенъ въ квартетномъ стилѣ, отъ перваго до послѣдняго такта, напоминало симфонію, требовало оркестра, тогда вы были бы совершенно правы въ своемъ убѣжденіи, что Бетховенъ не довольно ясно различалъ границы стилей камернаго и симфоническаго. Теперь же, такъ какъ въ очень многихъ его квартетахъ, квинтетахъ, сонатахъ и тріо (фортепьянныхъ) встрѣчаются только части и частицы, сильно вызывающія размахъ полнаго оркестра, можно сказать одно: Бетховенъ, въ своемъ идеалѣ камерной музыки (идеалѣ, который въ наше время долженъ быть столько же образцовымъ, какъ и гайдно-моцартовскій), допускалъ, раг ехсертион, набѣги въ область чисто-симфоническую; допускалъ, потому что въ иныхъ случаяхъ не считалъ нужнымъ, идеей, музыкальной поэзіей, уже родившейся въ его творческой головѣ, жертвовать какими-то рамкамъ, произвольно на себя надѣтымъ оковами. Вообще характеръ творчества Бетховена, большее и большее освобожденіе (*l'émanicipation*) отъ школьныхъ правилъ, прецептовъ и рецептовъ. Требованіе, неосуществленное даже въ моцартовскихъ квартетахъ: чтобы квартетный стиль ни одной фразой, ни одной строчкой не сближался съ драматическою или симфоническою музыкою, требованіе чисто-теоретическое, умозрительное, для Бетховена, какъ поэта, казалось слишкомъ стѣснительнымъ. И въ органической одушевленной природѣ нигдѣ нѣтъ строго математическихъ формъ, существующихъ въ «абстрактѣ». Такъ и въ искусствѣ. И идеалъ квартетной музыки, безъ сомнѣнія, очень непохожъ ни на оперную музыку, ни на симфонію; это, безъ сомнѣнія, какъ вы показали въ своей книгѣ, особая вѣтвь искусства. Но повторяю, мы теперь, послѣ Бетховена, должны выводить законы для камерной музыки и изъ его восхитительныхъ квартетовъ, по крайней мѣрѣ, наравнѣ съ гайдно-моцартовскими. Въ нормальномъ творествѣ геній не можетъ ничего произвести, чтобы не было изящно, органично, законно со всѣхъ сторонъ искусства. Значить, органичность, законность проявится и въ самомъ планѣ

произведенія, и въ его фактурѣ, и въ стилѣ: все это въ прямой зависимости отъ идеала художника относительно той или другой вѣтви искусства. А кто-же намъ дать право осуждать идеалъ квартета, какъ его понималъ Бетховенъ, только на томъ основаніи, что этотъ идеалъ не совершенно совпадаетъ съ моцартовымъ? Степень красоты опять другое дѣло; она въ непосредственной связи съ большимъ или меньшимъ вдохновеніемъ, которое въ каждомъ художникѣ различно. Что Бетховенъ сознавалъ ясно всѣ условія изящества квартетнаго стиля и по гайдно-моцартовскому идеалу, доказательствъ этому довольно во всей камерной музыкѣ (въ томъ числѣ и во второмъ, и въ третьемъ стилѣ, уже чисто-бетховенскихъ); квартетъ никогда не переставалъ быть для Бетховена особой областью музыкальной поэзіи, чѣмъ-то въ родѣ *conversation intime*, тѣмъ-же самымъ въ существѣ, чѣмъ былъ концертъ и для Гайдна и для Моцарта, только въ другой сферѣ, въ сферѣ бетховенскихъ мыслей. И вѣрно въ наше время не рѣшится сказать, что эта, отчасти «новая сфера», менѣе очаровательна; что она заключаетъ въ себѣ меньше красоты, меньше поэзіи, чѣмъ моцартова! А на оборотъ, очень многіе выкажутъ болѣе симпатіи къ поэзіи бетховенской. Сама музыка, конечно, ничего не теряетъ, а скорѣе выигрываетъ, если нѣкоторыя части сонаты или квартета напоминаютъ стиль симфоническій, потому что высшимъ выраженіемъ, полнымъ идеаломъ инструментальной музыки все-таки остается—симфонія, а не квартетъ (*une branche latérale*). Вообще о границахъ инструментальной музыки и о допущеніи программы въ ея область (чего вы касаетесь уже на стр. 19), мнѣ придется еще много говорить нѣсколько дальше, по случаю симфоній Бетховена, а потому, оставя пока этотъ предметъ въ сторонѣ, я остановлю ваше вниманіе на другомъ.

Я привелъ слова ваши (на стр. 18 III тома), гдѣ вы прямо признаете, что въ дѣятельности Бетховена была эпоха, когда онъ, вслѣдствіе физической и нравственной болѣзни, мало-по-малу отклонился отъ пути къ истинно-изящному, которому слѣдовалъ по стопамъ Моцарта.

То же самое вы высказываете и послѣ (III т., стр. 235). На страницѣ 20-й (III тома), вы дѣлаете оговорку: «Отыскивая, такъ сказать, съ микроскопомъ рѣдкія и незначительныя пятна, которыя встрѣчаются въ лучшихъ квартетахъ Гайдна и въ тѣхъ изъ бетховенскихъ, которые сочинены имъ прежде упадка его генія, мы нисколько не желали превознести Моцарта въ ущербъ его соперникамъ въ квартетномъ стилѣ. Геній cadaго, характеристическія красоты его произведеній должны оставаться незатронутыми въ этой параллели». Но и изъ этой оговорки, также, какъ изъ приговора Бетховену на 18 и 235 стр. можно вывести довольно логически, что во-первыхъ, вы допускаете упадокъ генія въ дальнѣйшей дѣятельности Бетховена (*une décadence*); во-вторыхъ, по вашему мнѣнію, только тѣ квартеты, которые сочинены имъ до эпохи упадка — могутъ идти въ сравненіе съ моцартовскими. Вы, конечно, нигдѣ не означили, съ какого именно времени *начало* этого упадка геніальности въ Бетховенѣ? По вашему мнѣнію, оно, какъ видно, совпадаетъ съ

отступленіемъ отъ гайдно-моцартовскихъ формъ. А есть мнѣніе, что въ истинно-геніальныхъ натурахъ (не талантливыхъ, а геніальныхъ) никакого упадка (*décadence*) быть не можетъ, потому что художникъ геніальный есть олицетвореніе самого искусства (съ той его стороны, которая отвѣчаетъ индивидуальному стремленію художника), а искусство, какъ цвѣтъ духовной жизни чело-вѣчества, всегда вѣрно законамъ органическаго развитія. Вся жизнь геніальнаго художника (а только такіе и даютъ направленіе искусству) есть постоянное развитіе его геніальности. Старость, физическое ослабленіе силъ, дряхленіе—врядъ ли могутъ имѣть на геніальность такое-же вліяніе, какое все это имѣетъ на практическую жизнь. Истинный поэтъ, истинный художникъ вѣчно юнъ душою; это довольно даже опошлилось отъ частаго повторенія, но, тѣмъ не менѣе, оно очень справедливо и доказывается фактически примѣромъ всѣхъ геніальныхъ натуръ, дожившихъ до глубокой старости (Леонардо да-Винчи, Тиціанъ, Гёте, Бахъ, Гендель, Гайднъ, Глукъ, Керубини и др.). А Бетховенъ и не былъ дряхлымъ старцемъ, даже по годамъ (онъ умеръ 57 лѣтъ). То, что вы называете двойнымъ недугомъ (*une double infirmité*), т. е. его глухота (начавшаяся съ тридцатилѣтняго возраста и все усиливавшаяся до конца жизни) и связанная съ нею «нелюдимость», отчужденіе отъ общества—этотъ недугъ, особенно тяжкій для Бетховена, конечно, былъ причиною глубочайшихъ его страданій, но, по собственнымъ его словамъ, нисколько не былъ ему помѣхою въ музыкальныхъ трудахъ; тѣмъ менѣе онъ могъ испортить прирожденную Бетховену, какъ всякому генію, способность къ нормальному развитію его творческихъ силъ.

Не забудьте притомъ (что обыкновенно забываютъ всѣ, когда толкуютъ о глухотѣ его, будто бы имѣвшей вліяніе на его послѣднія произведенія), не забудьте, что глухота его началась гораздо раньше послѣднихъ его годовъ, началась съ его тридцатилѣтняго возраста (около 1800), и, значитъ, многія произведенія самыя знаменитыя, самыя «любимыя» (пасторальная симфонія, C-moll-ная, опера «Фиделіо» и др.) писаны имъ, когда онъ былъ уже глухимъ!

Закаленная въ тяжкомъ, глубокомъ страданіи душа его, конечно, принимала по временамъ настроеніе такой мрачной, безвыходной, пронзающей печали, которая не могла быть знакома и вполне понятна другимъ людямъ; но, быть можетъ, именно этому настроенію духа Бетховена искусство обязано совершенно новыми формами лиризма, въ которыхъ великій художникъ стремился перелить всю силу своихъ страданій. Въ послѣднихъ его квартетахъ, 2-й мессѣ и 9-й симфоніи есть дѣйствительно много мѣстъ, ужасающихъ силою печали и страданія; дѣйствительно, есть страницы такой музыки, которую больно слушать (какъ вы сказали на 236 стр. III тома «il n'y a pas de musique, qui fasse plus mal à entendre»); но развѣ это не выигрышъ для искусства, вполне психологическаго и еще нуждавшагося въ этихъ мрачныхъ краскахъ? И въ природѣ есть лазурное небо—есть и черныя, страшныя тучи;—есть роскошныя, цвѣтушія долины съ садами и ручьями, есть и громады суровыхъ

скалъ, омываемыя бурнымъ моремъ; и въ человѣкѣ есть улыбка младенца— есть и жгучія слезы ревности и отчаянія. Почему-же въ искусствѣ, почему-же въ музыкѣ, этомъ языкѣ души, безконечной, какъ сама природа, которая въ ней отражается, послѣ Гайдна и Моцарта не могъ явиться Бетховенъ, съ другою, но не менѣе гениальною натурою, съ другою, но не менѣе поражающей поэзіею! Чуть было я и не замѣтилъ, что, по вашему мнѣнію, уже вся музыкальная поэзія цѣликомъ выразилась въ Моцартѣ; я чуть было не забылъ, что въ Донъ-Жуанѣ вы видите высшее поэтическое созданіе изъ всего, въ чемъ когда-либо разумъ человѣческій выражалъ свою поэзію (*la plus haute merveille poétique de tous les siècles*. Т. III, стр. 87 и 203).

До какой степени вы правы въ такомъ, до крайности фанатическомъ взглядѣ на моцартова Донъ-Жуана, объ этомъ рѣчь впереди. Теперь-же обратимся снова къ Бетховену и къ «упадку» его гениальности. Очень бы я хотѣлъ, чтобы вы, въ исторіи какого угодно искусства, указали мнѣ хотя одинъ случай такого рода: художникъ, съ первыхъ шаговъ своихъ въ искусствѣ, выказываетъ громадную гениальность; съ первыхъ отданныхъ имъ на судъ публикѣ произведеній—становится безпрекословно рядомъ съ величайшими изъ своихъ предшественниковъ, является соперникомъ такихъ гениевъ, которыхъ, по справедливости, считали чудесами человѣческаго разумія. Но вдругъ, вмѣсто ожидаемаго продолженія своихъ стремленій по стопамъ великихъ предшественниковъ, стремленій сразу увѣнчавшихся полнѣйшимъ успѣхомъ, вмѣсто ожидаемыхъ изящныхъ, гениальныхъ созданій, онъ начинаетъ придумывать какія-то странности, болѣе и болѣе граничащія съ безобразіемъ, и наконецъ производитъ только жалкія, грустныя попытки какихъ-то новыхъ формъ, подтвержденіе какихъ-то новыхъ теорій, подтверждающія только одно: что бѣдный художникъ, что называется, «спятилъ съ ума» вслѣдствіе какихъ-нибудь внѣшнихъ причинъ—болѣзни физической и нравственной и т. п. Я думаю, нѣтъ надобности пояснять, что это слово въ слово—исторія Бетховена, какою она представляется для слишкомъ небольшого числа его «антагонистовъ», называющихъ 9-ю симфонію, 2-ю мессу и квартеты 3-го стиля «музыкою умалишенныхъ». Ясно, что тутъ прежде всего надобно предположить дѣйствительное уклоненіе отъ нормальнаго состоянія интеллекта въ художникѣ—попросту помѣшательство. Но ясно также, что исторія искусства не представитъ вамъ ни одного подобнаго примѣра. Было что-то похожее въ судьбѣ одного итальянскаго живописца XVI вѣка, очень талантливаго, кажется, но и то совсѣмъ иначе: онъ былъ отравленъ завистливыми соперниками; вслѣдствіе отравы утратилъ свою художническую способность, и хотя жилъ еще долго, но мало-по-малу пересталъ писать вовсе; его дѣятельность для искусства прекратилась съ отравою.

Напротивъ того, давно сдѣлалось аксіомою, что истинныхъ избранниковъ своихъ Провидѣніе хранитъ во славу человѣчества. Чтобы первостепенный, громадный гений, посреди своего поприща, утратилъ хоть что-нибудь изъ силы

своей геніальности, этому нѣтъ примѣровъ, потому что это невозможно; точно такъ-же, какъ рѣка не можетъ обернуть теченія къ своему истоку. Нормальность развитія до конца жизни такое-же условіе для геніальной натуры, какъ органическая законность, внутренняя необходимость, послѣдовательность во всемъ изящномъ, въ природѣ и въ искусствѣ. Принявши эту нормальность развитія за основной пунктъ при сужденіи о дѣятельности Бетховена, нельзя придти ни къ какому другому заключенію, кромѣ слѣдующаго: тѣ, кто по чему-нибудь не въ состояніи понимать и любить произведенія 3-го стиля бетховенскаго, остающіяся для нихъ (въ томъ числѣ и для г. Ленца) загадочными, пусть остаются при симпатіи къ произведеніямъ его 1-го и 2-го стиля и слѣдовательно нечего имъ пускаться въ сужденія о дѣятельности Бетховена; кто не въ состояніи видѣть вполне изящныя произведенія въ лучшихъ твореніяхъ бетховенскаго 2-го стиля, пусть остаются при первыхъ его произведеніяхъ до септуора включительно и 2-й симфоніи исключительно; но эти люди никакъ не уполномочены обвинять Бетховена въ болѣшемъ и болѣшемъ уклоненіи отъ законовъ изящнаго и т. д., на основаніи теорій, выведенныхъ ими изъ произведеній «предшественниковъ Бетховена».

Между тѣмъ, вы не одинъ разъ сказали, что въ симфонической и квартетной музыкѣ истинная красота и поэзія только на сторонѣ Моцарта; Гайднъ до нея еще *не дошелъ*, а Бетховенъ *перешелъ* границу изящнаго, потому-что, по любви своей къ новому, оригинальному—что не всегда бываетъ въ сосѣдствѣ съ красотой (*en compagnie du beau*)—болѣе и болѣе углублялся въ странное и дикое (*du bizarre*), и наконецъ въ нихъ потерялся (*et finit par s'y perdre*), какъ это видно изъ его послѣднихъ квартетовъ (стр. 271 II тома). Ясно, что, по вашему мнѣнію, Бетховенъ, которому вы даете названіе генія только «относительно» его времени (*le plus grand génie musical de notre siècle* стр. 236 III тома), только до-тѣхъ поръ и былъ хорошъ въ своемъ дѣлѣ, пока слѣдовалъ «рабски» по стопамъ Моцарта, то-есть: въ первое время своей дѣятельности, въ эпоху первыхъ шести квартетовъ (ор. 18), септуора (ор. 20) и первой симфоніи (стр. 235 III т.); какъ только онъ пересталъ во всемъ слѣдовать принятымъ образцамъ, сталъ дѣлать чаще и чаще отступленія отъ гайдно-моцартовской выкройки, начался періодъ упадка его дѣятельности (*décadence*); тогда онъ сталъ сочинять такія дикія мелодіи и еще болѣе дикія гармоніи, какъ напримѣръ переходъ изъ скерцо къ финалу—въ 5-й симфоніи; тогда онъ сталъ вводить въ музыку *des incongruités, des énormités harmoniques*, сочетанія звуковъ «ничего общаго съ музыкою не имѣющія» (такъ вы выражаетесь на 269 стр. III тома); сталъ сочинять какую-то загадочную музыку, которую только больно слушать (стр. 235 и 236 III тома), и наконецъ заблудился въ дремучемъ лѣсу своихъ послѣднихъ квартетовъ и 9-й симфоніи! (стр. 271 II тома).

Въ діаметральную противоположность такому приговору о Бетховенѣ, теперь въ нѣкоторомъ ходу вотъ какое мнѣніе: на музыкальной палитрѣ были

еще не всѣ краски; многія стороны искусства были едва затронуты (на-примѣръ инструментовка, свободный контрапунктически-мелодическій стиль въ камерной музыкѣ, форма симфоніи и т. д.). Гайднъ и Моцартъ (какъ вы это очень вѣрно изложили во II томѣ своей книги) уравнивали всѣ стороны искусства (Гайднъ—въ квартетахъ, симфоніяхъ и ораторіяхъ, Моцартъ—во всемъ, что писалъ, но преимущественно въ операхъ); палитра, доставшаяся въ наслѣдство Бетховену, была совсѣмъ полная, и образцовъ во всѣхъ до того времени выработавшихся родахъ музыки было довольно.

Бетховенъ вначалѣ своего поприща близко слѣдовалъ образцамъ гайдно-моцартовской музыки, и съ самаго начала своей дѣятельности сравнился съ своими образцами (и въ сонатахъ, и въ тріо фортепьянныхъ, и въ квартетахъ скрипичныхъ, и въ симфоніяхъ, 1-й и 2-й). Но вскорѣ онъ почувствовалъ, что въ немъ силъ творческихъ больше, чѣмъ сколько нужно, чтобъ быть только продолжателемъ другихъ геніевъ; почувствовалъ, что есть много сторонъ психической жизни, которыя не находили еще отголоска въ звукахъ Гайдна и Моцарта, тѣмъ менѣе въ звукахъ до-гайдновской музыки; почувствовалъ, что ему предназначено повести искусство по новымъ, еще не проложеннымъ стезямъ—и только вслѣдствіе внутренняго своего влеченія (то-есть безъ всякой *aggrè-re-pensée* «перешагиванія другихъ» или «капризнаго оригинальничанья», (и то и другое не совмѣстимо съ истинною геніальностью), началъ мало-по-малу расширять рамки, установленныя Гайдномъ и поддержанныя Моцартомъ въ сонатахъ, квартетахъ, квинтетахъ и симфоніяхъ, такъ, что съ этихъ поръ, а именно съ того времени, какъ Бетховенъ сталъ писать III-ю (героическую) симфонію, музыка его перестаетъ быть продолженіемъ гайдно-моцартовской, а становится новою, бетховенскою музыкою, музыкою XIX вѣка, не переставая вмѣщать въ себѣ всѣ тѣ-же элементы музыкальнаго языка, всѣ тѣ-же матерьялы, которые дошли до высочайшей степени разработки уже въ произведеніяхъ Гайдна и Моцарта.

И вы, и мы совершенно согласны въ томъ, что законы изящества для той или другой вѣтви искусства извлекаются изъ лучшихъ произведеній (*chefs-d'oeuvre*) геніальныхъ художниковъ. Но въ дальнѣйшихъ результатахъ мы сильно разнорѣчимъ. Для большей ясности можно выразить это разнорѣчіе такъ.

Одно мнѣніе. Гайднъ и Моцартъ, творцы квартета и симфоніи, величайшіе музыкальные геніи; слѣдовательно, законы изящества для квартета и симфоніи, всѣ эстетическія условія этого рода музыки должны быть извлекаемы исключительно изъ произведеній Гайдна, и особенно Моцарта, верхъ совершенства въ этомъ родѣ музыки. Бетховенъ во многомъ отклонялся отъ этихъ законовъ (гайдно-моцартовскихъ), понемногу принялъ другое, новое направленіе; ergo: только въ нѣкоторыхъ (первыхъ) своихъ произведеніяхъ онъ можетъ быть признанъ геніальнымъ соперникомъ Гайдна и Моцарта въ квартетахъ и симфоніяхъ; а въ дальнѣйшихъ произведеніяхъ онъ выказывалъ больше и больше только

свои капризы, и за эти произведенія не можетъ быть признаваемъ образцовымъ гениальнымъ художникомъ.

Другое мнѣніе. Эстетическіе законы для квартетовъ и симфоній извлекались изъ квартетовъ и симфоній Гайдна и Моцарта, пока не было третьяго генія на этомъ поприщѣ. Но такъ какъ Бетховенъ *долженъ* быть признанъ (и уже признанъ теперь цѣлымъ свѣтомъ) также за величайшаго музыкальнаго генія, и такъ какъ въ силѣ гениальности онъ нисколько не уступаетъ ни Гайдну, ни Моцарту, то и его квартеты и его симфоніи, съ ихъ новыми, бетховенскими формами, *должны* быть признаны вполне гениальными и образцовыми, по крайней мѣрѣ на ряду съ гайдно-моцартовскими формами, и законы изящества для квартетовъ и симфоній должны быть въ наше время расширены согласно нововведеніямъ Бетховена.

Или, еще короче. Вы осуждаете Бетховена за то, что онъ не подходитъ подъ прежнія правила (*principes du genre*), а мы находимъ сами правила слишкомъ произвольными, тѣсными и неудовлетворительными, потому что подъ нихъ не совсѣмъ подходятъ произведенія одного изъ трехъ величайшихъ гениевъ въ этой области музыки. Вѣдь вы сами, напримѣръ, считаете же, что Моцартъ сталъ тогда только Моцартомъ въ оперѣ, когда создалъ своего «Идоменей», то есть разъ навсегда во многомъ ушелъ дальше современнаго ему опернаго стиля (итальянской «opera seria XVIII вѣка»), и по вашему мнѣнію, какъ и по всеобщему, первыя оперы Моцарта (до «Идоменей») и въ счетъ не идутъ. Отчего же въ Бетховенѣ та эпоха, когда онъ сталъ *Бетховеномъ*, для васъ не только не имѣетъ никакой важности,—никакого благотѣльнаго вліянія на судьбу музыки, но, напротивъ, она вамъ кажется упадкомъ искусства? Бетховенъ самъ, вѣроятно, считалъ первую эпоху своей дѣятельности (періодъ продолженія музыки гайдно-моцартовской) періодомъ только приготовительнымъ. При концѣ своей дѣятельности, считая даже септуоръ (ор. 20) въ числѣ грѣховъ юности, пятою своею симфоніею (C-moll) онъ былъ недоволенъ, относилъ и ее къ еще переходной эпохѣ. Новыя его идеи, постоянно расширяющіяся для него горизонты искусства, заставляли и его (также какъ и Моцарта при концѣ жизни) только сожалѣть, что онъ успѣлъ сдѣлать въ искусствѣ еще такъ мало вполне согласнаго съ его просвѣтленнымъ взглядомъ. «Mir scheint's, als hätte ich nur einige Noten geschrieben!» говоритъ онъ въ одномъ изъ послѣднихъ своихъ писемъ.

По всему этому, критериумъ для вѣрнаго сужденія о гениальности Бетховена, въ наше время, надобно искать почти исключительно въ произведеніяхъ послѣдняго его стиля, непонятныхъ, загадочныхъ только для тѣхъ, кто не освоился съ этими новыми формами музыки. Разнорѣчіе двухъ мнѣній весьма рѣзко, но мнѣ кажется, что главная бѣда въ неопредѣленности взгляда на истинную гениальность въ искусствѣ, или на художественную дѣятельность по призванію. Вы (какъ я сейчасъ докажу вашими собственными словами) еще смотрите на дѣятельность призваннаго художника, какъ на что-то зависящее

отъ его произвола, отъ его личнаго характера, отъ его капризовъ и такъ далѣе. Въ наше время, философія искусства въ сферѣ поэтическаго творчества допускаетъ произволъ, личную волю художника, также мало (то-есть совсѣмъ не допускаетъ), какъ общая философія не допускаетъ волю отдѣльныхъ недѣлимыхъ при воспроизведеніи ими организмовъ въ природѣ (по просту въ актѣ рожденія). Произведенія признанныхъ художниковъ, дѣти ихъ духовной силы («Die Kinder meines Geistes» такъ въ одномъ письмѣ Бетховенъ называетъ свои созданія) въ полнѣйшей, непосредственной зависимости отъ геніальности, таланта, знанія, отъ внутреннихъ силъ автора, ему прирожденныхъ, но въ весьма косвенной, въ едва примѣтной зависимости отъ личной, внѣшней его воли. Истинный художникъ не можетъ не хотѣть создать то или другое, не можетъ хотѣть сдѣлать что-нибудь противъ законовъ искусства; въ его талантѣ сидитъ сила, которая побуждаетъ его къ художественной дѣятельности и обуславливаетъ ее, почти безсознательно для него самаго, такъ, какъ того требуетъ современное состояніе искусства. Въ талантѣ, въ геніи художника (истиннаго, призваннаго) непремѣнно заключается родственная, историческая связь (filiation) со всѣмъ, что сдѣлано въ искусствѣ до него—и способность разработать искусство дальше, въ тѣхъ формахъ, тѣхъ границахъ, которыя по высшимъ, органическимъ законамъ искусства, должны въ немъ явиться какъ слѣдствіе, какъ дальнѣйшее развитіе прежнихъ формъ. Вы сами прекрасно показали всю силу этого великаго, какъ-будто фаталистическаго вліянія на Моцарта (sa mission dans l'art); но въ частностяхъ вашего взгляда на художественную дѣятельность у васъ встрѣчаются многія противорѣчія серьезному пониманію искусства, какъ внутренней, прирожденной художнику органической необходимости, въ связи со всѣми послѣдствіями такой необходимости. Когда мнѣ придется говорить о «Донъ-Жуанѣ» и «Волшебной флейтѣ» и придется разбирать подробно вашъ взглядъ на эти оперы, я вамъ укажу (о чемъ уже упоминалъ въ прошедшемъ письмѣ), что вы и моцартову геніальность частенько оставите въ слишкомъ большую зависимость отъ его личнаго характера, отъ его воли, отъ его личности вообще; что вы придаете и Моцарту слишкомъ много постороннихъ для искусства внѣшнихъ побужденій, des aggrèges-pensées, которыя не могли обуславливать творчества въ такомъ геніальномъ, и въ добавокъ—такомъ объективномъ художникѣ, какимъ былъ Моцартъ. Но объ этомъ впослѣдствіи; теперь рѣчь о вашемъ взглядѣ на Бетховена. Вы заставляете его дѣйствовать въ творествѣ, вслѣдствіе побужденій, съ истинною геніальностью несовмѣстныхъ (по крайней мѣрѣ по мнѣнію нѣкоторыхъ). Напримѣръ, говоря о симфоніяхъ Бетховена, вы такимъ образомъ выражаетесь (стр. 267 III тома): «Талантливые и знающіе люди, которые явились въ музыкѣ послѣ Моцарта должны были безъ сомнѣнія сознаться, какъ трудно превзойти Моцарта, въ отношеніи мелодіи, гармоніи, контрапункта и декламации музыкальной. Между-тѣмъ, надо-же было двигать искусство, идти, чтобы не стоять на мѣстѣ: «движеніе (впередъ или назадъ) законъ искусства, условіе его жизни». Затѣмъ,

вы обвиняете Бетховена въ преувеличеніяхъ (exagération) оркестровки. Не касаясь пока самаго обвиненія (также весьма важнаго и весьма несправедливаго), я остановлюсь только на мысли: «какъ трудно превзойти Моцарта». Тутъ заключается *aggrège-pensée*, «перещеголянье всѣхъ другихъ на томъ-же поприщѣ» — мысль, по моему убѣжденію, несовмѣстная съ геніальностью. Истинный художникъ принимается за свое дѣло безъ всякаго замысла сдѣлать въ искусствѣ то-то и то-то, наперекоръ прежнему, въ доказательство своей теоріи, во славу себѣ и въ униженіе всего, что было въ искусствѣ до него: единственная цѣль художника: согласно своимъ силамъ дарить людямъ красоту мысли и формы, высказывать другимъ людямъ ту поэзію, которая родилась въ его художнической головѣ; передавать ту красоту, которая живетъ въ немъ, создавать, однимъ словомъ, поэтическія творенія, и тѣмъ давать работу всѣмъ силамъ творческимъ, которыя кипятъ въ немъ и требуютъ дѣятельности. Желаніе перещеголять другихъ есть уже своекорыстіе, унижающее художника и не имѣющее ничего общаго съ искусствомъ. Вы возразите мнѣ, что состязаніе и рождающееся отъ него соревнованіе (*émulation*) всегда были однимъ изъ сильнѣйшихъ рычаговъ искусства. Но я допускаю всю важность соревнованія, соперничества и такъ далѣе, къ большому и большому развитію, къ преуспѣванію на своемъ поприщѣ; не допускаю только, чтобы соперничество, соревнованіе и тому подобныя внѣшніе двигатели могли вторгаться въ самую лабораторію творческихъ силъ художника, въ тайники разумнія, на которые Гёте намекнулъ во 2-й части своего Фауста. Я полагаю, что художникъ только тогда можетъ достигать правды и красоты въ своемъ дѣлѣ, когда онъ слѣдуетъ внушеніямъ одной своей артистической натуры, не насилуя ее никакими внѣшними, разсудочными убѣжденіями, въ томъ числѣ «оригинальничаньемъ», «перещеголяньемъ другихъ», «подкрѣпленіемъ какой-нибудь новой теоріи» и такъ далѣе. Съ этимъ и вы совершенно согласны (*quand au fond*), когда (на стр. 238 III тома) говорите объ одномъ художникѣ: «Его геній далеко превосходилъ его разсудочныя убѣжденія (*son jugement*), и его поэтическое вдохновеніе стоитъ несравненно выше его взгляда на искусство (*ses aperçus sur l'art*)». Вы, въ своемъ очеркѣ исторіи музыки, прекрасно показали, что художники въ своей дѣятельности не всегда служатъ подкрѣпленіемъ своихъ теорій: врожденный имъ геній несравненно лучше этихъ разсудочныхъ теорій постигаетъ, что и какъ надобно сдѣлать въ искусствѣ, и они на дѣлѣ могутъ иногда противорѣчить своимъ эстетическимъ убѣжденіямъ, именно въ самыхъ вдохновенныхъ своихъ произведеніяхъ. Очень извѣстные примѣры такого раздвоенія между теоріею и практикою художника: Глукъ и Гретри, которыхъ музыка, къ нашему счастью, довольно часто противорѣчитъ ихъ теоретическому взгляду на искусство, взгляду — особенно для насъ, въ послѣ-моцартовское время, не совсемъ вѣрному. Но Бетховенъ, къ которому именно вы относите выписанныя мною слова (на стр. 238 III тома), врядъ-ли причастенъ этому грѣху. Его нельзя обвинить въ разнорѣчій съ собственною теоріею, уже потому, что онъ

нигдѣ ни устно, ни письменно не высказывать своего взгляда на искусство, въ видѣ теоріи. То, что его біографы сохранили изъ его устныхъ и письменныхъ замѣтокъ объ искусствѣ, относится большею частію только къ тому, какъ онъ смотрѣлъ на того или другаго композитора, на ту или другую изъ знаменитѣйшихъ партитуръ (напримѣръ его отзывы о Генделѣ, о Моцартѣ, о Керубини, о Россини). Мѣткость и вѣрность всѣхъ этихъ сужденій, выраженныхъ иногда чрезвычайно «наивно», неудивительны въ такомъ гениальномъ человѣкѣ. Но изъ этихъ и другихъ разбросанныхъ замѣтокъ, весьма важныхъ для музыкальной критики, невозможно составить хоть что-нибудь похожее на какую-нибудь теорію, теоретическій взглядъ на искусство. Взглядъ Бетховена на музыку камерную выразился въ его болѣе или менѣе зрѣлыхъ, болѣе или менѣе очаровательныхъ, болѣе или менѣе вдохновенныхъ, но всегда органичныхъ, всегда гениальныхъ сонатахъ, квартетахъ и такъ далѣе; на музыку ораторную въ его ораторіи (*Christus am Oelberge*) и двухъ изумительной красоты мессахъ,—на музыку театральную въ его оперѣ, школы керубиніевской, его неподражаемомъ «Фиделіо» съ ея увертюрою; на музыку симфоническую въ его девяти симфоніяхъ, въ наше время безпрекословно признаваемыхъ за высшія проявленія симфонической музыки, за такіе образцы этого рода, къ которымъ симфоніи Гайдна и Моцарта состоятъ въ томъ же отношеніи, какъ, напримѣръ, до-моцартовскія оперы къ «Фигаро», «Донъ-Жуану», «*Così fan tutte*» и «Волшебной флейтѣ». Если и въ тѣхъ мѣстахъ вашей книги, гдѣ вы касались Бетховена почти только мимоходомъ, напримѣръ, по случаю квартетовъ Моцарта и сравненія ихъ съ первыми шестью бетховенскими, я выписалъ вамъ довольно много вашихъ мнѣній, съ которыми современная музыкальная критика не можетъ быть согласна, то вы уже заранѣе видите, что я сдѣлалъ самымъ горячимъ антагонистомъ вашимъ за эту главу III тома вашей книги, гдѣ вы, по случаю симфоніи Моцарта, довольно много говорите о симфоніяхъ вообще и о Бетховенѣ, какъ симфонистѣ (стр. 232—270 III тома). Въ самомъ дѣлѣ, трудно отыскать два мнѣнія болѣе несходныя между собою, какъ ваше и мое мнѣніе по предмету бетховенскихъ симфоній. То, въ чемъ вы видите рѣшительный апогей этого рода музыки «*nunc et in saecula*» (симфоніи Моцарта), я, вмѣстѣ съ другими современными критиками, не могу не признать иначе, какъ одной изъ ступенекъ, по которымъ искусство должно было подняться до высоты бетховенскихъ симфоній; точно также какъ, напримѣръ, клавицинные сонаты Моцарта и Гайдна, вами признанныя за устарѣвшія, были ступеньками въ искусствѣ для фортепیانыхъ сонатъ Бетховена, еще не превзойденныхъ; ту симфонію Бетховена, которую вы (на стр. 234) величаете самою изящною, красивою (*la plus élégante*) и самою чистою (*la plus pure*) изъ всѣхъ бетховенскихъ, то есть, первую (C-dur)—музыкальная критика нашего времени относитъ къ періоду пребыванія Бетховена въ формахъ чисто гайдно-моцартовскихъ, къ періоду приготовительному въ дѣятельности бетховенской (потому что онъ тогда еще не былъ исполнѣ Бетховеномъ). Ставя эту, конечно,

восхитительную симфонію (admirable) на ея настоящее, весьма почетное мѣсто въ искусствѣ, какъ превосходное продолженіе гайдно-моцартовскихъ симфоній, современная критика никогда и не думаетъ ставить ее на ряду, на примѣръ, съ четвертой или дальнѣйшими, вполне бетховенскими симфоніями, въ которыхъ высказался *первѣйшій* симфонистъ не одного нашего вѣка, а *вообще* первѣйшій геній въ этомъ родѣ музыки, далеко за собой оставившій и Моцарта и Гайдна (какъ симфонистовъ), и до-сихъ поръ недопускающій мысли о какомъ нибудь будущемъ соперникѣ въ этомъ родѣ музыки. То, въ чемъ вы видите уклоненіе отъ законовъ истинно-изящнаго (гармоническія смѣлости Бетховена, на примѣръ, въ приводимыхъ вами, на стр. 269 III тома, тактахъ изъ пятой симфоніи), гдѣ вы находите смѣсь изящнаго съ «дикимъ и безобразнымъ» (*mélange du beau avec le baroque et le déplaisant* стр. 270 III т.), мы видимъ серьезный успѣхъ искусства, новыя его неисчерпаемыя богатства, открытыя колоссальнымъ геніемъ Бетховена; то наконецъ, что вы признаете за рѣшительный упадокъ искусства, за безобразное смѣшеніе разныхъ его сферъ (инструментальной и вокальной, лирической и драматической), смѣшеніе ничѣмъ не оправдываемое, кромѣ «капризнаго оригинальничанья», въ чемъ вы видите только наборъ всякаго рода странностей и преувеличеній въ чудовищныхъ размѣрахъ (*une oeuvre démesurée*)—и въ добавокъ еще съ искаженіемъ чудесной оды Шиллера—то, для иныхъ музыкальных критиковъ (разумѣется, «полупомѣшанныхъ» бетховеніанцевъ!) представляется однимъ изъ величайшихъ чудесъ бетховенской музыки, быть можетъ, лучшимъ, полнѣйшимъ выраженіемъ его геніальныхъ стремленій—вѣнцомъ всей симфонической музыки, до-сихъ-поръ явившейся на землѣ, что, разумѣется не исключаетъ возможности появленія еще высшихъ формъ музыки: эти формы уже явились-бы, еслибъ Бетховенъ написалъ еще нѣсколько симфоній—и появятся, если будетъ на свѣтѣ еще разъ геній, равный Бетховену. Принявши въ возражать вамъ, высказавъ взглядъ на бетховенову музыку, діаметрально противоположный вашему взгляду, я, конечно, обязанъ доказать справедливость своего убѣжденія. Но тутъ, на первыхъ шагахъ, я не могу не сознаться вамъ вотъ въ чемъ: въ наше время какъ-то странно, дико доказывать первенство Бетховена въ области симфонической музыки! Это дѣло уже давно рѣшенное, только еще не сданное въ архивъ, потому что и симфоніи Гайдна и Моцарта изрѣдка появляются на программахъ концертовъ для музыкально-просвѣщенной публики и бетховенскія симфоніи требуютъ такой же аудиторіи *). Вѣроятно, впрочемъ, что въ наше время, не отыщется и двухъ, трехъ человекъ изъ истинныхъ музыкантовъ, которые-бы предпочли симфоніи Моцарта (двѣ самыя лучшія изъ нихъ G-moll и C-dur съ фугой) не только четвертой, пятой, пасторальной и тремъ послѣднимъ изъ бетховенскихъ, но даже первой и второй. Въ бетховенскихъ—вѣтъ совсѣмъ иной духъ, иное направленіе, иная поэзія, послѣ которой моцартова симфоническая музыка утрачиваетъ много своей прелести: она какъ-то тускнѣетъ,

*) Такъ въ оригиналѣ. *Ред.*

выцвѣтаетъ, становится чѣмъ-то слишкомъ ровнымъ, мѣрнымъ, спокойнымъ, холодноватымъ, рассчитаннымъ, малоувлекающимъ, несмотря на неподражаемое сліяніе схоластики музыкальной съ красотой мысли, формы и на постоянное рафаэльское изящество. На симфоніяхъ Моцарта повторяется то-же, что бываетъ и съ прочею его музыкою, неоперною. Напримѣръ, между «Adagio» разныхъ сонатъ и фантазій Моцарта есть много истинно-чудеснаго (по этой рафаэльской красотѣ) въ мысляхъ и ихъ развитіи; но, въ наше время, не отыщется ни одного просвѣщеннаго дилеттанта, ни одного настоящаго любителя музыки, который не предпочелъ бы всѣмъ клавициннымъ «Adagio» Моцарта трехъ страничекъ Adagio, которымъ начинается Бетховенова «Sonata quasi fantasia (Cis-moll, op. 27)»—я выбираю не лучшую, но болѣе извѣстную, болѣе «любимую» изъ сонатъ Бетховена. И замѣтите, что тутъ *перестъ* вовсе не отъ бравурности стиля, не отъ эффектныхъ пассажей и всей внѣшней мишуры (cliquant), столько любимой всѣми на свѣтѣ публиками; всего этого рѣшительно нѣтъ ни въ бетховенскомъ Adagio, ни въ моцартовскихъ, и весьма большой техническій прогрессъ фортепьянной музыки въ сочиненіяхъ Бетховена (противъ моцартовскихъ клавицинныхъ вещей) едва замѣтенъ въ этомъ, до крайности простомъ Adagio. Но перевѣсъ есть—и тайна его въ самомъ свойствѣ бетховеновой музыки. Точно также и въ симфоніяхъ. Но вы, конечно, не потребуете отъ меня доказательствъ всему этому! Вы, вѣроятно, гораздо лучше меня знаете, что такого рода эстетическія убѣжденія, особенно касательно музыки, не доказываются.

Если-бъ вы, нисколько не вооружаясь противъ Бетховена, противъ его нововведеній, его направленія, формъ его музыки, сказали-бы просто, что вы, не смотря на все, больше сочувствуете симфоніямъ моцартовскимъ, это касалось-бы нашего личнаго вкуса; тогда, по этому самому, чисто-индивидуальному, личному характеру вашего убѣжденія—никто никогда не отважился-бы его опровергать. Но вы, въ серьезно-критическомъ сочиненіи, считая Моцарта первымъ вездѣ, первымъ и въ симфонической музыкѣ, неоднократно высказывали мысль, которую можно выразить именно такимъ образомъ, какъ я выразилъ ее въ разборѣ книги г. Ленца: «Бетховенъ, капризами своими, оригинальничаньемъ и приложеніемъ заранѣе принятой сложной теоріи о допущеніи драматизма въ симфоническую музыку (стр. 243 III т.), повелъ искусство къ упадку, уклонившись въ сторону отъ направленія, даннаго музыкѣ Гайдномъ и доведеннаго до крайняго совершенства Моцартомъ». Вотъ ваша мысль, которая своею вопіющею въ наше время несправедливостью, по моему мнѣнію, заслуживала подобнаго опроверженія, какъ искажающая нѣсколько направленіе вашей книги, столько замѣчательной и важной для исторіи искусства. Вотъ почему я не могъ удержаться, чтобъ, разбирая сочиненіе г. Ленца, не упомянуть о тѣхъ сторонахъ вашего сочиненія, которыя «несовременностью» взгляда на Бетховена рѣзко выдаются изъ остальнаго, изобилующаго правдивыми, дѣльными выводами и сужденіями. Съ вашей точки зрѣнія, von Ihrem Standpuncte, какъ

къ Бетховену. Вы очень логичны въ своемъ выводѣ: «Моцартъ затмилъ всѣхъ своихъ предшественниковъ во всевозможныхъ родахъ музыки; его произведенія—верхъ совершенства во всемъ, крайній предѣлъ искусства; послѣ Моцарта оставалось: или рабски идти за нимъ, не отступая ни на шагъ ни вправо, ни влѣво; или свести искусство въ сторону отъ истиннаго, моцартовскаго, единственно-изящнаго пути. Бетховенъ такъ и сдѣлалъ, отступилъ съ моцартовой дороги, да еще и не на шагъ, да и не въ одну сторону, а чуть не во всѣ возможныя, и былъ за это наказанъ тѣмъ, что больше и больше сбивался съ пути къ изящному, пока наконецъ и совсѣмъ заблудился!»

Оно-бы и такъ,—но въ силлогизмѣ вашемъ есть грѣшокъ, называемый *petitio principii*. Въ моемъ прошедшемъ письмѣ, я уже старался доказать, почему убѣжденіе, признающее Моцарта выше рѣшительно всѣхъ композиторовъ и его произведенія апогеемъ искусства «*punc et in saecula*» — до крайности фанатическое.

Я говорилъ уже, сколько есть соперниковъ Моцарта въ разныхъ областяхъ музыки, и почему никакъ не возможно считать, что онъ всѣхъ ихъ во всемъ побѣдилъ. Даже въ оперной музыкѣ, въ истинномъ призваніи Моцарта, и до сихъ поръ на музыкальномъ горизонтѣ есть имена, которыя сіяютъ по крайней мѣрѣ наравнѣ съ Моцартомъ въ области серьезной, патетической оперы, имена Глука и гениальнаго продолжателя его и Моцарта: Керубини (напримѣръ, въ его слишкомъ мало извѣстной и не по достоинству оцѣненной «Медеѣ»). Но теперь пока у насъ рѣчь идетъ о музыкѣ симфонической. Для того, чтобы логически убѣдить кого-нибудь въ томъ, что Моцартъ въ этомъ родѣ музыки весьма и весьма уступаетъ Бетховену, что надобно сдѣлать? Разобрать подробно всѣ симфоніи Бетховена (гораздо подробнѣе, чѣмъ вы анализировали двѣ лучшія симфоніи Моцарта). Такая анатомія бетховеновой музыки показала бы вамъ, что въ его симфоніяхъ всѣ тѣже высшія совершенства формы (мелодической, гармонической и контрапунктической), какія блестятъ въ симфоніяхъ Гайдна и Моцарта. Рѣшительно та же глубокая законность, органичность развитія избранныхъ чисто музыкальныхъ идей, мотивовъ симфоніи; но у Бетховена къ этой органичности созданія, общей ему съ Моцартомъ и Гайдномъ, присоединяется фантазія, на столько-же превышающая своимъ богатствомъ Моцартову (въ симфоніяхъ), на сколько, напримѣръ, въ «Донъ-Жуанѣ» больше фантазій, чѣмъ въ операхъ до-моцартовскихъ. Въ Бетховенѣ та же красота музыки, то же сліяніе науки и вдохновенія, какъ въ гайдновскихъ и моцартовскихъ симфоніяхъ, но поэзіи еще несравненно больше, потому что больше мысли.

Тѣ-же чудеса мелодіи, гармоніи и оркестровки какъ у Гайдна и Моцарта, но съ прибавкою новыхъ, бетховенскихъ чудесъ, неразлучныхъ съ новою, бетховенскою мыслью, можно было бы вамъ указать тысячу примѣровъ въ новыхъ, восхитительныхъ, гармоническихъ и оркестрныхъ сочиненіяхъ, неизвѣстныхъ еще ни Гайдну, ни Моцарту (по крайней мѣрѣ еще не употребленныхъ имъ нигдѣ, сказалъ бы нѣмецъ, нельзя даже обвинить васъ въ особенной несправедливости

ни въ «Реквиемѣ», ни въ «Волшебной флейтѣ», а тѣмъ менѣе, въ симфоніяхъ) Можно было бы довольно ясно опредѣлить, въ чемъ именно состоитъ истинный успѣхъ симфонической музыки въ Бетховенѣ, съ чисто технической стороны.

Но еслибъ и отважиться на подобный, болѣе техническій, чѣмъ эстетическій, разборъ всѣхъ симфоній Бетховена (изъ чего составила-бы довольно увѣсистая книга), все-же *главная* сторона превосходства Бетховена, какъ симфониста, осталась бы вовсе незатронутою въ этомъ техническомъ разборѣ.

Главная сторона гениальности Бетховена, исполнина симфонической музыки (le géant de la symphonie, какъ вы сами его называете на страницѣ 206 II тома), рѣшительно ускользаетъ отъ словеснаго разбора; она вся въ новомъ поворотѣ, который онъ далъ *смыслу* симфоніи (начиная съ своей третьей, героической), вся въ глубокомъ значеніи его гениальныхъ идей. Эта философски-поэтическая глубина мысли бетховенской (элементъ поэзіи рѣшительно не существовавшей въ симфоніяхъ до бетховенскихъ), нѣсколько оправдываетъ фанатическое выраженіе г. Ленца, что симфоніи Бетховена не просто музыкальныя произведенія, а «міровыя событія». Хотя это, конечно, преувеличено въ такомъ же родѣ, какъ и выраженіе ваше, что Донъ-Жуанъ, «первѣйшее поэтическое созданіе всѣхъ вѣковъ», тѣмъ не менѣе правда, что нельзя достаточно выразить всю бездну, которая отдѣляетъ сферу поэзіи симфоній гайдно-моцартовскихъ отъ сферы бетховенскихъ симфоній. Еслибъ я не до крайности боялся нѣмецкихъ, хитро сплетенныхъ философскихъ терминовъ, я сказалъ бы, что только симфоническую музыку Бетховена можно по справедливости назвать трансцендентальною; но и такой эпитетъ еще не очень много говоритъ душѣ и воображенію, не очень ясно представляетъ характеръ бетховенской музыки и ея направленія. То, что я говорилъ по случаю квартетовъ Бетховена — о постепенномъ развитіи его гениальности, еще гораздо больше и ближе относится къ его симфоніямъ, потому что онъ родился симфонистомъ. Гайдну и Моцарту еще много дѣла было съ формами искусства, не совсѣмъ выработанными въ до-гайдновой музыкѣ.

Бетховенъ засталъ искусство въ самый счастливый періодъ подготовки всѣхъ формъ музыки на пользу высшаго симфоническаго генія: такъ всегда бываетъ съ призванными геніями, что они какъ разъ въ то время явятся, когда искусство или наука ждетъ ихъ дѣятельности. Вы прекрасно развили эту мысль, говоря о призваніи Моцарта.

Повторяю за вами: «Искусство не можетъ стоять на мѣстѣ; надо было двигаться» (стр. 267 III тома), но только не прибавлю, какъ вы прибавляете. «надо было двигаться, хоть назадъ или всторону, если нельзя было идти впередъ по прямому пути къ изящному». Истинно-гениальный художникъ не можетъ двигать искусство ни назадъ, ни всторону, — не можетъ придать искусству никакого другого движенія, кромѣ прогрессивнаго: иначе онъ не гений. Вотъ опять мы съ вами пришли къ нѣкоторому силлогизму, который долженъ уже крѣпко вамъ наскутить!

Но что же дѣлать?

Силлогизмъ этотъ — ось, около которой, по возможности, вертятся всѣ возраженія противъ вашей несправедливости къ Бетховену. Я говорилъ уже: Бетховень не виноватъ, что его симфоніи не всегда похожи на «оды» и не очень ловко подходятъ подъ теорію Сульцера (т. III вальей книги, стр. 234) и подъ выкройку Гайдна и Моцарта; а виноваты тѣ, кто подводятъ бетховенскія симфоніи подъ теоріи, не по нимъ составленныя. Это все равно, что сводить счеты безъ хозяина (*avoir compté sans son hôte*), или на взрослого челоуѣка всѣми силами натягивать платье, сшитое для него, когда онъ былъ ребенкомъ! И искусство растетъ, какъ все въ природѣ, потому прежнія теоріи уже не подходятъ и должны быть оставлены, какъ отжившія свой вѣкъ. Все искусство растетъ и развивается не въ критикахъ и теоріяхъ (какъ бы эти критики и теоріи ни были умны и раціональны), а въ произведеніяхъ такихъ художниковъ, какимъ былъ Бетховень, какими прежде него были Моцартъ, Гайднъ и такъ далѣе. Все это слишкомъ хорошо вамъ извѣстно.

Всему виною только вашъ исключительный фанатизмъ къ вашему достохвальному герою. Вы захотѣли (*comme parti pris*) видѣть въ его произведеніяхъ геркулесовыя столбы искусства. Это опять рѣшительно счетъ безъ хозяина! О будущности искусства критика можетъ судить только «гадательно», едва-едва подозрѣвать кое-что, выходя очень глубоко въ духъ времени, направление вкусовъ и внутреннія потребности самаго искусства; да и то: появленіе одной гениальной личности вполне достаточно, чтобы опрокинуть чуть не все, что успѣла построить критика въ своихъ умозрительныхъ предположеніяхъ. Гдѣ же тутъ мѣсто какимъ-нибудь диктаторскимъ приговорамъ? Это — *non plus ultra* въ искусствѣ — дальше оно идти не можетъ; кто вздумаетъ идти дальше, погибнетъ безвозвратно самъ и погубитъ искусство, придавъ ему ложное направленіе, и такъ далѣе. Не забудьте притомъ, что главные данныя для своихъ умозаключеній эстетическая критика должна выводить изъ потребностей искусства; на основаніи его философій (философій искусства), наука — и очень серьезная, не только не приведена еще въ систему, но едва начинается зарождаться въ идеѣ. Гдѣ же требовать отъ нея какихъ-нибудь положительныхъ результатовъ? Обыкновенно, эстетическая критика (особенно музыкальная) судитъ о томъ, что *есть*, на основаніи того, что *было*, — судитъ рѣшительно и не заглядывая въ будущее. Для повѣрки недалковидности критики музыкальной вообще, стоило бы только вернуться назадъ. Напримѣръ, за какія-нибудь пять-десять лѣтъ прежде Гайдна, могъ ли кто изъ тогдашнихъ критиковъ и знатоковъ ожидать гайдновской камерной музыки, гайдновскаго оркестра?

И очень натурально, что всякій истинный прогрессъ въ искусствѣ встрѣчается очень враждебно, именно со стороны гг. цѣнителей и судей, уже привыкшихъ къ *statu quo*, къ образцамъ, которые у нихъ передъ глазами, и дальше которыхъ они рѣшительно не могутъ видѣть.

Вы сами прекрасно изложили все это, рассказывая, какой пріемъ въ му-

зыкальномъ свѣтѣ сдѣланъ былъ нововведеніямъ Моцарта. На Бетховенѣ повторилось и, къ сожалѣнію, еще повторяется то же самое. Оно и въ порядкѣ вещей, потому что Бетховенъ, касательно гениальныхъ нововведеній, былъ гораздо смѣлѣе Моцарта.

Однако, я замѣчаю, что письмо мое уже получило размѣры самые исполнскіе, — но какъ удержатъ себя, когда рѣчь пойдетъ о Бетховенѣ и симфонической музыкѣ? Предметъ бесѣды нечувствительно разрастается подъ перомъ. Я долженъ еще очень многое вамъ высказать касательно симфоническаго стиля вообще. Но оставляю это до слѣдующаго письма.

IV *).

Чтобы сколько-нибудь вѣрно судить о бетховенской симфонической музыкѣ, какъ отдѣльно, такъ и въ сравненіи съ симфоніями Гайдна и Моцарта, чтобы понять ясно, въ чемъ именно новый поворотъ, приданный Бетховеномъ всему направленію симфонической музыки, надобно, конечно, согласиться сперва въ значеніи симфоніи вообще, какъ состоятельнаго рода музыки.

Для этого позвольте мнѣ вступить въ область философіи искусства, позвольте разсмотрѣть существенныя свойства музыкальной поэзіи, музыкальнаго языка, и изъ нихъ вывести приблизительную теорію симфонической музыки.

Музыка вообще дополняетъ поэзію, досказываетъ то, чего словами нельзя или почти нельзя выразить. Это свойство музыки составляетъ ея главную прелесть, главную чарующую силу. Языкъ музыкальный, языкъ самыхъ тонкихъ, иногда едва ощутимыхъ волненій, аффектовъ души (*Empfindungen*), музыка съ текстомъ идетъ параллельно съ поэзіей словъ, не всегда, не во всемъ съ ней совпадая, чего и не должно быть, иначе музыка окажется лишнею или только подчиненною слугою поэзіи. Въ музыкѣ безъ текста, музыкальный языкъ отрѣшается отъ своей союзницы—поэзіи словесной, но не перестаетъ быть поэтическимъ языкомъ, т. е. выраженіемъ поэтическихъ идей. Иначе, музыка должна перестать быть изящнымъ искусствомъ на ряду съ поэзіей, должна превратиться въ довольно пустое чувственное удовольствіе (*Ohrenkitzel*). Языкъ музыкальный, по своему свойству музыкальных звуковъ, дѣйствуетъ на душу непосредственно, но за то и весьма неопредѣленно. Быть можетъ, именно въ этомъ свойствѣ музыки одно изъ главныхъ ея очарованій. Какъ отъ музыки съ текстомъ должно требовать чего-то непередаваемаго словами (иначе зачѣмъ же и музыка къ нимъ?), такъ и въ музыкѣ безъ текста не ищите опредѣленныхъ, разсудочныхъ понятій (*Begriffe*);—опредѣленныхъ, рѣзко-очеркнутыхъ представленій,—ясныхъ, осязательныхъ образовъ.

Она—непосредственный языкъ души (безъ пособія разсудочныхъ понятій), но душа, въ сферѣ ея аффектовъ (*Empfindungen*), волнуется болѣе или менѣе

*) «Пантеонъ» № 8, 1852 г.

всѣмъ, что совершается съ человѣкомъ въ его микрокосмѣ, т. е. въ немъ самомъ, въ его «я» и въ природѣ, во внѣшнемъ мірѣ. И въ музыкѣ, значить, можетъ отражаться вся жизнь человѣческая, въ той степени, какъ она «волнуетъ» душу чувствомъ печали, скорби и чувствомъ отрады, со всѣми безконечными отгѣнками этихъ двухъ чувствъ.

Вотъ міръ искусства звуковъ. Это сфера чисто-психическая, потому-что музыка можетъ выражать только настроенность души ((*Seelenstimmung*, *Geistesstimmung*). Мимоходомъ замѣчу, что я привожу постоянно нѣмецкія выраженія только потому, что въ нѣмецкомъ языкѣ, мнѣ кажется, больше опредѣлительности для философскихъ понятій, чѣмъ въ нашемъ, а вовсе не потому, что заимствую что-нибудь изъ нѣмецкихъ критикъ и разсужденій. Я еще нигдѣ не встрѣчалъ опредѣленія области музыкальнаго языка такъ, какъ я ее понимаю и стараюсь вамъ пересказать. Но настроенность души можетъ быть вызвана всѣмъ на свѣтѣ: современными событіями, историческимъ фактомъ, отдѣльнымъ случаемъ частной жизни, поэмой, драмой, романомъ, картиной, природою и такъ далѣе. Слѣдовательно, истинная сфера музыкальнаго языка также безгранична, какъ сфера другихъ искусствъ, пока музыка остается отраженіемъ настроенности душевной, и также, какъ всѣ другія искусства, музыка теряетъ все свое очарованіе, всю свою прелесть, обращается въ бессмысленный наборъ звуковъ, если забѣгаетъ въ области ей чуждыя, въ области опредѣленныхъ, разсудочныхъ понятій, для которыхъ въ ней нѣтъ соответственныхъ органовъ. Вѣдь нельзя, на-примѣръ, глазомъ распознать запахъ, слухомъ вкусъ и такъ далѣе. Такъ и въ сферѣ искусства.

По самому свойству музыкальнаго языка, музыка остается всегда поэзіею лирическою, если подъ лиризмомъ разумѣть изліянія душевныя во всей ихъ безконечной гаммѣ—отъ лепета улыбающагося сквозь слезы младенца, до скорби Ромео на гробѣ Джульетты; отъ плача дѣвочки о потерянной булавкѣ—до восторга поэта, посылающаго лобзаніе цѣлому человѣчеству!..

Но лиризмъ, при такомъ обширномъ значеніи, непрерывно соприкасается то съ эпическимъ элементомъ поэзіи, то съ драматизмомъ: ни въ одномъ случаѣ нельзя провести строгую, рѣзкую границу между лиризмомъ и драматизмомъ. Какъ самый драматическій сюжетъ безъ лирическихъ моментовъ исключаетъ всякую возможность сценической музыки, то-есть оперы; точно такъ и въ области неоперной музыки, то-есть симфонической, лиризма нельзя совершенно отдѣлить отъ драматическихъ моментовъ, и слѣдовательно отъ драматическихъ формъ музыки. Съ другой стороны, и эпическій элементъ очень часто входитъ и въ поэзію лирическую, и въ поэзію драматическую; точно также отражается это и въ поэзіи музыкальной. Симфонія всегда останется лирическимъ произведеніемъ, какъ отраженіе души въ извѣстномъ ея настроеніи, отраженіе болѣе субъективнаго чувства, чѣмъ объективнаго—и въ этой «большей» соответствии, болѣе родственности основному свойству музыкальнаго языка, симфонія становится свободнѣйшею его формою, формою преимуще-

ственно музыкальною (*musique par excellence*). Это вѣрно и въ томъ смыслѣ, что симфоническая и камерная музыка, какъ музыка чистая, неприменная, всегда заключаетъ въ себѣ нѣсколько болѣе чисто-музыкальной связи мыслей—той связи, которая подлежитъ особымъ, можно сказать, кристаллическимъ законамъ самаго искусства звуковъ, основаннаго на весьма простыхъ данныхъ природы. Между-тѣмъ, сценическая музыка (и вообще прикладная), отдѣленная отъ текста, можетъ представиться чѣмъ-то менѣе музыкальнымъ. Вы сами очень хорошо пояснили это на стр. 242 III тома. Но это нисколько не значитъ, чтобы симфоническая музыка вовсе исключала (какъ вы полагаете необходимымъ) всякій, болѣе или менѣе опредѣленный смыслъ, программу, подразумеваемое либретто. Настроенность души можетъ быть вызвана безконечно-разнообразными предметами, и вотъ причина разнообразія между девятью бетховенскими симфоніями, такого разнообразія, что каждая симфонія не имѣетъ ни малѣйшаго сходства съ восьмью другими; но симфонія никогда не будетъ и не должна быть сама выраженіемъ событія, которое ее вызвало; не будетъ сама ни эпосомъ, ни драмою, ни даже картиною природы. Такъ понималъ симфонію самъ Бетховенъ, подписавшій на афишѣ одного концерта, гдѣ давалась его «пасторальная» симфонія (именно наиболѣе осязательно-опредѣленная изъ всѣхъ), «*Mehr Schilderung der Seelenzustände, als Tonmalerei*». Симфонія, въ своемъ направленіи, своихъ формахъ и всей фактурѣ—въ прямой, непосредственной зависимости отъ идей, которыя ее вызвали. Это совершенно подтверждается девятью бетховенскими симфоніями, подтверждается и на гайдновскихъ, и на моцартовскихъ, (но только на лучшихъ у cadaго), и вотъ здѣсь именно, т. е. во взглядѣ на значеніе и важность симфоніи, Бетховенъ чрезвычайно рѣзко отдѣляется отъ Гайдна и отъ Моцарта.

Изъ попытокъ Самартини и другихъ сдѣлать чисто-инструментальные пьесы для оркестра самостоятельнымъ родомъ музыки, Гайднъ создалъ симфонію, въ видѣ большой, великолѣпной сонаты для оркестра (въ томъ смыслѣ, какъ квартетъ—соната для четырехъ инструментовъ изъ семейства скрипокъ). Соната (въ смыслѣ большой инструментальной пьесы, въ нѣсколькихъ частяхъ, связанныхъ между собою одною общою идеею, однимъ характеромъ) въ музыкѣ Гайдна непремѣнно выливалась въ форму одного небольшого Аллегро въ двухъ частяхъ, иногда съ предшествующею интродукціею (*Adagio*, *Largo* или *Andante*). Послѣ перваго Аллегро (болѣе или менѣе живаго, огненнаго) *Andante* или *Adagio* (иногда у Гайдна тома съ варіаціями), далѣе менуэтъ съ его тріо, и наконецъ финалъ, большею частью Рондо, болѣе или менѣе, веселое. Для оркестрныхъ сонатъ Гайднъ, съ неподражаемымъ мастерствомъ и съ неподражаемою красотою звука, употреблялъ въ дѣло всѣ средства искусства, богато разработанныя имъ самимъ и его предшественниками въ камерной и во всѣхъ другихъ родахъ музыки. Въ гайдновскихъ симфоніяхъ мелодическая и гармоническая обдѣлка, контрапунктъ и оркестръ уже тѣ-же самые, какъ и въ моцартовскихъ и (*à peu de chose près*) въ бетховенскихъ. Въ гайдновскихъ

симфоніяхъ можно отыскать зародыши всѣхъ послѣдующихъ формъ, даже бетховенскихъ. Моцартъ (котораго главное призваніе была музыка оперная, но который, по всеобъемлющему эклектическому характеру своего гения и по случайностямъ практической жизни, писалъ все и писалъ съ чрезвычайнымъ, почти во всѣхъ родахъ равнымъ успѣхомъ), въ симфоніяхъ, какъ и въ квартетахъ, не видя нужды, не чувствуя въ себѣ потребности переимѣнить формы уже существующія, ни на шагъ не отступалъ отъ гайдновыхъ образцовъ; но онъ внесъ и въ свою симфоническую музыку, безсознательно для самого себя, нѣкоторыя психическія стороны, потому-что, при сходствѣ техническаго знанія и направленія, индивидуальность его таланта сильно отличалась отъ индивидуальности гайдновой. Въ сущности, направленіе поэзіи въ симфоніи Гайдна и въ симфоніяхъ Моцарта почти одно и тоже. Только, какъ еще Гоффманъ замѣтилъ, идеи Гайдна вращаются въ болѣе всѣмъ доступной сферѣ простой, вседневной жизни,—въ сферѣ чаще всего идиллической, пейзажно-эпической. Гайднъ какъ-будто Пуссенъ въ музыкѣ. Слушая его симфоніи съ ихъ непрерывно измѣняющимися формами, съ чрезвычайнымъ разнообразіемъ характера каждой симфоніи и каждой отдѣльной ея части, то очень грустной, то очень веселой, то съ быстрыми смѣнами звуковъ радости и звуковъ печали, и все это въ безконечно-тонкихъ оттѣнкахъ—невозможно не подозрѣвать для каждой симфоніи довольно опредѣленной программы. И дѣйствительно біографы Гайдна (напримѣръ Bombet, Stendahl, въ *Lettres sur Haydn*, 1809, и другіе) сохранили намъ названія нѣкоторыхъ симфоній, сообщенныя самимъ Гайдномъ. Напримѣръ: кораблекрушеніе, влюбленный учитель (*der verliebte Schulmeister*), нѣкоторые библейскіе сюжеты, и такъ далѣе. Гайднъ самъ говорилъ, что онъ ни одной своей симфоніи не писалъ не имѣя въ виду выраженія какого-нибудь опредѣленнаго сюжета, который бы служилъ ему придильной нитью для подробностей разработки симфоніи. А соображая его программы, которыя дошли до насъ (къ сожалѣнію біографы не запомнили, къ которымъ именно изъ симфоній эти программы относятся) очень мало вѣроятія признать которыя нибудь гайдновы симфоніи «одами». Да и уже одно частое присутствіе въ его симфоніяхъ юмора, комическаго элемента, исключаетъ всякую возможность «оды»; между тѣмъ, если нужно доказать фактомъ возможность «комизма» въ однихъ звукахъ, безъ пособія словъ—стоитъ указать на нѣкоторые менуэты Гайдна (напримѣръ въ очень извѣстной симфоніи D-dur). Эта музыка невольно заставляетъ смѣяться тѣмъ веселымъ, добродушнымъ смѣхомъ, котораго тайну такъ хорошо постигли итальянцы въ своихъ комическихъ операхъ.—Гдѣ же тутъ ода? Вотъ моцартовы симфоніи дѣйствительно похожи на «оды». Моцартовы симфоническія идеи вращаются въ сферѣ возвышенно-психологической; юмора и комизма слѣдовъ нѣтъ, и, совершенно согласно съ вами, никто не можетъ не видѣть въ его симфоніяхъ преобладающаго лиризма, возвышающагося иногда до пиндаровскаго, олимпийскаго восторга. Финаль изумительно красивой C-dur'ной симфоніи рѣши-

тельный дионисей. Но это же свойство, эту же сферу идей можно найти и въ камерной моцартовой музыкѣ (квартетахъ и квинтетахъ). Такъ и въ гайдновскихъ симфоніяхъ можно указать очень много мѣстъ, ничѣмъ—ни характеромъ мысли, ни фактурой не отличающихся отъ квартетнаго стиля. Вообще Гайднъ и Моцартъ въ своихъ симфоніяхъ, какъ въ камерной музыкѣ, обладая вполне очаровательною «красотою» музыкальных формъ, еще предавались наивнымъ забавамъ, игрѣ звуками, утѣшались калейдоскопическими измѣненіями своихъ музыкальных идей. Этимъ объясняется огромное количество симфоній, ими написанныхъ (у Гайдна—118, у Моцарта—33). Они смотрѣли на симфонію какъ на произведеніе немногимъ чѣмъ поважнѣе квартета или сонаты. Не тѣмъ симфонія была для Бетховена. Идеи, которыми вызывались симфоніи въ душѣ Бетховена, были вообще совсѣмъ иного свойства, изъ иной сферы (*d'un autre ordre*), чѣмъ тѣ, которыя дѣйствовали на фантазію Гайдна или Моцарта. Бетховенъ смотрѣлъ на симфоніи гораздо серьезнѣе, чѣмъ его предшественники, сфера поэзіи его была несравненно шире, глубже, всемирнѣе, какъ говорятъ иначе, — «гуманитарнѣе» (тогда какъ у Гайдна, отчасти и у Моцарта, сфера поэзіи иногда чисто нѣмецкая). Вотъ почему, послѣ первыхъ двухъ симфоній, на которыхъ онъ какъ-будто испытывалъ свои силы въ симфонической музыкѣ, онъ долженъ былъ раздвинуть формы этой музыки шире и шире, чтобы эти формы могли содѣйствовать его широкимъ идеямъ.

Если, какъ мы видѣли, въ гайдновскихъ симфоніяхъ есть программы (онѣ иначе и не писались симфоній); если, по всему вѣроятію, есть программа и въ моцартовыхъ симфоніяхъ, то, безъ всякаго сомнѣнія, Бетховенъ каждую сонату создавалъ не иначе, какъ на заранѣе обдуманнѣй «сюжетъ». Большая или меньшая ясность, опредѣленность этого подразумѣваемаго «либретто» — дѣло чисто случайное. У Гайдна были программы такого рода, что легко опредѣлялись, объяснялись словами, у Моцарта смыслъ симфоніи былъ неопредѣлительнъ. Смыслъ и значеніе непремѣнно есть въ каждой инструментальной музыкѣ, но иногда, по свойству музыкальнаго языка, можетъ не найти соответственнаго выраженія въ языкѣ словесномъ, разсудочномъ, такъ что иногда и самъ композиторъ не въ состояніи ясными словами опредѣлить значеніе или программу своей симфоніи или сонаты, тѣмъ менѣе могутъ это сдѣлать критики.

Въ другихъ же случаяхъ, «программа» симфоніи можетъ подойти поближе къ разсудочному языку, и тогда очень легко для композитора намекнуть, о чемъ идетъ рѣчь въ его музыкѣ. Такъ Бетховенъ и сдѣлалъ въ своей «героической» симфоніи, еще болѣе въ «пасторальной»; «девятая» не нуждалась въ ярлычкѣ, потому что вся тяготеетъ къ своему финалу, а въ финалъ введенъ текстъ.

Бетховенъ, владея вполне искусствомъ гайдно-моцартовскимъ, всею его красотою, первый внесъ въ искусство звуковъ полное владычество мысли болѣе и болѣе глубокой (начиная съ 3-й симфоніи)—болѣе и болѣе философ-

ской, разумѣется, безъ малѣйшей примѣси разсудочнаго элемента, потому что Бетховенъ былъ гений музыкальный, что не мѣшало ему быть поэтомъ-мыслителемъ. Бетховенъ первый пересталъ въ симфонической музыкѣ «играть звуками» для одной этой игры (какъ бываетъ у Гайдна и Моцарта); пересталъ смотрѣть на симфонію какъ на случай писать «музыку для музыки», а принимался за симфонію только тогда, когда лиризмъ, переполнявшій его, требовалъ высказаться въ формахъ высшей инструментальной музыки, требовалъ полныхъ силъ искусства, содѣйствія всѣхъ его органовъ. Бетховенъ первый покорилъ себѣ симфоническія формы до такой степени, что эти формы стали служить ему только послушнымъ матерьяломъ для воплощенія его мысли, первый придавъ симфоніи такую важность, такую самостоятельность, такое глубокое значеніе, что—родившись симфонистомъ—въ тридцать семь лѣтъ своей дѣятельности создалъ только девять симфоній. Это очень замѣчательное различіе отъ огромнаго количества гайдновыхъ симфоній и весьма большаго моцартовскихъ; оно показываетъ, что Бетховенъ не могъ писать симфоній по заказу, какъ ихъ писали и Гайднъ, и Моцартъ.

Формы гайдно-моцартовскія остались у Бетховена только въ двухъ первыхъ симфоніяхъ, и то во второй уже много чисто-бетховенскаго.

Въ III (героической), принадлежащей уже ко второму періоду бетховенской дѣятельности, ко второму стилю, начинаются совсѣмъ новыя, небывалыя формы, которыя и заслужили Бетховену такой приговоръ одного современнаго ему критика: «Г. Лудвигъ фонъ-Бетховенъ довольно порядочно (*ziemlich gut*) сочиняетъ сонатки и варіаціи для фортепіано, но оркестровая симфонія, какъ видно, не его дѣло, потому что наборъ дикихъ аккордовъ еще не составляетъ симфоній». Это сужденіе довольно похоже на другое, намъ современное, гдѣ, именно по случаю «героической» симфоніи, гармоническія смѣлости Бетховена названы безъ церемоніи—«дребеденью». Но такой приговоръ «героической» симфоніи въ наше время можетъ явиться только какъ «*sigisum*», какъ замѣчательное отклоненіе отъ нормальной критики. Нормальная же критика давно поставила колоссальную «героическую симфонію» на настоящее ея мѣсто въ искусствѣ. Въ этой симфоніи видѣнъ крутой поворотъ, приданный Бетховеномъ его гению; видно совершенно новое направленіе мысли и формы (послѣ двухъ первыхъ гайдно-моцартовскихъ). Но именно по случаю этой новизны замѣтна нѣкоторая незрѣлость, замѣтно неустановившееся броженіе переходнаго момента. Это особенно замѣтно въ финалѣ симфоніи, черезъ край переполненномъ мыслями, и оттого не столько стройномъ, какъ формы предыдущихъ и послѣдующихъ симфоній.

Остальныя три симфоніи втораго стиля: 4-я (B-dur), 5-я (C-moll) и «пасторальная» давно цѣлымъ свѣтомъ музыкальнымъ признаны за чудеса симфонической музыки, съ которыми никто и не сравниваетъ, ни моцартовскихъ, ни гайдновыхъ симфоній. Только 4-я симфонія не пользуется такою всеобщою симпатіею, какъ двѣ ея сверстницы, случайно подошедшія подъ популярный

вкусъ массы публики (*le goût du public*). Вы прекрасно въ своей книгѣ развили причины «непопулярности» моцартовой музыки, слѣдовательно тотчасъ согласитесь, что такого рода непопулярность нисколько не унижаетъ 4-ю симфонію въ достоинствѣ передъ ея болѣе любимыми сверстницами. Замѣйте кстати, что четвертая бетховенская симфонія написана совершенно въ гайдно-моцартовскихъ рамкахъ, касательно внѣшняго распорядка. На этотъ разъ Бетховену не было нужно отступать отъ принятыхъ формъ (весьма логическихъ и органически изящныхъ); онъ и не отступилъ. Первое Аллегро *B-dur* $\frac{4}{4}$ съ предшествующей интродукціей «*Adagio*», какъ очень часто въ симфоніяхъ Гайдна; большое *Adagio* въ тонѣ субдоминанты; потомъ мѣнуэтъ—въ тоникѣ, съ тріо, также въ тоникѣ; финаль $\frac{2}{4}$ —въ формѣ *Rondo* — однимъ словомъ, тутъ рѣшительно все, «какъ слѣдуетъ» по гайдно-моцартовскому рецепту (мнѣ очень удивительно, отчего вы не поставили и эту «классическую» симфонію наравнѣ съ первою, будто-бы «*la plus élégante (?) et la plus pure*», потому что похожа нѣсколько на гайдно-моцартовскую музыку?). Впрочемъ и то сказать, что, не смотря на сходство внѣшняго распорядка, сама музыка въ четвертой симфоніи — чисто-бетховенская и уже очень далеко ушла отъ 1-й симфоніи. Вѣроятно, поэтому вы даже и не упомянули о 4-й симфоніи, также о 7-й и 8-й, какъ будто ихъ и на свѣтѣ нѣтъ! Седьмая (*A-dur*) и восьмая (*F-dur*), написанныя въ одно время (1813) имѣютъ нѣкоторое сходство между собою въ отношеніи общаго, воинственнаго характера (такъ какъ вѣроятно были вызваны въ Бетховенѣ современными историческими событіями). Обѣ эти симфоніи, по новизнѣ формъ неслыханныхъ, небывалыхъ, совершенно отличныхъ опять отъ произведеній второго бетховенскаго стиля, должны быть отнесены къ третьему стилю, стилю (такъ называемыхъ иными) загадочныхъ сонатъ и квартетовъ, стилю—послѣдней Мессы и девятой симфоніи.

По случаю вашихъ упрековъ бетховенской квартетной музыкѣ мнѣ уже приходилось касаться границъ симфоническаго стиля... Границы эти, какъ мы видѣли, и въ твореніяхъ Гайдна и Моцарта не очень рѣдко проведены между собственно-симфоническою музыкою, музыкою квартетною и камерною вообще. Если въ квартетахъ Гайдна почти не отыщется мѣстъ, которыя просились-бы въ оркестръ, близко напоминая симфоническій размахъ,—за то въ симфоніяхъ его чрезвычайно много мѣстъ, ни въ мысли, ни въ фактурѣ ничѣмъ не отличающихся отъ квартетнаго стиля. Любой изъ его менуэтовъ квартетныхъ могъ-бы получить право гражданства въ какой-нибудь его симфоніи, и наоборотъ, любой изъ менуэтовъ симфоническихъ могъ-бы составить часть квартета безъ всякой другой перемѣны, кромѣ оркестровки, распредѣленія голосовъ между инструментами. То-же можно сказать о гайдновскихъ первыхъ Аллегро въ симфоніяхъ, иногда совсѣмъ квартетныхъ,—то-же и обѣ Анданте, особенно въ темахъ съ варіаціями. Разумѣется, все это не какъ общій законъ, а какъ случай, потому-что творецъ симфоніи очень хорошо сознавалъ все богатство этой неисчерпаемой сокровищницы—оркестра,

и самая мысль писать для оркестра должна была вызвать въ Гайднѣ бездну мелодическихъ эпизодовъ и гармоническихъ сочетаній, рассчитанныхъ именно на такіе-то инструменты, и, слѣдовательно, невозможныхъ для квартета. Моцартъ, по свойственной ему расчитанности, вѣрности, аккуратности держалъ себя нѣсколько строже, чѣмъ Гайднъ, въ отношеніи границъ квартетнаго и симфоническаго стиля. Это вы ставите ему въ такую важную заслугу, отъ которой будто-бы зависитъ рѣшительное его первенство передъ Гайдномъ (какъ и передъ Бетховеномъ). Но я васъ спрошу: еслибы любое изъ адажіо моцартовыхъ, на-примѣръ въ его квинтетахъ, было вамъ неизвѣстно и между-тѣмъ вы услышали-бы такое адажіо въ оркестрѣ (оркестрованное самимъ Моцартомъ или точь-въ-точь какъ онъ самъ-бы оркестровалъ), неужели вы могли-бы рѣшить, что это адажіо не симфоническое, а переложено изъ камерной музыки? Позвольте усомниться. И наоборотъ: еслибы вы никогда не слыхали, положимъ, G-moll-ной симфоніи Моцарта, а услышали-бы менуэтъ изъ нея въ формѣ квинтета, неужели-бы вы тотчасъ догадались, что это менуэтъ симфоническій а не квинтетный? Трудно повѣрить. Значить, и въ моцартовыхъ произведеніяхъ есть части, въ которыхъ оба стиля (симфоническій и камерный) сливаются. Конечно, первыя аллегро и финаль симфоній Моцарта не слишкомъ похожи на квартетный стиль, и соответственныя части квартетовъ и квинтетовъ не похожи на симфонію, но и тамъ найдутся мѣстечки, частицы, гдѣ опять оба стиля сливаются. Да, наконецъ, что за выгода была-бы въ самомъ строгомъ педантическомъ разграниченіи? Квартетъ все-таки въ своемъ цѣломъ не будетъ, потому-что не долженъ быть симфоніей;—тѣмъ менѣе симфонія въ ея цѣломъ можетъ быть квартетомъ, хотя между обоими стилями (камернымъ и симфоническимъ) очень много общаго, потому-что и тотъ и другой, какъ вообще всякая музыка, основаны на полномъ равновѣсіи между мелодическою мыслью и контрапунктною ея обдѣлкою, на равновѣсіи между вдохновеніемъ и наукою. Есть даже мнѣніе, что это равновѣсіе необходимо для всѣхъ родовъ музыки, и для оперы и для романса. Большая или меньшая строгость въ разграниченіи стиля относится только къ личнымъ, индивидуальнымъ качествамъ художника. Искусство ровно ничего не выигрываетъ отъ этого строгаго разграниченія, потому-что въ искусствѣ на первомъ мѣстѣ--поэзія и красота, а не школьныя рамки, формулы и рецепты.

Я говорилъ уже, что искусство чрезвычайно выигрываетъ, если формы нѣсколько низшей сферы (квартета) иногда приближаются къ высшей (симфонической). Со стороны поэтическаго смысла произведеній, высшій гениальный художникъ, конечно, очень ясно постигаетъ, что требуетъ особыхъ формъ квартетнаго стиля, всегда близкаго къ искренней бесѣдѣ (*conversation intime*), что можетъ воплотиться не иначе, какъ въ видѣ симфоніи, то-есть требуетъ всѣхъ силъ и органовъ искусства. Но это различіе въ стилѣ, въ выборѣ

формъ—въ прямой зависимости отъ выбора художника, отъ его «идеала», никогда не отъ педантическихъ рецептовъ теоріи.

Бетховенъ (*ce grand explorateur des mystères de l'âme*, какъ вы сами называете его на 26 стр. III тома), овладѣвъ искусствомъ гайдно-моцартовскимъ съ первыхъ шаговъ своихъ на симфоническомъ поприщѣ, внеся въ область и камерной, и симфонической музыки неограниченное владычество «мысли»; конечно, онъ менѣ Моцарта могъ сообразоваться съ условными формулами «рутины». Мы видѣли, что и въ квартетной музыкѣ онъ позволялъ себѣ иногда принимать размахъ чисто-симфоническій (финалъ 9-го квартета, финалъ 11-го квартета). И можно-ли упрекать эти восхитительныя произведенія за то, что въ нихъ черезъ-чуръ много лиризма, черезъ-чуръ много поэзіи увлекательной, уносящей? (*que la poésie y déborde*). За то, съ тѣхъ-поръ, какъ музыка его стала «бетховенскою» музыкою, его «симфоническія» формы никогда ничѣмъ не напоминаютъ «квартетный» стиль, кромѣ высшаго условія «совершенства» музыкальнаго (равновѣсія между мелодическою стороною и обработкою). Если *Andante* и менуэтъ 1-й симфоніи, *Larghetto* и *Scherzo* 2-й симфоніи, переложенныя на-примѣръ въ «квинтетъ», еще очень близко напоминаютъ характеръ, духъ, фактуру, гайдно-моцартовской и симфонической и «камерной» музыки; то уже начиная съ «героической» симфоніи, ни одна частица бетховенской симфонической музыки не напомнитъ формъ гайдно-моцартовскихъ вообще, тѣмъ менѣ формы гайдно-моцартовской «камерной» музыки. Начиная съ героической симфоніи можно по нѣсколькимъ тактамъ узнать, что это не Гайднъ, а Бетховенъ; что это не квартетъ, или квинтетъ и не симфонія, какъ ее понимали Гайднъ и Моцартъ, а что-то совсѣмъ особенное: симфонія бетховенская. Въ планѣ, распорядкѣ своихъ симфоній Бетховенъ сталъ допускать большія и большія измѣненія отъ выкройки гайдно-моцартовской, подчиняя все своей главной мысли. Такъ—въ 5-й симфоніи ему нужно было скерцо слить съ финаломъ и среди финала «напомнить» скерцо,—онъ повторилъ его частицу. Такъ, въ пасторальной симфоніи, планъ этого пейзажа требовалъ, чтобъ скерцо (пляска крестьянъ) было прервано грозою и чтобъ отнюдь эта не вводная, не эпизодическая часть, а, быть можетъ, главная—кризисъ, катастрофа составляли переходъ отъ середины къ финалу. Такъ-что въ этой симфоніи вышло уже не четыре части, а пять: подобнаго «противузаконія» въ музыкѣ гайдно-моцартовской не случалось и не могло случиться, потому-что ихъ исходный пунктъ былъ совершенно другой. Они писали симфонію, чтобы «написать симфонію», и укладывали въ ея опредѣленныя рамки мысли, рождавшіяся въ ихъ головахъ на этотъ случай. Для Бетховена, главное дѣло была его поэтическая мысль: и формы симфоніи онъ «выгибалъ» согласно требованіямъ этой основной мысли. Гайднъ и Моцартъ могли сочинять свои симфоніи, начиная прямо съ перваго аллегро, потомъ принимались за адажію и такъ далѣе. Оттого, доходя до финальнаго рондо, иногда вдохновеніе ихъ нѣсколько ослабѣвало. Вамъ знакомы тѣма примѣровъ, гдѣ въ гайдновыхъ и

моцартовыхъ симфонійхъ (разумѣется, не въ двухъ его самыхъ лучшихъ) финалы слабѣе прочихъ частей. Это въ ихъ симфоніяхъ случается точно также, какъ въ камерной музыкѣ (а касательно камерной—вы и сами говорите объ этомъ на страницѣ 212 III тома и въ другихъ мѣстахъ).

Въ бетховенскомъ творествѣ, несравненно болѣе «органическомъ» касательно симфоній, главное вниманіе художника было устремлено на «главную» часть симфоніи, ея финалъ. Иногда вся симфонія была задумана для финала (какъ, напримѣръ, это видно очень ясно въ пятой симфоніи). Понимая важность бетховенскихъ финаловъ въ томъ смыслѣ, какъ у Шекспира важны два послѣдніе акта его драмы, какъ важна вторая половина Вальтеръ-Скоттова романа, въ сравненіи съ первой и такъ далѣе, можно предыдущія части нѣкоторыхъ бетховенскихъ симфоній назвать «приготовленіемъ, введеніемъ» къ финалу, исполнскою «прелюдіею». Что это не парадоксъ (въ отношеніи Бетховена), я вамъ осязательно докажу по случаю фантазіи съ хоромъ и девятой симфоніи. Мнѣ жаль, что я пишу лекцію, не диссертацию обо всѣхъ этихъ очень серьезныхъ и очень мало затронутыхъ предметахъ! На каждомъ шагѣ я вижу необходимость говорить объ основныхъ законахъ изящныхъ искусствъ, законахъ, которые должны составлять (и конечно составлять со временемъ) науку, почти такую же строгую, какъ математика, логика или еще вѣрнѣе такую, какъ будетъ также со временемъ философія (органической природы, философія физиологіи), зародившаяся уже въ трудахъ Кювье и Жоффруа Сентъ-Илера), но теперь, откуда черпать доказательства авторитетныя, откуда выводить необходимыя для доказательствъ «аксіомы» какъ «премиссы» силлогизма? Мнѣ приходится непрерывно сожалѣть только, что «философія искусства» еще вовсе не существуетъ въ формѣ науки, и оттого многое, что можно бы доказать, какъ «дважды-два», теперь будетъ принято на «авось» съ улыбкою недоувѣрчивости, какъ болѣе или менѣе курьозный «парадоксъ»! Также помѣха и касательно формы самой изложенія моихъ мыслей объ этихъ предметахъ. Невозможно быть вполнѣ яснымъ, понятнымъ въ дѣлѣ эстетической критики безъ строгой послѣдовательности, безъ «метода» доказательствъ. Но методъ требуетъ именно цѣлаго курса, а такой «курсъ», въ наше время, едва ли еще возможенъ, не говоря уже о томъ, пришлось ли бы онъ по вкусу читателей! Оттого, не упрекните меня, при случаѣ, въ «разбросанности» матерій: я заранѣе отказался отъ всякаго притязанія на профессорскій тонъ и пишу, какъ что придетъ въ голову, не стѣсняя себя строгимъ планомъ.

Изъ всего, что я сказалъ о симфоническомъ стилѣ вообще, изъ всего, въ сущности вамъ болѣе или менѣе знакомаго, вы уже знаете, какъ я буду отвѣчать на ваши упреки бетховенской симфонической музыкѣ. Во многомъ, какъ я понимаю симфонию, вы безъ сомнѣнія, уже несогласны со мною,—въ «результатахъ», какъ и очень понятно, по сходству расходящихся линій, мы съ вами должны расходиться еще несравненно болѣе.

Разсмотримъ однако ваши упреки Бетховену нѣсколько по ближе. При-

ступая къ расбору симфоній Моцарта (томъ III вашей книги, стр. 233—249), вы прежде стараетесь доказать, что покушеніе придать симфонической музыкѣ слишкомъ большое значеніе, большой объемъ (*une extension exorbitante*), то-есть сдѣлать ее чѣмъ-то больше, чѣмъ была симфонія подь перомъ Моцарта: клонится къ нарушенію эстетическихъ законовъ и самостоятельности этого рода музыки (*les lois esthétiques et l'indépendance du genre* p. 249). Другими словами, вы хотите доказать, что Бетховенъ, а потомъ и его продолжатели (напримѣръ Берліозъ стр. 248) вывели симфонию изъ ея «настоящей» колеи и смѣшали еѣ съ музыкальной драмой (*ont ramené la symphonie au drame chanté, purement et simplement* p. 249). Не говоря уже о томъ, что поставить Берліоза на одну доску съ Бетховеномъ въ серьезной критической матеріи, конечно, очень лестно для Берліоза, но какъ будто не совсѣмъ «ловко» въ отношеніи Бетховена; я сошлюсь на цѣлый музыкальный свѣтъ, что кромѣ чисто-внѣшняго сходства: употребленіе вокальных средствъ въ соединеніи съ инструментальными (въ одной изъ девяти симфоній) никому бы въ голову не пришло видѣть въ симфоніяхъ Бетховена что-то похожее на оперную музыку? Но вѣдь на основаніи этого внѣшняго признака и «Сотвореніе міра», и «Четыре времени года» и всѣ возможные ораторіи, написанныя не для церкви, а для концертовъ, пришлось бы назвать оперною музыкою! Между тѣмъ, именно въ этомъ, въ смѣшеніи симфоническаго стиля съ театральнымъ, вся сущность вашихъ упрековъ Бетховену! Кто бы повѣрилъ! Но чтобы убѣдиться, что это, къ сожалѣнію, точно такъ, рассмотримъ по порядку въ чемъ, по вашему мнѣнію, идеаль симфоніи и чѣмъ вы доказываете, что Бетховенъ нарушилъ законы этого идеала.

Вы начинаете (стр. 233) съ раздѣленія всей поэзіи на «субъективную» и «объективную» (не употребляя впрочемъ этихъ педантическихъ терминовъ, на французскомъ еще болѣе странныхъ чѣмъ по-нѣмецки и по-русски. Но я привожу здѣсь только «сущность», а не собственные слова вашихъ доказательствъ). Далѣе, вы находите, что музыка чистая, то-есть неприкладная (разумѣя подь неприкладной всю область музыки камерной и симфонической) отвѣчаетъ поэзіи аналитической, созерцательной, то-есть субъективной или «лирической» (*lyrique ou expansive*). Нисходя изъ общаго къ частному, вы находите, что «симфонія», какъ высшее выраженіе «лиризма» въ музыкѣ, должна отвѣчать высшему выраженію лиризма въ поэзіи, то-есть одѣ (*la symphonie est le corrélatif de l'ode*).

Тутъ опять небольшая погрѣшность въ силлогизмѣ, опять, какъ и г. Ленгъ замѣтилъ, *petitio principis*. Поэзія дѣлится на лирическую (субъективную) и на нелирическую (объективную), эпическую, драматическую, такъ-ли? Я ставлю вопросительный знакъ, потому что вы сами не опредѣлили понятія объективной поэзіи точнѣе, упомянули только: *action, description, récit*. Музыка дѣлится на чистую (*musique pure*) и на прикладную (*musique appliquée*)? Опять вопросительный знакъ, потому что въ вашей «теоріи» для категоріи противу-

положной музыкѣ чистой, неприкладной — нѣтъ ни термина, ни опредѣленія. Ни въ томъ, ни въ другомъ дѣленіи (то-есть поэзіи и музыки) никто не будетъ спорить съ вами. Но вы нисколько не объяснили, на основаніи чего именно должно видѣть прямую соотвѣтственность между поэзією лирическою и музыкою чистой, неприкладной, между поэзією нелирическою и музыкою прикладной? Почему, напримѣръ, музыкѣ неприкладной (то-есть безъ текста) не можетъ въ иныхъ случаяхъ отвѣчать поэзія эпическая (въ симфоніяхъ Гайдна и нѣкоторыхъ Бетховена) въ иныхъ даже драматическая (во всѣхъ возможныхъ театральныхъ и нетеатральныхъ увертюрахъ, антрактахъ и такъ далѣе?) Почему въ другихъ случаяхъ прикладная музыка (то-есть музыка съ текстомъ) не можетъ быть выраженіемъ чисто-лирическихъ изліяній? Возьмите напри- мѣръ, всѣ «пѣсни» *Lieder*, псалмы, всю огромную область церковной и полу- церковной музыки: развѣ это не лиризмъ, не смотря на то, что эта музыка прикладная? Да и есть-ли, какъ я уже говорилъ, такая опера въ свѣтѣ, въ которой-бы вовсе не было чисто-лирическихъ мѣстъ? Не вѣрнѣе-ли будетъ при дѣленіи музыки на чистую (безъ текста) и прикладную (съ текстомъ) допу- стить, что каждая изъ этихъ отраслей музыки можетъ соотвѣтствовать всѣмъ возможнымъ родамъ поэзіи, лишь-бы поэзія могла быть доступна языку музыкальному, какъ я объ этомъ говорилъ въ началѣ письма? Тогда въ чемъ же будетъ «прегрѣшеніе» Бетховена касательно направленія симфоніи? Не въ томъ-ли, что онъ придалъ симфоніи слишкомъ (?) большую самостоятельность? Но (*sans anticiper*) я продолжаю разбирать ваши «доказательства». Приведен- ные ваши слова Зульцера (ст. 234), говорятъ о качествахъ симфоническаго стиля (*style brillant et chaleureux*, какъ будто всегда въ симфоніи такой стиль) и представляютъ довольно вѣрную, но немножко устарѣлую картину «перваго аллегро» въ иныхъ симфоніяхъ Гайдна. Только замѣйте: у Зульцера рѣчь идетъ здѣсь преимущественно о «первомъ Аллегро» симфоніи, эту ея часть онъ сравнивалъ съ одой, а не всю симфонію въ ея цѣломъ. Вотъ слова Зуль- цера (какъ вы ихъ приводите): описавъ качество жаркаго, блестящаго Аллегро (въ фразахъ, между которыми попадаетъ мудрое замѣчаніе, что очень «по- лезны» въ симфоническомъ стилѣ контрасты модуляцій *forte et piano* (?) и «*crescendo*»!) Зульцеръ прибавляетъ: «*un tel Allegro est, dans la sphère de l'art musical, ce que l'ode pyndarique dans celle de la poésie. Comme l'ode, la symphonie ébranle et élève l'âme des auditeurs, et elle exige aussi, de la part du musicien, le même esprit, la même imagination élevée et la même science technique*».

Все это высказано довольно поверхностно, чтобы могло быть принято за непогрѣшимый авторитетъ, за статью эстетическаго «кодекса». Да и для чего намъ такой «кодексъ», когда у насъ передъ глазами «образцы», по которымъ составила и Зульцера теорія, и другія всевозможныя? А стоитъ только припомнить любую изъ симфоній Гайдна, чтобы убѣдиться, какъ я показалъ, что въ своемъ «дѣломъ» ни одна изъ нихъ не похожа на «оду» — я ужъ объ

этомъ довольно распространялся. Также и у Моцарта не всѣ части симфоній проникнуты пиндаровскимъ пареніемъ, и самъ Зюльцеръ не написалъ бы своей пресловутой фразы о пиндаровской одѣ, еслибъ на ту минуту, какъ писалъ, имѣлъ въ виду не «первое Аллегро», а какое-нибудь анданте или менуэтъ.

Сказавъ вскользь, что классическія, то-есть лучшія симфоніи Моцарта не въ примѣръ выше гайдновскихъ, относительно геніальности и науки (вскользь это «сказать» также легко, какъ трудно «доказать»), вы продолжаете (234). «Представляются два вопроса:

1) Могла-ли симфонія, какъ самостоятельный родъ музыки, въ послѣ моцартовскомъ своемъ развитіи, выйти изъ границъ той поэтической области, которая ей опредѣлена нами, согласно съ прежними теоретиками?

2) Могъ-ли кто пойти дальше Моцарта, въ этой отрасли музыки, то-есть при условіяхъ, чтобы симфонія оставалась одою (*traitée selon l'esprit de l'ode*), или, лучше сказать, въ границахъ чистой музыки, при употребленіи въ дѣло всѣхъ средствъ исполненія, которыя позволяли-бы ей явиться въ формахъ, самыхъ величественныхъ и въ характерѣ самомъ энергическомъ?» Второго вопроса вы не разсматриваете, отдѣляясь не совсѣмъ ясною фразою «avoir ainsi posée cette dernière question, c'est d'avoir résolue déjà», то-есть другими словами «первенство» Моцарта въ симфоніи будто-бы уже и доказывать нечего; но, мнѣ кажется, не худо было-бы именно на этомъ остановиться, когда рѣчь идетъ ни о чемъ другомъ, какъ о преимуществахъ моцартовой симфонической музыки передъ всѣми другими симфоніями въ свѣтѣ. Впрочемъ, доказательство всего этого (какъ и очень естественно) вы сливаете съ разрѣшеніемъ перваго вопроса, на которомъ останавливаетесь подольше, потому-что этотъ вопросъ соприкасается съ теоріями, въ наше время пользующимися авторитетомъ (*à des doctrines aujourd'hui, 1843, très-influentes*).

Тутъ начинается уже, изложенный мною въ прошедшемъ письмѣ, вашъ взглядъ на Бетховена и на мнимый упадокъ его геніальности, именно будто-бы съ тѣхъ поръ, какъ онъ пересталъ слѣдовать по стопамъ Моцарта, и съ истиннаго пути (*la voie de la perfection même*) онъ сбился въ сторону и заблудился (!) (стр. 235).

Произведенія его послѣдняго стиля вы тутъ представляете такими жалкими, что объ нихъ и «говорить не стоитъ», какъ о «грустныхъ развалинахъ великаго человѣка». Обо всемъ этомъ я довольно говорилъ въ прошедшемъ письмѣ; но знаю, что васъ не переубѣдилъ. Да и кто и что на свѣтѣ можетъ заставить васъ перемѣнить этотъ взглядъ на Бетховена, когда послѣдніе квартеты его и девятая симфонія—передъ вами, а вы продолжаете видѣть въ нихъ какія-то жалкія развалины?! Въ чемъ же однако, по вашему взгляду, Бетховенъ уклонился съ истиннаго пути въ музыкѣ симфонической?

Вотъ ваши слова на 236 страницѣ:

«Нововведенія великихъ современныхъ художниковъ мало-по-малу становятся основаніемъ, опорой всего современнаго вкуса въ искусствѣ (*la base du*

gout contemporain), а этотъ «вкусъ» становится въ свою очередь основаніемъ современныхъ теорій». Это совершенная правда, но въ этомъ, кажется, нѣтъ большой бѣды, если подѣ «современными художниками», какъ въ настоящемъ случаѣ, разумѣются такіе гении, какъ Бетховенъ. Кому же и двигать искусство впередъ, какъ не такому генію? На чьихъ же произведеніяхъ основывать всѣ «теоріи» музыкальныя, какъ не на «его» произведеніяхъ (вмѣстѣ съ «другими» гениальными, по надлежащей оцѣнкѣ)?

Вы продолжаете: «для симфоній пасторальной и героической, для симфоній съ хорами, для «побѣды Веллингтона при Витторіи», надо было изобрѣсти новую музыкальную «питику» (*une poétique nouvelle*)». Эти произведенія уже не могли соответствовать одѣ, перемѣняя все ея направленіе и выходя изъ границъ и размѣровъ. И это все совершенная правда и высказано вами какъ нельзя лучше въ подтвержденіе той (въ наше время несомнѣнной) истины, что въ бетховенской симфонической музыкѣ есть «прогрессъ» противъ Гайдна и Моцарта, и что бетховенскія симфоніи «еще меньше» похожи на «оды», чѣмъ симфоніи до-бетховенскія. А такъ какъ болѣе или менѣе случайное сходство нѣкоторыхъ частей моцартовскихъ и гайдновскихъ симфоній съ «одами» вовсе не выражаетъ поднаго «идеала» симфоніи, вовсе не опредѣляетъ «границъ» этому роду музыки и слова Зюльцера не авторитетъ, когда они противорѣчатъ «фактамъ гайдновскихъ симфоній», то до сихъ поръ еще никакъ не видно, чтобы прогрессъ, вами самими признаваемый въ Бетховенѣ, клонился ко вреду искусства.

Изъ дальнѣйшихъ вашихъ строчекъ яснѣе и яснѣе видно, какъ враждебно вы смотрите на этотъ прогрессъ; враждебно потому только, что Бетховенъ отступилъ отъ моцартовыхъ образцовъ, *crime de lèse Mozart!* Остается доказать бездѣлицу: что это все равно будто, что *crime de lèse musique!* Припомните, Александръ Дмитріевичъ, «счетъ безъ хозяина».

Вы говорите: «чѣмъ же должна была сдѣлаться симфонія, выстроенная по новымъ образцамъ? (*que devait être la symphonie et à quoi devait elle ressembler*)». Пусть критики бетховенской школы (*les critiques formés à l'école de Beethoven*) объясняютъ вамъ это. И затѣмъ вы приводите сужденіе одного (анонимнаго) критика нѣмецкаго, помѣщенное въ ниссеновой біографіи Моцарта. Вы избрали это сужденіе отчасти потому, что когда вы писали эти строчки, ниссенова книга была у васъ подѣ рукою. Можно было бы выбрать критическій взглядъ на «прогрессъ» бетховенскій и получше выраженный, чѣмъ выписанный вами, довольно вѣрный, только не совсѣмъ ясный приговоръ. Но ни чей въ музыкальномъ свѣтѣ авторитетъ не долженъ былъ для васъ имѣть въ этомъ случаѣ силу «закона», служить основой сужденій, приговора о бетховенской музыкѣ. Сами бетховенскія симфоніи передъ вами налицо. Изъ нихъ вы должны были выводить доказательства своихъ убѣжденій, уже если завели рѣчь о Бетховенѣ, въ сравненіи съ Моцартомъ. Судя по той «поверхностной» критикѣ Бетховена, которою вы довольствуетесь въ вашей

книгѣ, остается предположить, что вы черезъ-чуръ 'мало знакомы съ чудесами музыки, извѣстными всему свѣту подъ именемъ «бетховенскихъ симфоній»! Но, къ дѣлу! Вотъ (вкратцѣ) мнѣніе нѣмецкаго критика, принятое нами за основаніе сужденія (какъ слова Зульцера въ отношеніи соотвѣтственности между симфоніей и одой), стр. 236.

«Бетховенъ, взявъ сонату и симфонію съ той точки, на которой Моцартъ ихъ оставилъ, началъ свою музыку съ изліяній лирическихъ... Къ этому періоду относятся первыя двѣ симфоніи, изъ которыхъ D-dur-ная, хотя въ духѣ моцартовскомъ, уже болѣе развита и обширнѣе въ размѣрахъ». (До сихъ поръ все какъ нельзя вѣрнѣе). «За этими симфоніями начинается прогрессъ въ искусствѣ послѣ-моцартовскомъ». (И это совсѣмъ вѣрно). «Изъ неопредѣленнаго моцартова лиризма выступаетъ прежде всего G-moll-ная бетховенская симфонія (надо было прежде сказать о героической), какъ первая ступень возвышенія надъ уровнемъ моцартовскимъ. Истинное значеніе, характеръ и качество каждаго отдѣльнаго инструмента болѣе и болѣе разъяснялись для великаго художника, неутомимо стремившагося по пути прогресса. (И это какъ нельзя вѣрнѣе). Далѣе нѣмецкій критикъ въ порывѣ своего увлеченія (очень понятнаго) проводитъ ту же мысль такими словами: скоро инструменты оркестра перестали быть для Бетховена мертвыми орудіями (*todte Mittel*); они приняли отдѣльную индивидуальность (*une personnalité distincte*) и оркестръ преобразился въ хоръ одушевленный и полный драматизма. Между тѣмъ и прежнія направленія симфоніи не были покинуты Бетховеномъ, но всѣ соединились для психологическаго развитія мысли, выраженной «драматизмомъ оркестра». Вотъ высшая точка развитія симфоніи въ наше время (*der höchste Standpunct*): Въ сущности все это совершенная правда. Я уже упоминалъ въ прошедшемъ письмѣ, что въ симфоніяхъ Бетховена можно замѣтить прогрессъ, кромѣ «идеальнаго», и со многихъ чисто-техническихъ сторонъ. Бетховенъ во многомъ иначе смотрѣлъ на оркестръ, чѣмъ его предшественники въ симфоніяхъ. Въ средствахъ оркестра онъ нашелъ цѣлый родникъ новыхъ, то-есть еще никѣмъ не затронутыхъ звуковъ, новой ихъ поэзіи, и дѣйствительно придавъ несравненно больше индивидуальности каждому инструменту, чѣмъ Гайднъ и Моцартъ (въ симфоніяхъ). Г. Ленцъ очень дѣльно замѣчаетъ, что книга, которую можно написать о Бетховенѣ со стороны науки, должна отличать въ немъ гармониста, контрапунктиста, оркестратора, то-есть нововводителя во всѣхъ этихъ отношеніяхъ и въ отношеніи ритма. Теперь рѣчь идетъ объ оркестровкѣ, объ индивидуальности инструментовъ у Бетховена. Я припомню вамъ (на выдержку) фразу гобоя, *Adagio*, родъ речитатива (*ad libitum*) среди перваго Аллегро C-moll-ной симфоніи; очаровательнѣйшее пѣніе кларнета (NB. вовсе не похожее на вокальную кантилену) въ *Adagio* четвертой симфоніи; стоны фаготовъ съ аккомпаниментомъ *pizzicato*, въ Скерцо C-moll-ной, или то мѣсто въ финалѣ девятой симфоніи, гдѣ оркестръ вдругъ преобразился въ колоссальный, будто надвѣздный органъ, въ то время, когда въ текстѣ Шиллера выражается благо-

говѣніе всего человѣчества передъ творцомъ (*ihr sturzt nieder, Millionen!*...) Такія сочетанія оркестрныя, такія формы еще не были въ распоряженіи ни Гайдна, ни Моцарта въ самыхъ лучшихъ изъ ихъ твореній. Это—формы поэзій «бетховенской», и надо быть глухимъ, чтобы не восхищаться этой поэзіей!

Значить, нѣмецкаго критика въ сущности ни въ чемъ нельзя упрекнуть за эти строчки (кромѣ небольшихъ фактическихъ неточностей). Всякій прочитавшій эти строчки (отдѣльно отъ вашей книги) увидитъ въ нихъ довольно вѣрную картину прогресса бетховенской симфонической музыки въ отношеніи оркестра, и отчасти—въ отношеніи обширнѣйшаго поля симфоніи, уже не ограничивающейся «моцартовскимъ лиризмомъ».

Но кому же придется въ голову вывести изъ этихъ строчекъ такое рѣшительное заключеніе (стр. 237): «Итакъ область моцартовой симфоніи — лиризмъ, область бетховеновой—драматизмъ, въ этомъ и весь прогрессъ Бетховена. Въ самомъ дѣлѣ, переступя границы оды, надо было очутиться въ драмѣ. (*Passé l'ode, il n'y avait plus, en effet, que le drame, (?)*). Всѣ дальнѣйшіе ваши упреки Бетховену выводятся изъ этого основнаго,—значить должно нѣсколько остановиться на этомъ «основномъ положеніи».

По моему мнѣнію, оно выведено вами еще болѣе произвольно, чѣмъ теорія симфоніи-оды, на основаніи словъ Зюльцера.

На мой взглядъ, нѣмецкій критикъ, говоря о бетховенскомъ прогрессѣ, и не думалъ находить рѣшительно-драматическое направленіе въ бетховенскихъ симфоніяхъ. Онъ какъ нельзя вѣрнѣе видитъ въ разныхъ частяхъ бетховенской симфоніи—отраженіе разной настроенности души, психическія перемены (*états de l'âme*); но это было уже, какъ и вы замѣтили, въ симфоніяхъ Моцарта и Гайдна; прогрессъ же Бетховена онъ видитъ (довольно односторонне) больше всего въ оркестрѣ, и по этому случаю называетъ бетховенскій оркестръ «хоромъ, полнымъ одушевленія и драматизма»—*en manière de métaphore*—почти въ такомъ родѣ, какъ Бетховена называли, «генералиссимусомъ» всего оркестрнаго «воинства». Вы же приняли (или захотѣли принять) эти слова въ смыслѣ чисто—буквальномъ, отчего и вышло, что нѣмецкій критикъ говоритъ объ Иванѣ, а вы объ Яковѣ.

Тутъ особенное ваше «*ergo*» (*donc*) падаетъ какъ-будто съ облаковъ. Почему за предѣлами «оды» поэтъ непремѣнно встрѣчаетъ «драму»—также не объяснили.

Опроверженія «теоріи» нѣмецкаго критика (хотя это совсѣмъ и не «теорія», занимаютъ у васъ слѣдующія три страницы (238—241) и всѣ направлены на тотъ пунктъ, что каждая музыка безъ текста (стр. 240), если вздумаетъ быть Драматическою, безъ пособія по крайней мѣрѣ пантомимы, декораціи или вообще внѣшняго зрѣлища, будетъ непремѣнно чѣмъ-то неполнымъ, недостаточнымъ) не достигнетъ своей цѣли; потому прикладная непремѣнно должна стоять ниже чистой музыки (неприкладной), свободной отъ всякихъ драматическихъ намѣреній, и не можетъ составить самостоятельной, независимой вѣтви музыкальнаго иску-

ства (я, кажется, вѣрно сформировалъ «результатъ» вашихъ доказательствъ, какъ вы его выводите).

Въ чемъ же ваши «доказательства» этого основнаго положенія? Во первыхъ въ томъ, что симфоническая музыка Бетховена только тамъ хороша (?), гдѣ онъ держался образца моцартова, то-есть въ первой своей симфоніи (стр. 238 и 239). Такъ ли это? То-ли говорятъ сами бетховенскія симфоніи и общее мнѣніе объ нихъ «современной» музыкальной критики? Обо всемъ этомъ у насъ уже была рѣчь; переубѣждать васъ я впрочемъ и не брался—какая въ томъ надобность, когда существуютъ партитуры бетховенскихъ симфоній, которыя можно изучать и ими наслаждаться?

Второе ваше доказательство въ томъ, что и «драматическія» мѣста бетховенскихъ симфоній—напримѣръ маршъ въ героической симфоніи и буря—въ пасторальной, хотя и «превосходны (*admirables, sublimes, magnifiques*—стр. 239), но были-бы еще превосходнѣе, еслибъ къ нимъ «придѣлать» текстъ—въ такомъ родѣ, напримѣръ, какъ Гайднъ придѣлалъ хоръ къ музыкѣ: «Семь словъ Спасителя на крестѣ», написанной, первоначально въ видѣ чисто-инструментальной музыки безъ текста. Еще не трогая эстетическаго характера самихъ этихъ двухъ пьесъ (особенно въ связи ихъ съ «цѣлымъ» каждой симфоніи), можно рѣшить чисто а priori, что тутъ повторилась бы та же исторія, какъ съ передѣлкой бетховенскихъ пьесъ камерной музыки на оркестръ.

Быть можетъ «частички» указанныхъ вами симфоническихъ «частей» годились-бы для введенія вокальныхъ партій подъ ту-же музыку; быть можетъ, эти частички, отдѣльно взятыя съ участіемъ хора и были-бы въ самомъ дѣлѣ еще изумительнѣе, еще сильнѣе дѣйствовали-бы на душу; за то другія частички вовсе не годились-бы для хора, потому что каждая пьеса уже совсѣмъ «иначе» задумана самимъ художникомъ. Далѣе: если вы допускаете возможность прибавки «хора» къ маршу героической симфоніи и къ бурѣ пасторальной, значитъ, вы смотрите на эти части каждой симфоніи какъ на нѣчто «эпизодическое»—безъ чего-бы симфонія сама по себѣ могла и обойтись. Хороша была-бы тогда «органичность», къ которой Бетховенъ постоянно стремился! Или, если не такъ смотрите—значитъ допускаете возможность придѣлать хоръ къ цѣлой героической симфоніи, къ цѣлой пасторальной? Это предположеніе было-бы гораздо правильнѣе, потому что, и въ самомъ дѣлѣ, въ финалахъ обѣихъ этихъ симфоній слышно и ясно замѣтно присутствіе воображаемаго хора, потому что поэтическій взглядъ Бетховена не допускалъ его заключить огромную музыкальную пьесу (какъ симфонія, опера) иначе какъ «гимномъ», болѣе или менѣе торжественнымъ, ликоваіемъ болѣе или менѣе радостнымъ, шумнымъ (*ein allgemeiner Jubel*).

Это вы найдете въ финалахъ всѣхъ безъ исключенія симфоній бетховенскихъ, отъ первой до послѣдней. Обѣ минорныя (C-moll и D-moll, IX-я) оканчиваются торжественнымъ мажоромъ. Гимномъ-же оканчиваются и опера «Фиделіо»—и, разумѣется, обѣ Мессы,—и фантазія съ хоромъ—и многое множе-

ство изъ сонатъ и квартетовъ Бетховена. Въ немъ, какъ въ природѣ и во всѣхъ гениальныхъ художникахъ, при безконечномъ разнообразіи, безконечное единство—постоянная вѣрность самому себѣ, своему «идеалу».

Но *идея* именно, въ каждой изъ симфоній Бетховена участвуетъ воображаемый хоръ, *идея* воображаемый дуэтъ или соло (какъ напримѣръ, въ Adagio пасторальной симфоніи, Scene am Bach, гдѣ нѣтъ ни соло, ни хоровъ въ идеѣ, а инструментальная музыка бушуетъ на просторѣ) это можно опредѣлить не иначе, какъ чрезвычайно глубокимъ изученіемъ самихъ симфоній, съ постояннымъ вниманіемъ во всѣ тонкости бетховенскихъ намѣреній.

Такое вниманіе покажетъ, что именно въ «бурѣ» пасторальной симфоніи хоръ былъ-бы чрезвычайно не у мѣста; испортилъ-бы всю «поэзію» этой бури, совершенно иначе задуманной, чѣмъ, напримѣръ, гайднова въ «Временахъ года», и въ его отдѣльной кантатѣ «La Tempesta», (der Sturm). Идея Бетховена (какъ ее можно прямо вывести изъ самой симфоніи), требовала, чтобы въ этомъ мѣстѣ природа осталась лицомъ къ лицу сама съ собою; люди разбѣжались вскорѣ послѣ первыхъ ударовъ грома, спрятались по своимъ уголкамъ, и только когда стихла страшная гроза, когда небо снова прояснилось и на зелени, освѣженной ливнемъ, заискрились алмазныя слезки, тогда только съ разныхъ сторонъ раздаются звуки пастушескихъ роговъ—и мало по малу приближаются, сходятся пастухи, и благодарственное пѣніе ихъ сливается въ торжественный гимнъ (финалъ симфоніи—Hirtengesang, какъ подписалъ самъ Бетховенъ).

Не знаю кому, по случаю пасторальной симфоніи, можетъ придти мысль «упрекать» Бетховена, что онъ допустилъ въ область симфоніи такую «осязательную» поэзію музыкальнаго языка—и упрекнуть на томъ основаніи, что эта поэзія будетъ выходить изъ сферы лиризма!!

Не знаю также, не слишкомъ-ли самонадѣянно вы сказали на той-же стр. 239: «Похоронный маршъ (героической симфоніи) и буря (пасторальной) написаны въ такомъ стилѣ, что безъ всякой перемѣны могли-бы получить мѣсто въ любой оперѣ, гдѣ-бы понадобилась буря или похоронный маршъ».

Будто-бы этотъ «маршъ» и «буря» годятся на театральныя доски! Вы утверждаете это на 240 страницѣ.

Совершенно наоборотъ этой увѣренности, въ наше время, никто изъ понимающихъ Бетховена въ этомъ съ вами не согласится. Драматическое, или лучше сказать, эпическое намѣреніе въ обоихъ случаяхъ тутъ ясно какъ день, также какъ почти во всей бетховенской музыкѣ (enfin le grand mot est làché!). Но будто-бы всякій, рѣшительно всякій драматизмъ, всякій живой, осязательный рассказъ, живая передача впечатлѣній требуетъ сцены? Этого я нигдѣ не встрѣчалъ, кромѣ въ вашей книгѣ.

Только у васъ также мнѣ случилось найти мнѣніе, что если въ музыкѣ хоръ, и притомъ не на положительно церковный, ритуальный текстъ, то будто-бы этому хору настоящее мѣсто опера. По-крайней мѣрѣ только на та-

комъ основаніи, вы называете «опернымъ» хоромъ вокальную музыку фортепьянной фантазій Бетховена, то-есть на томъ основаніи, что эта музыка—хоръ!

Но припомните, сколько есть на свѣтѣ вокальной музыки—*d'un genre mixte*, которая ничуть не церковная, но и нисколько не театральная. Почему же въ этой средней сферѣ не можетъ быть мѣста и хорамъ, какъ всему прочему?

Главное дѣло все въ томъ, какъ сама вещь задумана (*conspue*) художникомъ. Одинъ и тотъ-же предметъ можетъ быть задуманъ для театра и не для театра. Если-бъ Бетховену, въ его оперѣ, пришлось написать «бурю», онъ ее навѣрно совершенно иначе-бы задумалъ и исполнилъ, чѣмъ въ своей пасторальной симфоніи. Такъ и съ похороннымъ маршемъ. Есть у него, на примѣръ, *marcia funebre* въ одной изъ фортепьянныхъ сонатъ (*As-dur*, op. 26), который въ цѣломъ складѣ своемъ рѣшительно ничѣмъ не напоминаетъ марша героической симфоніи, а мысль та-же «*marcia sulla morte d'un eroe*».

Такъ и во всемъ прочемъ. Драматизмъ драматизму рознь. Театральному драматизму, театральнымъ формамъ музыки, безъ сомнѣнія, нѣтъ мѣста въ симфоніи: эти формы «обезобразили»-бы симфоническій стиль, но это не значитъ, чтобы всякій драматизмъ непременно выливался въ формы «театральныя» и, слѣдовательно, чтобы всякій драматизмъ былъ исключительно въ драматической музыкѣ. Для истиннаго музыканта, вполне владѣющаго всѣми средствами своего искусства, доступны тысячи формъ драматизма, ни мало не напоминающихъ сцены театра, не требующихъ подмоги ни пантомимы, ни декораціи. Музыкальная поэзія, въ полной своей свободѣ (въ симфоніи), не должна исключать драматизма, какъ не исключаетъ лиризма и эпического элемента. Да и кто порѣшилъ, что драматизмъ не имѣетъ права гражданства въ симфоніи? Примѣры Моцарта, скажете вы. Но можно доказать фактически, что и въ моцартовыхъ симфоніяхъ есть мѣста «похожія» на драматическія намѣренія. Если, наконецъ, рамка его симфоній дѣйствительно нѣсколько потѣснѣе даже гайдновскихъ, не только что бетховенскихъ рамокъ, то этимъ доказывается только то одно,—что Моцартъ не имѣлъ особеннаго призванія «къ симфоніямъ», а писалъ ихъ, потому что могъ писать *все*, наравнѣ съ лучшими (NB современными ему) мастерами.

Мы видѣли, что Гайднъ не исключалъ драматизма изъ симфоніи, хотя въ его симфоніяхъ и преобладаетъ болѣе спокойный, лирико-эпическій, очень часто, идиллическій характеръ.

Въ бетховенскихъ симфоніяхъ, полный циклъ поэзіи—и лиризмъ, и эпическій элементъ, и драматизмъ. Намъ-же лучше.

Законы-же симфонического рода, границы, условія совершенства этой отрасли музыки, откуда-же выводить, какъ не изъ твореній «величайшаго въ свѣтѣ симфониста»? Ему, какъ говорится, и книги въ руки!

Обратимся снова къ вашимъ «нападкамъ» на великаго симфониста. До-

казавъ, какъ вы полагаете, существенный порокъ (*le défaut inévitable*) всякой симфонической музыки, стремящейся къ драматизму (*qui veut aller au drame*), доказавъ этотъ «порокъ» такими произведеніями, какъ маршъ героической симфоніи и буря пасторальной (надобно желать побольше такихъ «прегрѣшеній!»), вы обращаетесь къ опроверженію теоріи какого-то, на этотъ разъ, французскаго критика.

Вѣднй ратоборецъ новой теоріи (*le champion français*) подвергся на стр. 241 вашимъ сарказмамъ, только за то, что осмѣлился высказать свою (и многихъ другихъ) симпатію къ симфоніямъ съ опредѣленнымъ смысломъ, къ симфоніямъ съ программой въ сравненіи съ симфоніей неопредѣленно-лирической (*à la Mozart*). Въ сущности, и на этихъ страницахъ, вы подтверждаете свою мысль, что драматическія намѣренія въ музыкѣ, чтобы сдѣлаться понятными (*nettement compréhensibles*), нуждаются «непремѣнно» въ пособіи текста, сценическаго дѣйствія, декораціи. Я уже говорилъ, такъ-ли это? здѣсь-же приведу примѣръ увертюры Бетховена «Коріоланъ». Эта музыка въ высшей степени драматическая, но нисколько не требуетъ подмоги театральнаго дѣйствія, сцены и декораціи, чтобы дѣйствовать на слушателя произвольно и притомъ именно такъ, какъ того хотѣлъ Бетховенъ. Быть можетъ, «название» увертюры, то-есть имя «Коріоланъ», ясно опредѣляющее значеніе каждаго ея текста—*у est pour quelque chose*. Но тутъ уже возникаетъ вопросъ не о музыкѣ, а о пониманіи ее «со стороны слушателей». Можетъ случиться (и очень часто случается), что самыя ясныя драматическія намѣренія симфониста (или музыканта вообще) будутъ поняты и перетолкованы вкривъ и вкосъ—*si l'auteur s' en garde de mettre tous les points sur les «i»*. Но это, безъ всякаго сомнѣнія, вина слушателей, вина ихъ недостаточной начитанности музыкальной, ихъ недостаточнаго поэтическаго смысла, а никакъ не вина автора. Когда это пониманье на-выворотъ (примѣровъ тьма тьмушая) бываетъ и по случаю «оперной музыки, и при пособіи сценическаго дѣйствія и текста, и декораціи, то можно-ли требовать, чтобы симфоническія намѣренія были ясны для всѣхъ, и слѣдуетъ-ли, на основаніи «непониманья» со стороны публики, стѣснять область инструментальной, симфонической музыки? Полное наслажденіе изящными произведеніями во всѣхъ искусствахъ доступно для весьма немногихъ. Музыка, быть можетъ, больше другихъ искусствъ, требуетъ «спеціальнаго» подготовленія къ воспріятію всѣхъ ея сокровищъ. Простолудинъ мало хорошаго найдетъ въ самой очаровательной картинѣ, если сюжетъ ему непонятенъ или совершенно ему «чужой». А сколько такихъ «простолудиновъ» въ отношеніи «высшей» музыки? Вѣдь не повторяютъ-же мы того, что вы сами сказали именно объ этомъ предметѣ на стр. 148 и 149 II тома вашей книги. Въ цѣломъ своемъ сочиненіи вы очень хорошо доказали, почему моцартова музыка требуетъ всегда избранной, музыкально-воспитанной аудиторіи. То же, и еще съ большимъ правомъ, требуетъ бетховенова симфоническая музыка. Чтобы ею наслаждаться, надобно «выучиться слушать», а кто не учившись, или не доучив-

шись, придетъ въ концертъ и начнетъ «осуждать» бетховеновы симфоніи за ихъ «темноту и безалаберность», тому можно сказать очень учтиво: «*Monsieur s'est trompé de porte!*» Вѣдь есть разная музыка и разные концерты. Есть Бетховенъ и Моцартъ, есть Гунгль, есть и хоръ московскихъ цыганъ. Тамъ все гораздо «понятнѣе», чѣмъ въ Бетховенѣ.

О «концертахъ» пришлось рѣчь очень кстати, потому-что и вы, на разбираемыхъ мною страницахъ, касаетесь концертовъ такимъ образомъ: симфонія, по вашему мнѣнію, предназначается для того, чтобъ открывать концертъ, какъ увертюра открываетъ оперу. Въ этомъ вы видите «необходимое условіе» симфонической музыки, которая, какъ всякое произведеніе искусства, кромѣ своей художественной цѣли, должна клониться къ какому-нибудь специальному употребленію (*usage particulier?*), и, на основаніи такой сентенціи, вы упрекаете Бетховена, что онъ придавъ своимъ симфоніямъ размѣры черезъ-чуръ громадныя, которые, въ публичномъ концертѣ, не оставляютъ «надлежащаго» времени для «солистовъ» съ ихъ пьесами!!) *ne laissait pas aux solistes le temps de se produire*. Т. III, стр. 242 и 243. Позвольте мнѣ прямо обратиться къ вашему «основному положенію», въ этомъ случаѣ. Какая, на примѣръ, специальная цѣль оперы, драмы? Для какого употребленія онѣ назначаются? Для того, чтобы быть исполняемыми въ театральныхъ спектакляхъ. Но вѣдь театры устраиваются и спектакли въ нихъ даются для того, чтобъ публика могла слушать и смотрѣть оперы и драмы. Такое доказательство называется, сколько я помню, *circulus in probando*; но другого «употребленія» для оперъ и драмъ трудно отыскать, кромѣ развѣ финансовой пользы для актеровъ, авторовъ, музыкантовъ и т. д. Тутъ является опять маленькое сомнѣніе: вѣдь еслибъ не писалось оперъ и драмъ—и всѣ эти господа оказались бы лишними, «даромъ бременящими землю». Право, ужъ, не знаю, какую-бы практическую «пользу» приискать для «Донъ-Жуана», «Севильскаго Цирюльника», для игры Плесси и Рашель! А гётевъ «Фаустъ», котораго даже и на сценѣ давать нельзя, для чего онъ написанъ? Какая польза отъ стиховъ Байрона, Пушкина, Лермонтова? Не знаю также, для чего столько картинъ и статуй на бѣломъ свѣтѣ! Неужели для того, чтобы ими наполнять музеи? Но мнѣ до сихъ поръ все казалось, что музеи-то нарочно строятся для картинъ и статуй? Какъ же это все? Такъ и съ концертами. Я до сихъ поръ думалъ, что концерты, на примѣръ, устраиваемые А. О. Львовымъ въ залѣ придворной пѣвческой капеллы именно для того назначаются, чтобы избранная публика могла вдоволь насладиться бетховенскими и нѣкоторыми другими гениальными симфоническими произведеніями, въ возможно-лучшемъ ихъ исполненіи. Я находилъ, что сообразно этой цѣли, въ программу такихъ концертовъ входятъ «вокальныя» пьесы (не менѣе строго выбранныя), для необходимаго разнообразія только, то-есть, что ядромъ концерта остается именно одна изъ бетховенскихъ симфоній, и что «солисты» съ ихъ дребеденью, очень логически, вовсе не допускаются въ составъ этихъ превосходныхъ концертовъ. По вашей-же теоріи

все это не такъ, какъ слѣдуетъ. Вамъ угодно, чтобъ симфонія никакъ не выходила длиннѣе моцартовской мѣрки; чтобъ успѣла окончиться въ-время и не слишкомъ утомила-бы вниманіе публики, которое должно быть бережено въ цѣлости для вещей болѣе важныхъ, для какого-нибудь концерта на флейтѣ или *un air varié* на *cornet à pistons*. Бетховенъ былъ самъ то-же нѣсколько другаго мнѣнія, чѣмъ вы. Онъ никакъ не хотѣлъ предполагать, что его симфонія обязана—какъ остроумно замѣтилъ г. Ленцъ—«посторониться» для какого-нибудь солиста «съ его большими упражненіями на неосѣдланныхъ лошадяхъ». Въ простотѣ сердечной, Бетховенъ полагалъ, что можно будетъ иногда созывать оркестръ и устраивать концерты нарочно для его симфоній, и что въ такомъ концертѣ всѣ возможные «солисты» будутъ разыгрывать болѣе или менѣе жалкую роль.

Еслибъ онъ держался настоящаго взгляда на симфонію (то-есть, вашего), то, конечно, не сдѣлалъ бы такой грубой «ошибки въ расчетѣ»: написать симфонію въ 1900 тактовъ (героническая), тогда какъ въ самой большой изъ моцартовскихъ только 934!! (Т. III стр. 243). Какъ же это можно, въ самомъ дѣлѣ! Да этого мало: подъ конецъ жизни онъ вздумалъ сотворить такого Левиафана симфоническаго (выраженіе г. Ленца), въ которомъ улягутся чуть не четыре моцартовскія симфоніи, въ томъ числѣ и *C-dur*-ная съ фугой! Это уже просто ни на что не похоже! На это и суда нѣтъ!! За то и вы еще «ожесточеннѣе», чѣмъ во всѣхъ предыдущихъ нападеніяхъ, задѣваете Бетховена со стороны этой 9-й Симфоніи, которая и огромна, и страшна, и безобразна, какъ чудовище музыкальное (*une oeuvre démesurée*, стр. 244,—*monstrum horrendum!*) и гдѣ, какъ будто въ насмѣшку надъ всѣми теоріями и прецептами, въ финалѣ введена вокальная музыка (*quelle horreur!*), цѣлый огромный хоръ, съ выходами солистовъ, да еще на слова Шиллера, безпощадно «искрошенныя» подъ музыку!! «*Quelle pitié et quelle misère!*» восклицаете вы въ своемъ негодovanіи, на стр. 246 III т. Не спасло Бетховена отъ вашихъ нападеній и то обстоятельство, что онъ выбралъ текстъ именно «оды», слѣдовательно, въ сущности подошелъ «на этотъ разъ» подъ самую вашу теорію! Не помогло и это, потому что, въ самомъ дѣлѣ, обвиненій уже слишкомъ много накопилось на его «капризную» голову. Выдумка ввести «хоръ» въ чисто инструментальную пьесу, у Бетховена встрѣчается еще гораздо прежде девятой симфоніи, а именно въ фантазіи для фортепьяно съ хоромъ. Вы, конечно, не пропустили и этой «фантазіи»!

Вотъ какъ вы выражаетесь на стр. 243 III тома: «Строго держась ложной теоріи (*conséquent au faux principes*), которая присвоиваетъ высшей инструментальной музыкѣ направленіе драматическое (*les tendances du drame*), Бетховенъ постепенно расширилъ примѣненія этой теоріи. Онъ вздумалъ задать себѣ вопросъ (*il se demanda un jour*): зачѣмъ непременно исключать изъ оркестра лучшій изъ всѣхъ органовъ музыкальных—человѣческій голосъ? И вотъ,

этотъ вопросъ или идея (фантазія) произвела на свѣтъ «фантазію концертную для фортепіано съ аккомпаниментомъ хора».

Прежде всего считаю долгомъ замѣтить, что въ оригинальномъ заглавіи фантазіи вовсе не сказано «съ аккомпаниментомъ хора» (mit Begleitung), что дало бы совершенно превратное, ложное понятіе о пьесѣ, а Бетховенъ любилъ логику и строгость въ словахъ, какъ въ музыкѣ. Послѣ многихъ сарказмовъ (стр. 243 и 244) касательно курьезнаго «извращенія» всѣхъ законныхъ порядковъ въ музыкѣ (хоръ, служащій «аккомпаниментомъ» пѣанисту!), вы сами приходите, однако, къ такому заключенію: что, не смотря на эту «дикуую фантазію», сама музыка въ этой пьесѣ восхитительна. Вы только прибавляете: (стр. 244) «какъ только вступаетъ хоръ въ этой фантазіи—все наше вниманіе обращается къ этому хору и хоръ не аккомпанируетъ, а напротивъ, владычествуетъ въ этой музыкѣ; фортепьянные же пассажи тутъ больше ничего, какъ блестящій аккомпаниментъ». Что и требовалось доказать, скажу я по примѣру математиковъ. Вы, какъ нельзя лучше, схватили и передали характеръ этой пьесы. Идея Бетховена была именно, чтобы хоръ владычествовалъ въ этой музыкѣ; вся она задумана и написана для этого хора. Припомните весь планъ этой фантазіи: сначала фортепьяно одно—большая прелюдія безъ оркестра, потомъ вступаетъ оркестръ и послѣ своей, оркестрной прелюдіи, перемѣняемой съ речитативами «соло» пѣаниста, приводитъ музыку къ очаровательной темѣ пьесы (C-dur $2/4$). Затѣмъ идутъ развитія этой темы для оркестра и фортепьяно, *alternando* и вмѣстѣ. Рядъ этихъ длинныхъ, въ высшей степени разнохарактерныхъ варьяцій (на одну и ту же тему, безъ малѣйшаго измѣненія ея мелодіи), заключается рядомъ таинственныхъ модуляцій, которыя приводятъ снова къ бурнымъ аккордамъ первоначальной фортепьянной прелюдіи, а прелюдія приводитъ тему вторымъ разомъ въ ея примитивной простотѣ; но на этотъ разъ тему исполняетъ ни оркестръ, и не фортепіано, а хоръ. Недлинное развитіе этого хора съ блестящимъ заключеніемъ, въ которомъ оркестръ и фортепьяно только прибавляютъ красоты къ великолѣпнѣ вокальныхъ партій, составляетъ финалъ фантазіи, то-есть, самую важную ея часть по системѣ Бетховена, о которой мы недавно говорили. Очень ясно, кажется, что во всей музыкѣ этой «фантазіи» соблюдено «нарастаніе» занимательности, всегда встрѣчаемое въ строго-органическихъ, проникнутыхъ мыслию произведеніяхъ Бетховена. Его цѣль была всегда — какъ превосходно замѣтилъ г. Ленць — торжество мысли (*le triomphe de l'idée*). Такъ и въ этой восхитительной «фантазіи» органическіе законы музыкальной поэзіи соблюдены: иначе поэзія перестала бы быть поэзіей, музыка — музыкою, а до другихъ «условныхъ» законовъ Бетховену не было ровно никакого дѣла. Такъ, напримѣръ, онъ нисколько не заботился, былъ ли до него примѣръ употребленія хора, или не былъ. Извращенія же музыкальныхъ законовъ тутъ ровно никакого и нѣтъ. Никто не принуждалъ васъ считать, что «хоръ» въ этой пьесѣ «аккомпанируетъ» пѣанисту!! Этого не было вовсе въ идеѣ Бетховена, нѣтъ ни въ самой

музыкѣ, ни даже въ ея заглавіи. (Fantasie mit Chor, а не mit Begleitung eines Chors). Есть тысячи тысячъ примѣровъ, гдѣ вступленіе хора, или вокальных партій вообще (какъ самыхъ занимательныхъ для слушателя), готовится болѣе или менѣе длинною прелюдіею (Vorspiel) оркестра. На этомъ же основана потребность увертюръ, или, по крайней мѣрѣ, интродукцій (инструментальныхъ) въ операхъ и ораторіяхъ.

Бетховенъ придалъ каждому своему произведенію самостоятельность *цѣлаго*, замкнутаго въ себѣ, цѣлаго органическаго, распространилъ требованія обще-эстетическія болѣе обширнымъ ихъ примѣненіемъ. Если вы убѣдитесь (большимъ вниманіемъ въ планъ фантазіи), что идея хора, мелодія его — есть основной, краеугольный камень всего этого зданія, то, конечно, должны будете согласиться, что всю музыку фантазіи, до вступленія хора, можно считать приготовленіемъ къ нему (въ такомъ смыслѣ, какъ увертюра готовится оперу). Интродукцій къ хору Бетховенъ придалъ только болѣе длинный размѣръ, чѣмъ обыкновенно бываетъ въ интродукціяхъ и создалъ форму (до него еще не бывалую) «фортепьяннаго концертнаго соло съ оркестромъ». На этотъ разъ ему кстати казались «звуки» фортепьяно: онъ и употребилъ ихъ для воплощенія своей мысли. Гдѣ же тутъ «нелѣпость» мысли, о которой вы распространяетесь на 243 и 244 страницахъ? Гдѣ же тутъ опера или кантата на-изворотъ (l'opéra ou la cantate à rebours)? Гдѣ же тутъ двѣ вещи въ одной—сперва фантазія для фортепьяна съ оркестромъ, а потомъ оперный (!) хоръ съ аккомпаниментомъ оркестра и фортепьяно? Вы прибавляете: *on ne sait plus à quelle unité ramener l'ensemble de l'oeuvre, ni quel nom lui donner*. Но въ планѣ фантазіи, я уже указалъ, самое строгое единство мысли. Оно и во всѣхъ малѣйшихъ подробностяхъ. Оперный стиль, какъ я говорилъ, нельзя же видѣть во всемъ, что написано для хора. Остается одно изъ вашихъ возраженій: имя фортепьянной фантазіи съ хоромъ звучитъ какъ-то странно—не подходитъ ни подъ одну изъ рубрикъ, установленныхъ музыкальными Лагарпами! Но Бетховенъ давно приучилъ насъ не очень-то заботиться о «париковскихъ» требованіяхъ, которыя въ строгомъ своемъ педантизмѣ, прямехонько приведутъ насъ къ давно-отпѣтымъ временамъ французскаго псевдо-классицизма. Теперь трудно вѣрится, что было на свѣтѣ время, когда просвѣщенные «цѣнители и судьи» величали созданія Шекспира «варварскими», потому что они не подходятъ подъ мѣрку расиновыхъ трагедій и нарушаютъ (плохо понятыя) Аристотелемъ правила о пресловутыхъ трехъ единствахъ. Было на свѣтѣ время, когда того только считали поэтомъ или «пінтомъ», кто написалъ непременно эпическую или дидактическую (!?) поэму пѣсень въ двадцать пять; когда требовалось, чтобы, прежде всего, «идиллія» была идилліей, «ода»—одой, «элегія»—элегіей. А теперь иной поэтъ начнетъ одой, а кончитъ элегіей; начнетъ драматизмомъ, а кончитъ лирикой, иной вовсе и не пишетъ стихами — и странно! никто на это и не нападаетъ! Лишь была бы красота формы и поэзія мысли. Въ наше время, даже какъ нарочно въ апогеѣ искус-

ства стоятъ произведенія, которыя не укладываются въ рамочки и рубрики всѣхъ возможныхъ «пѣтиекъ». Гётевъ «Фаустъ», ни комедія—ни трагедія, ни драма, ни поэма, Богъ знаетъ что такое! Моцартовъ «Донъ-Жуанъ»—*dramma giocoso* (!), ни-опера серія, ни опера буффа; «Zauberflöte» называется просто *Grosse Oper* (даже безъ прибавки «romantische»); Пушкина «Борисъ Годуновъ», «Каменный гость» какіе-то сборники отдѣльныхъ сценъ à la Шекспиръ! Все это рѣшительно, что называется, изъ «пазовъ» вышло!

Туда-же примыкаетъ и бетховеновъ «Левіаѳанъ», симфонія съ вокальнымъ финаломъ на шиллерову оду къ радости (*An die Freude*).

Симфонія-ораторія или ораторія-симфонія. Вы уже знаете изъ прошедшаго письма моего, какъ я смотрю на 9-ю симфонію; знаете, что я считаю ее, быть можетъ, самымъ полнѣйшимъ выраженіемъ гениальности Бетховена и высшимъ проявленіемъ той поэзіи, къ которой онъ стремился во всю свою жизнь. Изъ этого вы видите уже, что я не могу быть согласенъ ни съ одной строчкой того, что вы говорите по случаю этого колоссальнаго произведенія. Вы, въ вашей книгѣ, сблизили эту симфонію съ фантазіей, о которой только-что шла рѣчь; сблизили только въ томъ отношеніи, что въ обѣихъ пьесахъ введено употребленіе хора, и введено по какому-то, будто-бы «капризу» Бетховена. Но оба эти произведенія имѣютъ между собою и болѣе глубокую связь, не внѣшнюю, а внутреннюю, зависящую отъ идей, ихъ вызвавшихъ. Для вѣрнаго сужденія объ этихъ произведеніяхъ, надобно стать на совершенно другую точку зрѣнія, не смотрѣть на симфоническую музыку Бетховена сквозь призму фанатическаго энтузіазма къ моцартовымъ формамъ. Не мѣняйте Бетховена на моцартовъ аршинъ, не натягивайте на него платя, изъ котораго онъ «выросъ», и вы увидите, что нѣтъ рѣшительно никакой причины не допускать «вокальной» музыки въ симфоническую область, какъ ее понималъ Бетховенъ. Въ сферѣ поэтическаго творчества очень можетъ встрѣтиться необходимость въ формахъ, еще «небывшихъ» въ употребленіи, но какъ нельзя лучше идущихъ къ дѣлу, къ выраженію «идей» художника. Для чего-же онъ долженъ стѣснять себя, въ этомъ отношеніи, школьными мѣрами? Вотъ, если вамъ угодно, авторитетъ Шиллера по случаю именно этого «стѣсненія». Вотъ какъ онъ выражается объ этомъ предметѣ: «Я убѣжденъ, что въ каждомъ произведеніи искусства должно давать отчетъ только себѣ, то-есть своему собственному понятію красоты, не подчиняясь никакому постороннему требованію. Къ тому-же я твердо увѣренъ, что такимъ образомъ художникъ удовлетворяетъ всѣмъ требованіямъ, потому-что каждое понятіе о красотѣ должно гармонировать съ общею истиною. Поэтъ, который цѣлью своею взялъ одно изящное и свято слѣдуетъ за нимъ, достигнетъ наконецъ всѣхъ прочихъ условий, на которыя онъ какъ-будто не обращаетъ вниманія» (изъ переписки Шиллера съ Кёрнеромъ). Эти дорогія строчки какъ-будто именно къ Бетховену относятся. Мы говорили уже достаточно о бетховеновомъ «идеалѣ» симфоніи. Вы очень ошибаетесь, какъ я старался показать, когда признаете, что Бетхо-

венъ старался «смѣшать» симфоническій стиль съ опернымъ: никогда ни въ чемъ не видно у него этого стремленія. Но онъ придалъ симфоніи точно такое-же «самостоятельное» значеніе, какое, съ другой стороны искусства, имѣетъ въ немъ—музыкальная драма. И развѣ могло искусство что-нибудь потерять оттого, что въ немъ явилось одною самостоятельною областю больше? Симфонія только подъ перомъ Бетховена сдѣлалась особою областю музыкальной поэзіи, въ которой господствующимъ элементомъ остался «лиризмъ», но безъ исключенія элементовъ эпического и драматическаго. На пользу симфонической музыки, этого «особаго рода», особой формы музыкальной поэзіи, чрезвычайно непохожей на оперу, должны по бетховенскому идеалу, также какъ и для оперы, служить всѣ средства музыкальнаго искусства, всѣ его органы; почему-же долженъ быть исключенъ «лучшій изъ этихъ органовъ, человѣческій голосъ!» Вокальная музыка введена Бетховеномъ въ симфонію «вовсе не съ драматической стороны», а именно для выраженія лиризма, *porté à sa suprême puissance*, такого сильнаго, пламеннаго лиризма, которому было уже мало всѣхъ безсловесныхъ орудій концерта. Мы видѣли, что почти во всѣхъ финалахъ большихъ инструментальныхъ пьесъ, лиризмъ Бетховена требовалъ «воображаемаго» хора (припомните хоть финалъ пасторальной, съ заглавіемъ «*Hirtengesang*»). «Лиризмъ» поднялся еще выше на одну ступень, и потребовалъ уже не воображаемаго, а «реальнаго» хора. Бетховенъ, также какъ Шиллеръ, хорошо постигалъ, что художникъ не долженъ себя стѣснять никакими условіями «внѣ условій мысли и красоты». Вы сами говорите на 246 страницѣ: «поэту нужна была полная его свобода, чтобъ написать оду «Къ радости»; значить и музыканту, чтобъ въ своемъ искусствѣ создать нѣчто равное этой одѣ (*fournir l'équivalent du chef-d'oeuvre poétique*) необходима была полная свобода (въ распоряженіи всѣми формами, всѣми средствами своего искусства, прибавляю я), опять «что и требовалось доказать». Точно этою полною «свободою» и воспользовался Бетховенъ, оттого и произвелъ созданіе безсмертное, и, безъ сомнѣнія, равное шиллеровой одѣ.

Здѣсь вовсе не мѣсто разбирать идею, планъ и всѣ красоты девятой симфоніи (когда-нибудь мнѣ придется завести объ этомъ болѣе длинную рѣчь).

Здѣсь-же я не могу не указать вамъ на поразительное «сходство плана» между этою симфоніею и фортепьянною фантазіею съ хоромъ. Фантазія заключаетъ ту-же мысль въ зародышѣ (*en germe*), служить какъ-будто предвкусіемъ (*avant-goût*) симфоніи, гдѣ почти тѣмъ-же мыслямъ (не въ смыслѣ «мотива» конечно) придано развитіе колоссальное, съ тою силою, съ тѣмъ могуществомъ генія, которыхъ можно ожидать отъ послѣдней бетховенской симфоніи. Но повторяю, я не стану исчислять красоты этого «чуда искусства», вѣнца симфонической музыки, до-сихъ поръ явившейся на землѣ. Объ этихъ красотахъ можно написать цѣлую книгу, рѣшительно бесполезную для тѣхъ,

кто не знаетъ самой симфоніи, а, къ сожалѣнію, какъ мало еще людей, ее «знающихъ».

Вы очень дѣльно на стр. 245 говорите объ условіяхъ «текста» для музыки, который дѣйствительно, по большей части, долженъ заключать въ себѣ только «канву поэтическую», очеркъ того, что должно быть развито композиторомъ. Но могутъ быть и другіе случаи, и все, что вы результатомъ выводите въ упрекъ Бетховену, къ нему не относится: повѣрка этого сама девятая симфонія. Бетховенъ взялъ нѣкоторыя строфы шиллеровой оды, какъ полное, результатное выраженіе словами тѣхъ мыслей, которыя, быть можетъ, всю жизнь толпились въ поэтической головѣ великаго симфониста; родственность всего направленія бетховенова лиризма съ шиллеровымъ очень ясна для всѣхъ, кому хорошо знакомы произведенія того и другаго. (Въ современной критикѣ давно принято убѣжденіе, что Шиллеръ былъ преимущественно «лирикомъ» даже въ драмахъ своихъ). Эта «родственность лиризма», родственность прирожденная—приковала вниманіе Бетховена именно къ тексту этой оды. Еще въ финалѣ оперы «Фиделіо» (апофеозъ женской супружеской любви) является нѣсколько стиховъ изъ этой самой «оды». Текстъ ея какъ нельзя лучше отвѣчалъ смыслу той развязки, которая была необходима Бетховену для созданной имъ колоссальной симфоніи, огромной исторической картины.

Для чего-же ему было приписывать другой текстъ съ точно такимъ-же содержаніемъ? Наложить руку на шиллерову поэзію Бетховенъ не боялся, потому-что послѣ всего, что написалъ прежде девятой симфоніи, имѣлъ нѣкоторое «право» нѣсколько довѣрять своей музыкальной способности. Онъ чувствовалъ, что мысль Шиллера въ музыкѣ Бетховена найдетъ достойное себя воплощеніе, произведетъ поэзію «другую», потому-что она будетъ въ сферѣ другаго искусства: но поэзію равносильную (équivalente).

Вы говорите на 247 страницѣ (III тома) о заблужденіи (!) Бетховена касательно собственныхъ творческихъ силъ, то-есть что ему, дряхлому, больному страдалцу, ипохондрику, мизантропу (!) не слѣдовало и приниматься за выраженіе «оды къ радости»,—«всѣ струны радости, счастья давно уже перестали звучать въ душѣ его». Если-бъ у васъ рѣчь шла не о девятой симфоніи, а положимъ, о его послѣднихъ квартетахъ—то въ опроверженіе индивидуальнаго вашего взгляда, выраженнаго такъ рѣшительно, мнѣ стоило-бы указать именно на девятую симфонію, то-есть на финалъ ея, гдѣ восхитительнѣйшею музыкою выражено «ликованіе» цѣлаго человѣчества, гдѣ музыкантъ-мизантропъ (!) въ дряхлѣющемъ (?) геніи своемъ нашелъ торжественные звуки для шиллерова порыва: «Brüder! diesen Kuss der ganzen Welt», гдѣ все проникнуто тою святою радостью, «любовью» къ человѣчеству, которая вдохновила и Шиллера! Но и теперь, не смотря на кругъ въ доказательствѣ, я ничѣмъ конечно, не могу доказать «вамъ», правы-ли вы или нѣтъ въ отношеніи «красоты» самой музыки, заблуждался-ли Бетховенъ насчетъ своихъ силъ или нѣтъ,—ничѣмъ не могу доказать другимъ, кромѣ «самой партитурой», о которой идетъ

рѣчь! Только сама эта симфонія, въ ея хорошемъ исполненіи, можетъ дать настоящее понятіе о всей побѣдоносной красотѣ музыкальныхъ формъ 3-го бетховенскаго стиля, формъ, которыя въ этой симфоніи и второй (D-dur-ной) Мессѣ нашли свое «полнѣйшее» выраженіе. Доказательство тутъ одно: изучайте и слушайте! Для тѣхъ-же, кто незнакомъ съ красотами этихъ безсмертныхъ произведеній (чрезвычайно рѣдко исполняемыхъ даже въ Германіи, по необыкновенной многосложности условій хорошаго исполненія для такихъ вещей), для тѣхъ можно только косвенно доказать, что вы невѣрно смотрите на эту симфонію, во-первыхъ, потому что при сужденіи объ ней повторяете мысль о старости, дряхлости Бетховена, объ упадкѣ его генія (au plus fort de sa décadence morale et physique)! А мы уже подробно бесѣдовали о совершенной «невозможности» такого упадка въ колоссальномъ геніи, исполнилѣ симфонической музыки; во-вторыхъ, потому-что на той-же 247 страницѣ вы сами, также какъ по случаю «фантазіи съ хоромъ», совершенно извращаете всю основную мысль Бетховена въ этой симфоніи. Вы говорите: *Voyez quelle singulière et triste confidence (?) Beethoven nous a faite en notes à ce sujet*, (то есть по случаю его безсилія (!) выразить шиллеровъ текстъ!). Прежде чѣмъ начать «хоръ», онъ повторилъ одинъ за другимъ мотивы предыдущихъ частей симфоніи, и тутъ-же ихъ отбрасываетъ. Ни одинъ изъ мотивовъ не годится для выраженія «радости», чтѣ и сущая правда—и такимъ образомъ симфонія остается совершенно безъ связи съ финаломъ (*absolument étrangère à la pensée du finale*) (томъ III стр. 247). Въ самомъ дѣлѣ, признаніе художника въ своей немоци, выраженное «отбрасываньемъ» то того, то другаго мотива, пріискиваніемъ, то-есть самою сокровенною черною работою, передъ лицомъ публики (!) въ одномъ изъ самыхъ полныхъ, самыхъ обдуманыхъ, самыхъ громадныхъ своихъ произведеній, было-бы не только страннымъ капризомъ, но «нелѣпостью» (*absurdité*), доказательствомъ «помѣшательства» художника. Припомните однако, что очень смѣлыя мысли всѣхъ геніальныхъ людей, большинствомъ публики, неприготовленнымъ еще къ этимъ идеямъ, всегда казались «помѣшательствомъ»: припомните Галилея, Коперника, Колумба. Это вовсе не въ томъ смыслѣ, чтобъ Бетховенъ въ девятой симфоніи открылъ «музыкальную» Америку: изобрѣтенія, открытія въ искусствѣ для художника-поэта и для эстетической критики имѣютъ слишкомъ небольшой вѣсъ; мнѣ хотѣлось только показать, какъ обыкновенно встрѣчается людьми каждая, самая простая истина, но высказанная смѣло, геніально. Сколько должно пройти времени, пока эта истина вступить въ свои настоящіе права! Такъ и съ послѣдними произведеніями Бетховена. Такъ и съ финаломъ его послѣдней симфоніи. Она вся тяготеетъ къ своему финалу, а вы находите, что между финаломъ и предыдущими частями нѣтъ никакой связи! Именно для основательнаго уясненія этой связи, Бетховенъ въ финалѣ повторяетъ отрывки изъ предыдущихъ частей, а вы видите въ этомъ *une triste et singulière confidence*, признаніе въ «безсиліи», въ «немоци».

Для яснѣйшаго воплощенія своей симфонической мысли, Бетховенъ избираетъ «текстъ» Шиллера, а вы упрекаете Бетховена за капризное нововведеніе «хора» въ симфонію и смѣшеніе ея съ оперою (!!). Для выраженія Шиллерова и своего лиризма, Бетховенъ создаетъ тему въ высшей степени простую, безыскусственную мелодію, какъ-будто родную цѣлому человѣчеству, «пѣсню» уже не народную, а всенародную (*nicht volksmässig, sondern völkermässig*), и на этой простой мелодіи, которая разрастается мало по-малу до самыхъ великолѣпныхъ размѣровъ, онъ создаетъ высшія чудеса музыкальной поэзіи, а вы видите въ этой мелодіи *une cantilène languissante qui se répète d'une manière interminable et où l'auditeur, profondément attristé (!) ne saurait reconnaître que l'image de l'épuisement et de la vieillesse!*

Конечно, у всякаго свой вкусъ, а степень красоты и поэзіи музыкальной никакъ не доказывается, пока не изобрѣтемъ особаго рода «вѣсы», о которыхъ я уже говорилъ. Но тѣ ваши сужденія, гдѣ вы обвиняете Бетховена очень рѣзко (какъ я показалъ) въ прегрѣшеніяхъ противъ общей логики, противъ обще-человѣческаго здраваго смысла, выставляете его «больнымъ полусумашедшимъ старикомъ» — эти сужденія обѣщаютъ вотъ какой исходъ всего дѣла: какъ только станетъ яснымъ для всѣхъ, что Бетховенъ никогда не могъ «дряхлѣть» въ полномъ разгарѣ своего генія, никогда и не думать быть помѣшаннымъ, тогда разомъ распадутся всѣ ваши упреки, и весьма многіе пожелаютъ вникнуть, «да такъ-ли полно, да нѣтъ-ли тутъ прямаго, яснаго поэтического смысла, который ускользнулъ отъ гг. порицателей Бетховена? Вѣдь, слава Богу, есть на бѣломъ свѣтѣ очень много людей, которые никакъ не повѣрятъ, чтобъ геній могъ быть въ прямомъ разладѣ съ здравымъ смысломъ, а напротивъ убѣждены, что гениальность вмѣщаетъ въ себѣ, прежде всего прочаго, здравый смыслъ въ самой высшей точкѣ своего развитія (*le bon sens à la suprême puissance*).

Мнѣ жаль одно: по случаю девятой симфоніи, я не могу въ опроверженіе вашего о ней мнѣнія привести чей-нибудь особенно сильный авторитетъ, и знаю напередъ, что голосъ мой (и многихъ другихъ хорошо знакомыхъ съ третьимъ стилемъ бетховенскимъ) въ сравненіи съ большинствомъ музыкальной публики будетъ «гласомъ вопіющаго въ пустынѣ». Но я повторяю въ двадцатый разъ: большая или мѣньшая симпатія публики къ художественному произведенію вовсе не можетъ и не должна быть основою критики, а сужденія «цѣнителей и судей» въ отношеніи произведеній третьяго стиля бетховенскаго пока еще на той точкѣ, на которой было во время Гоффмана сужденіе большинства критиковъ въ отношеніи С-moll-ной симфоніи и пасторальной, въ наше время «безпрекословно» признаваемыхъ за чудеса искусства. Мнѣ осталось привести еще нѣсколько вашихъ сужденій, которые могутъ дать совершенно ложныя понятія о бетховенскихъ намѣреніяхъ и о всемъ его направленіи тѣмъ, кому не слишкомъ знакомы сами симфоніи бетховенскія и, особливо, девятая.

На страницѣ 248 III тома вы говорите: «Если въ симфонію введены речитативъ и хоръ, почему-же не ввести въ нее точно также арію, дуэтъ, *chorseaux d'ensemble*; почему не дать ей мѣсто простаго «эпитета» (*un simple adjectif pour programme*) названіе какой-нибудь театральной пьесы и протянуть ее на нѣсколько актовъ? Все это дальнѣйшія послѣдствія, необходимые выводы (*conséquences ultérieures, déductions naturelles et irréfragables*) теоріи, освященной примѣромъ (?) Бетховена». Затѣмъ вы находите, что Берліозъ съ своею «драматическою симфоніею» Ромео и Джульетта какъ-разъ подошелъ подъ эти «*a priori*» выведенные вами результаты и потомъ прибавляете: «вотъ и Бетховенъ «опереженъ» въ свою очередь и даже еще больше, чѣмъ онъ опередилъ Моцарта». Позвольте мнѣ замѣтить, что во первыхъ тутъ является съ вашей стороны мысль о какой-то «перегонкѣ» между художниками (какая-то *course au clocher*), мысль «унизительная» даже въ отношеніи Берліоза, не только въ отношеніи Бетховена. То-есть, и тутъ, какъ во многихъ другихъ мѣстахъ вашей книги, очень ясно видно желаніе выставить Бетховена съ нѣсколько смѣшной стороны. Хорошо-ли это въ отношеніи музыкальной критики вообще, и нужно-ли это было для серьезной оцѣнки Моцарта? Во-вторыхъ: *il y a là deux choses au lieu d'une* (ваши слова на 244 страницѣ). Если Берліозъ съ своею симфоніею «*Roméo et Juliette*» какъ разъ подошелъ подъ выведенные ваши «логическіе» результаты, то слѣдуетъ-ли изъ этого, чтобы результаты эти были выведены правильно изъ бетховенской дѣятельности? Я не знаю, высказывалъ-ли гдѣ нибудь Берліозъ, что онъ свои нововведенія основываетъ на примѣрѣ девятой симфоніи Бетховена; но знаю, что драматическая симфонія Берліоза ни въ чемъ ни малѣйшаго сродства съ бетховеновымъ направленіемъ не имѣетъ. Сходство опять только внѣшнее: слово «симфонія» и употребленіе вокальных партій. Въ бетховенскомъ симфоническомъ направленіи нѣтъ ни одной черты общей съ музыкальною сценическою драмой; въ берліозовой симфоніи, быть можетъ, есть много общаго съ опернымъ направленіемъ, быть можетъ, нѣтъ—это нисколько къ дѣлу не относится. Подражатели очень любятъ придавать себѣ значеніе «продолжателей»—это правда, но вѣдь рѣчь идетъ о Бетховенѣ, зачѣмъ-же ему навязывать «теоріи», о которыхъ онъ и не думалъ? Я старался уже показать, какъ далеко постоянно лирическое направленіе бетховенской симфонической поэзіи отъ направленія опернаго. Не Бетховену, а вамъ было угодно видѣть въ употребленіи вокальных партій въ симфоніи смѣшеніе симфоніи съ оперой. Изъ этого весьма невѣрнаго взгляда на все направленіе бетховенскихъ симфоній, вы, конечно очень логически, вывели свои дальнѣйшіе результаты, но что-же общаго они имѣютъ съ Бетховеномъ? За что-же его упрекать въ чужихъ прегрѣшеніяхъ? Вашъ исходный пунктъ, повторяю: «если хоръ, речитативъ — такъ ужъ тотчасъ «оперная музыка».—Почему-же это? Сколько есть на свѣтѣ хоровъ, речитативовъ и арій, и *chorseaux d'ensemble* къ музыкѣ вовсе не театральной. (Возьмите любую мессу или кантату Баха, любую мессу Керубини, любую ораторію и такъ далѣе). Не забудьте же, что

самый «текстъ» избранный Бетховеномъ для девятой симфоніи, чисто-лирическій. Дѣло другое, еслибъ вы замѣтили смѣшеніе симфоническаго стіля, какъ его понималъ Бетховенъ, со стилемъ «ораторнымъ», то это было-бы гораздо вѣрнѣе. Но и тутъ, весь вопросъ приведется къ неопредѣлительности «названій», une question de mots, non de choses. Названіе «ораторіи» предполагаетъ обыкновенно сюжетъ религіозный, по крайней мѣрѣ «библейскій», музыкальную пьесу большого объема, въ которой соединяются эпическій элементъ и лирическій. Но и тутъ, съ одной стороны, очень возможны сюжеты, въ которыхъ элементъ чисто-драматическій долженъ имѣть мѣсто еще больше, чѣмъ эпико-лирическій (напримѣръ сюжетъ Саула и Давида, сюжетъ Самсона, и тому подобное); съ другой стороны, могутъ быть и уже существуютъ ораторіи на сюжеты совершенно не религіозные, не библейскіе, напримѣръ «Времена года».

Названіе «ораторіи» и границы ораторнаго стіля, значить, должны быть очень распространены. Въ такомъ смыслѣ, къ области ораторіи будетъ относиться вся музыка, требующая соединенія всѣхъ силъ музыкальныхъ, вокальныхъ и инструментальныхъ, и между тѣмъ, по преобладанію въ ней направленія лирико-повѣствовательнаго или чисто-лирическаго, она совершенно отличается отъ музыки «сценической», оперной, гдѣ преобладаетъ прямо драматизмъ съ допущеніемъ другихъ элементовъ поэзіи, въ видѣ исключенія.

И такъ, искусство звуковъ въ полномъ своемъ торжествѣ является, съ одной стороны, въ «оперѣ», съ подчиненіемъ музыки весьма многимъ (больше или меньше) стѣснительнымъ условіямъ (какъ вы сами это прекрасно показали на стр. 203—205 II тома), съ другой—въ ораторіи (не въ прежнемъ «тѣсномъ», а въ самомъ обширномъ смыслѣ этого слова), гдѣ нѣтъ болѣе никакихъ стѣсненій для музыканта. Бетховенъ, какъ симфонистъ по преимуществу, предпочиталъ эту область музыки болѣе родственную его генію, эту область, гдѣ было больше простора безграничной силѣ его «лиризма». Въ такомъ смыслѣ, почти во всей его музыкѣ можно найти направленіе «ораторное», то-есть, преобладаніе лиризма, и очень естественно, что онъ чистую «симфонію» считалъ одною изъ «вѣтвей» этого ораторно-симфоническаго направленія, и подъ конецъ своей жизни, при болѣшемъ и болѣшемъ расширеніи своей геніальности, формы симфоніи почти слилъ съ ораторією (финалъ девятой симфоніи), а во второй мессѣ (чистѣйшей ораторіи) придалъ чрезвычайную «симфоническую» самостоятельность оркестру. Какъ я уже столько разъ говорилъ, Бетховенъ больше и больше заботился объ очищеніи «своего идеала» отъ всѣхъ школьныхъ напоровъ.

Сдѣлавъ разборъ главныхъ четырехъ симфоній Моцарта (четыре изъ тридцати трехъ) D-dur, Es-dur, G-moll, C-dur (съ фугой), остановившись съ особенною любовью на двухъ послѣднихъ (онѣ, конечно, заслужили этого энтузіазма), но ничѣмъ не доказавъ ихъ «безпримѣрнаго совершенства» передъ гайдновскими (съ которыми вы могли и должны были ихъ сравнивать, но не сравнивали отъ чрезмѣрной нетерпимости, intolérance), вы замѣчаете (стр. 256):

C-dur-ная fuga—chef d'oeuvre Моцарта въ симфоническомъ стилѣ и нес plus ultra самого стиля музыкальной оды (sic). Послѣ этой симфоніи, Моцартъ не писалъ больше симфоній, предоставивъ своимъ наслѣдникамъ, въ искусствѣ звуковъ, славу довести симфонію до степени драмы, и обозначить свои симфоническія произведенія «ярлычками». Когда живописецъ подписалъ подъ своею картиною: «это дерево, а это дворецъ», нѣтъ возможности ошибиться въ его художественныхъ намѣреніяхъ. Но вѣдь не можетъ-же все придти въ голову одному человѣку. По крайней мѣрѣ Моцартъ, превзойденный въ наше время, можетъ утѣшиться въ своей могилѣ, что если онъ не выдумалъ симфоній драматическихъ, героическихъ, патетическихъ, эротическихъ, фантастическихъ, фантазмагорическихъ, и пасторальныхъ, и триумфальныхъ, и такъ далѣе, за то ни одинъ изъ умершихъ, живущихъ, или имѣющихъ родиться авторовъ этой симфоніи съ ярлычками не написалъ и, вѣроятно, не напишетъ пьесу безъ ярлычка, просто: его фугу симфоніи in C. «Suum cuique».

О! Еслибъ вы держались этого юстиніанова правила и другаго (Neminem laedere), мнѣ бы не пришлось утомлять васъ и себя моими безконечными возраженіями противъ каждой вашей строчки о Бетховенѣ. Какъ, напримѣръ, въ только-что выписанномъ мною не видѣть явнаго умысла «смѣшать» Бетховена съ толпою его французскихъ, болѣе или менѣе, карикатурныхъ подражателей? Какъ, напримѣръ, не видѣть насмѣшки въ этой выходкѣ противъ ярлычковъ двухъ изъ девяти симфоній Бетховена? Если вашъ индивидуальный вкусъ не позволяетъ вамъ, согласно съ нами, чувствовать болѣе симпатіи къ бетховенскимъ симфоніямъ, чѣмъ къ моцартовскимъ, то должны-ли были вы, въ серьезномъ критическомъ сочиненіи, подсмѣиваться надъ однимъ изъ величайшихъ геніевъ, подсмѣиваться, потому что онъ не похожъ на Моцарта, и не подходитъ подъ вами составленную теорію?

Въ одномъ мѣстѣ, какъ я уже упоминалъ, вы обвиняете Бетховена «прямо» въ такихъ чудовищныхъ диссонансахъ, которые уже ничего общаго съ музыкою не имѣютъ (стр. 269). Но вы напрасно остановились на пятой симфоніи для примѣра такихъ анти-музыкальныхъ гармоническихъ смѣлостей. Въ дальнѣйшихъ симфоніяхъ былъ Бетховенъ къ нимъ еще гораздо щедрѣе: въ финалѣ седьмой симфоніи (A-dur) есть, напримѣръ, мѣсто, гдѣ въ продолженіе безконечнаго числа тактовъ вся тема финала (родъ марша, pas redoublé) идетъ на двухъ нотахъ басовъ (e и dis)! По какому генераль-басу вы подберете названіе ко всѣмъ аккордамъ, изъ которыхъ соткана вся эта гармоническая галиматія? Какими законами вы ее оправдаете, если будете въ микроскопъ смотрѣть на каждый отдѣльный аккордъ? Рѣшительно никакими, потому что до Бетховена этому не было примѣровъ. А между тѣмъ, дѣло само по себѣ чрезвычайно просто: педаль гармоническая (basse en pédale, orgelpunct) допускается всѣми на свѣтѣ гармонистами, даже и выдуманна-то париками. Педаль на «доминантѣ» дѣло самое обыкновенное: рѣдкая пьеса обходится безъ нея. Бетховенъ только придавъ доминантѣ сильнѣйшій акцентъ упоромъ, то на

нее, то на соседній полутонъ (dis), превратилъ такимъ образомъ эту педаль въ исполнскій басовый триллеръ. Все какъ нельзя болѣе законно въ смыслѣ законовъ не школьныхъ, а органическихъ. Такъ и со всѣми другими случаями ваших *incogruités, énormités harmoniques*, которыхъ въ Бетховенѣ бездна, потому-что онъ любилъ энергію диссонансовъ и любилъ чрезвычайно расширять примѣненіе музыкальных органическихъ законовъ.

Вамъ, конечно, очень хорошо извѣстно, что гоняться за отдѣльнымъ мимолетнымъ аккордомъ не слѣдуетъ въ искусствѣ, котораго все владычество въ протяженіи времени, слѣдовательно, въ послѣдовательномъ сдѣленіи гармоническихъ сочиненій, а не въ ихъ «отдѣльномъ значеніи (*acception isolée*), иногда рѣшительно лишенномъ всякаго смысла, какъ не можетъ быть понятенъ, напримѣръ, ракурсъ, отдѣльно выхваченный изъ огромной исторической картины. Въ другомъ мѣстѣ, мнѣ придется когда нибудь много говорить объ этихъ мнимыхъ незаконностяхъ, неправильностяхъ гармоніи въ бетховенскихъ произведеніяхъ. Оттого здѣсь я только намекнулъ на мой взглядъ въ этомъ случаѣ.

Въ заключеніе своей главы о симфоніяхъ Моцарта, вы говорите о причинахъ, на которыхъ, по вашему мнѣнію, основывается общее предпочтеніе, въ наше время отдаваемое бетховенскимъ симфоніямъ передъ моцартовыми. Изъ того, что я говорилъ о бетховенскихъ симфоніяхъ, вы видите, въ чемъ я вижу поводъ этого очень натуральнаго предпочтенія: въ богатствѣ фантазій бетховеновой, въ еще большей, и притомъ новой, поэзії, новыхъ музыкальных формахъ, проникнутыхъ несравненно болѣе глубокою мыслью, при красотѣ, по крайней мѣрѣ равной красотѣ гайдновой и моцартовой. По вашему-же мнѣнію, Бетховенъ обязанъ этою «всеобщю симпатіею» нашего времени—чему?—расчетамъ на матерьяльный, акустическій эффектъ чрезъ преувеличенности оркестровки (!) стр. 266—270 III тома. Я избѣгаю нарочно чисто-техническихъ подробностей, а то мнѣ чрезвычайно легко было-бы убѣдить васъ указаніемъ такого и такого мѣсто партитуръ, что Бетховенъ столько-же экономенъ въ средствахъ оркестра какъ и Моцартъ, и Гайднъ; что счетъ вашъ на 268 страницѣ не совсѣмъ вѣренъ, и что Моцартъ, когда ему нужно было (напр. въ «*Entführung*»), пускалъ въ дѣло всѣ самые шумные инструменты (*instr. de tarago*). Здѣсь-же я скажу только, что трудновато упрекать въ стремленіи къ оглушительному шуму (?! стр. 368) того композитора, который употреблялъ одни изъ самыхъ звучныхъ, самыхъ любимыхъ въ наше время инструментовъ—тромбонъ—съ крайнею бережливостью; напримѣръ, допустивъ его только въ финалахъ трехъ изъ своихъ девяти симфоній, изъ седьмой и восьмой онъ исключилъ тромбоны вовсе, несмотря на воинственный духъ и энергическій характеръ этихъ своихъ созданій. Гдѣ-же тутъ «стремленіе къ преувеличенности»? Ваши нападки на это стремленіе чрезвычайно дѣльны и какъ нельзя лучше относятся къ очень многимъ послѣ-моцартовскимъ компонистамъ, но съ Бетховеномъ-то не имѣютъ ничего общаго (*n'ont rien o démêler*). Исполнскія сила, колоссальное могу-

щество бетховенскаго оркестра, будто-бы все равно, что преувеличенность, и потому только, что въ моцартовомъ оркестрѣ нѣтъ такой-же исполинской силы?

Въ самомъ концѣ главы, желая окончательно доказать первенство моцартовыхъ симфоній передъ бетховенскими, вы совѣтуете, для большей правильности суда надъ тѣми и другими (*pour les juger sans illusion*, стр. 270 III тома), переложить и тѣ и другія для однихъ смычковыхъ инструментовъ въ видѣ секстетовъ (!!). Странный способъ суда! Еслибъ и въ самомъ дѣлѣ, при такомъ «искаженіи» (что-то въ родѣ разсѣченія трупа), перевѣсъ остался на сторонѣ Моцарта, то это доказало бы только одно: что моцартова симфоническая музыка несравненно ближе къ камерному стилю, нежели бетховенская, несравненно менѣе деспотически требуетъ оркестра! А я вѣдь уже много разъ говорилъ о томъ, что бетховенова симфоническая музыка именно потому-то и превосходитъ гайдно-моцартовской, что никогда ничѣмъ не напоминаетъ стиля «квартетнаго». Мысль Бетховена, если задумана для оркестра, то никогда ничѣмъ другимъ не можетъ быть передана во всей полнотѣ, во всей красотѣ, въ настоящемъ своемъ видѣ, какъ только оркестромъ. А что касается основы мелодической и гармонической, то въ этомъ отношеніи, почти невозможно и сравнивать моцартовскія симфоніи съ бетховенскими, задуманными всегда вслѣдствіе «мысли», которой владычество въ музыкѣ гайдно-моцартовской далеко не такъ сильно и уступаетъ интересамъ чисто музыкальнымъ. Вѣдь никому, напримѣръ, не придетъ въ голову сравнивать портретъ хотя-бы Вандейка, пейзажъ хотя-бы Пуссена или Рюизаля съ историческою картиною, сравнивать не въ отношеніи техники (кисти и т. п.), а въ отношеніи сочиненія!!

На силу-то я привелъ свои возраженія къ давно-желаемому концу.

Прежде всего прошу извиненія въ многорѣчивости: предметъ противъ моего ожиданія разросся подъ перомъ. Еще въ одномъ прошу всей вашей снисходительности: очень часто я не сумѣлъ выразить того, какъ я смотрю на предметъ, и остался при одномъ покушеніи! Пусть за меня ходатайствуетъ въ этомъ случаѣ одна изъ первѣйшихъ знаменитостей литературныхъ нашего времени: *Ce qu'il y a de plus difficile au monde, ce que l'on peut appeler le triomphe et le couronnement de la volonté, c'est de dire ce qu'on veut dire et de faire ce qu'on veut faire. ...Quand un livre (un article) si futile qu'il soit, ne prouve pas clairement, uniquement, sans contestation et sans réplique, ce qu'il veut prouver, c'est la faute du livre (de l'article), mais non pas toujours celle de l'auteur. Sa main sans expérience et sans mesure a trompé sa pensée....* *)).

Не припишите также, иногда, быть можетъ черезъ-чуръ жаркій тонъ моихъ возраженій, ничему другому кромѣ неопытности. Вы знаете, что у меня не было и нѣтъ другой цѣли, кромѣ высказанія правды въ этомъ дѣлѣ, какъ я ее понимаю.

*) G. S a n d. Lettres d'un voyageur.

Вамъ хотѣлось доказать, что и симфонія Моцарта въ апогей искусства, какъ лучшія изъ его оперъ, для подтвержденія той вашей теоремы, что Моцартъ (будто-бы) первѣе всѣхъ во всѣхъ родахъ музыки. Тутъ (въ отношеніи т. е. симфоній) помѣхой оказался Бетховенъ. Вы не могли не видѣть прогресса въ его симфонической музыкѣ, но старались убѣдить себя и другихъ, что этотъ прогрессъ незаконный, что это уклоненіе искусства въ сторону. Вотъ причина вашей «несправедливости» къ Бетховену, которая довела васъ наконецъ до употребленія въ дѣло «насмѣшекъ» надъ заблужденіями (!!)

Если-бъ вы не смотрѣли на Бетховена сквозь призму «исключительнаго» фанатизма къ вашему герою, вы не могли-бы не согласиться съ современной музыкальной критикой, которая давно отдала Бетховену пальму первенства въ симфонической музыкѣ.

Дѣло въ томъ, что у васъ на музыкальномъ горизонтѣ «nunc et in saecula» сіяетъ одно солнце—Моцартъ; всѣ прочіе великіе музыкальные гении только тяготеютъ къ одному единственному солнцу.

Мы богаче васъ: въ нашемъ музыкальномъ небѣ сіяютъ нѣсколько звѣздъ первой величины, изъ которыхъ каждая становится для насъ ослѣпительнымъ солнцемъ, когда мы поближе подходимъ къ ея сіянію, вступаемъ въ сферу ея лучей.



Бетховенъ и три его стиля *).

Юнига В. Ф. Ленца **).



Одно за десять лѣтъ отъ нынѣшняго года, напечатано въ Петербургѣ весьма замѣчательное сочиненіе по части музыкальной критики и музыкальной литературы вообще—именно: «Новая біографія Моцарта съ разборомъ главныхъ его твореній и съ очеркомъ исторіи музыки» (*Nouvelle biographie de Mozart, suivie de l'analyse de ses principaux ouvrages et d'un précis de l'histoire de la musique*), сочиненіе г. Улыбышева, на французскомъ языкѣ, въ трехъ большихъ томахъ. Теперь появилось въ Петербургѣ же, и тоже на французскомъ языкѣ, сочиненіе о другомъ героѣ царства

*) Пантеонъ 1852 г., № 4.

**) Это, вѣроятно, и есть та статья, которая не нашлась въ Петер. Вѣд.

Ред.

звукѣ. Вотъ полное заглавіе книги г. Ленца: «Бетховенъ и три его стиля. Разборъ его сонатъ для фортепіано, съ приложеніемъ опыта полного каталога критическаго, хронологическаго и анекдотическаго всѣхъ произведеній Бетховена» (*Beethoven et ses trois styles. Analyse des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique des oeuvres de Beethoven, par V. de Lenz. S. Pétersbourg, chez Bernard. 1852*) 2 тома. Уже одно то обстоятельство, что оба эти сочиненія принадлежатъ нашимъ соотечественникамъ (г. Улыбышевъ коренной русскій, г. Ленцъ—уроженецъ Лифляндіи), и оба изданы, хотя на французскомъ языкѣ, но въ Россіи, должно ихъ сблизить для каждаго, сколько-нибудь интересующагося музыкою и ея литературою. Отрадно подумать, что въ нашемъ отечествѣ по части музыкальной критики появляются сочиненія съ направленіемъ серьезнымъ, отчасти пополняющія пробѣлы, о которыхъ еще не подумала ни Франція, ни Германія. Сочиненіе г. Улыбышева давно получило вполне заслуженную европейскую извѣстность. Французскіе и нѣмецкіе музыкальные критики не разъ подробно и съ величайшею похвалою говорили объ этомъ дѣльномъ трудѣ, далеко за собою оставившемъ все, что до-сихъ поръ было писано о Моцартѣ. Имѣя въ виду занимательность такого рода сочиненій не для однихъ русскихъ, а именно для всего образованнаго свѣта, для всѣхъ, кому дорога музыка и дороги имена Моцарта и Бетховена, съ другой стороны, не упуская изъ вида и весьма ограниченный кружокъ читателей по части музыкальной критики у насъ въ Россіи, которымъ былъ-бы незнакомъ французскій языкъ, нельзя упрекать ни г. Улыбышева, ни г. Ленца за то, что они издали свои книги не на отечественномъ языкѣ. Нельзя также никого упрекать и въ томъ, что до-сихъ поръ у насъ не было полного перевода сочиненій г. Улыбышева. Такой переводъ былъ-бы трудомъ немаловажнымъ при неустановившемся еще у насъ техническомъ музыкальномъ языкѣ (и по многому другому), и не нашелъ-бы большаго круга читателей. Теперь такой переводъ былъ-бы почти бесполезенъ потому-что тѣ, кому книга г. Улыбышева интересна, давно прочитали ее въ оригиналѣ, а немногіе изъ читателей, собственно русскихъ, познакомились съ этою книгою по безчисленнымъ отрывкамъ изъ нея, которые помѣщались и до-сихъ поръ помѣщаются въ нашихъ журналахъ, какъ только рѣчь зайдетъ объ операхъ Моцарта, особенно о Донъ-Жуанѣ. Иногда господа заимствователи обходятся съ г. Улыбышевымъ довольно нецеремонно, то есть не считаютъ нужнымъ даже упомянуть объ источникѣ, откуда черпаютъ «свои» панегирики Моцарту. По случаю книги г. Ленца, невозможно не говорить о сочиненіи г. Улыбышева, и не по одному невольному вѣдшему сближенію, которое промелькнетъ въ головѣ каждаго при одномъ прочтеніи заглавія книги. Между этими двумя сочиненіями есть другая болѣе глубокая связь—связь, трогающая самую основу, идею сочиненія. Дѣло въ томъ, что г. Улыбышевъ, въ своемъ восторгѣ передъ Моцартомъ и всей его дѣятельностью (кромѣ чисто-фортепіанной музыки его, которой г. Улыбышевъ не ка-

сается, считая ее просто устарѣвшей и вообще неважною для судьбы искусства), нѣсколько разъ въ своей книгѣ задѣваетъ и Бетховена, въ томъ смыслѣ, что будто-бы Бетховенъ, капризами (!) своего генія, влекъ искусство въ сторону (!) отъ настоящаго его пути. Со стороны г. Улыбышева это довольно логично, потому что онъ считаетъ музыку своего героя апогеемъ искусства звуковъ вообще, какъ въ отношеніи оперы и ораторіи («Реквиемъ» Моцарта), такъ и въ отношеніи симфоніи и камерной музыки (квартеты, квинтеты и проч.). По мнѣнію г. Улыбышева, дальше Моцарта идти въ искусствѣ некуда—слѣдовательно, чтобы быть новымъ, оригинальнымъ, осталось одно средство: отклонить искусство отъ его прямого пути, что и сдѣлалъ Бетховенъ. Мнѣніе это, высказанное г. Улыбышевымъ по случаю симфоній Бетховена, въ наше время, для всѣхъ занимающихся музыкою, болѣе чѣмъ странно, потому что въ музыкальномъ мірѣ теперь Бетховенъ давно занялъ свое настоящее мѣсто—первѣйшаго генія въ дѣлѣ чисто инструментальной музыки. Симфоній Моцарта никто и не думаетъ въ наше время сравнивать съ симфоніями Бетховена (начиная съ III до IX включительно); квартеты и квинтеты Моцарта, при всѣхъ своихъ вѣчносіяющихъ, но спокойныхъ, холодныхъ красотахъ, давно уступили пальму первенства въ этомъ родѣ музыки огненнымъ квартетамъ Бетховена, ор. 59; послѣдніе квартеты Бетховена еще на столько же, то есть цѣлой головою, выше современнаго намъ музыкальнаго пониманія, на сколько гайдновскіе квартеты опередили какого-нибудь Плейеля, на сколько бетховенскіе квартеты, посвященные Разумовскому (ор. 59), опередили Гайдна и Моцарта. Тѣмъ не менѣе, сужденія г. Улыбышева о Бетховенѣ, высказанныя именно съ тѣмъ, чтобы унижить (!) его славу въ сравненіи со славою Моцарта, не могли не вызвать возраженій. И ясно, что г. Ленцъ, употребившій значительную часть своей жизни на изученіе твореній Бетховена, и, по этому самому, а также и вообще по симпатіямъ къ музыкѣ и ея судьбамъ, сдѣлавшійся въ отношеніи къ Бетховену такимъ-же (но не столько исключительнымъ) фанатикомъ, какъ г. Улыбышевъ въ отношеніи Моцарта, не могъ не явиться антагонистомъ г. Улыбышева. Даже отчасти именно этому антагонизму одолжены мы появленіемъ книги г. Ленца. Объ этомъ говоритъ самъ авторъ въ предисловіи.

Такъ какъ ничто не можетъ лучше знакомить публику съ направленіемъ, цѣлью книги, какъ дѣльное предисловіе ея автора, то рецензентъ считаетъ нужнымъ, прежде отчета о замѣчательномъ сочиненіи г. Ленца, привести собственные его слова, помѣщенные прежде текста. Вотъ какъ онъ выражается о своей книгѣ: «Эта книга не техническое сочиненіе, и назначается для всѣхъ, кто музыку любитъ наравнѣ съ литературою. Наука въ музыкѣ имѣетъ свои достоинства, но музыкальный «ученый» (*savant en musique*, а не *musicien savant*, что было бы совсѣмъ другое) не всегда умѣетъ смотрѣть выше школьныхъ правилъ. Часто ему случается отдавать предпочтеніе «буквѣ», на счетъ начала интеллектуальнаго, духа жизни въ искусствѣ, которому азбука искусства, то есть плодъ всѣхъ трудовъ ученаго, — служить только матеріальнымъ выраже-

ніемъ. Въ искусствѣ, идея составляетъ все; техника, служащая для выраженія идеи, должна быть на второмъ планѣ. Прежде, чѣмъ изъ мало по малу собранныхъ и неполныхъ «данныхъ» составилось то, что человѣкъ называть «наукою» — было самое дѣло, самъ человѣкъ, слѣдовательно, его-то и надо искать прежде всего прочаго въ искусствѣ. Пусть гармонисты *ex professo* выписываютъ ошибки противъ науки въ сочиненіяхъ Бетховена. Великихъ авторовъ читаютъ для того, чтобъ наслаждаться торжествомъ мысли человѣческой, а не для того, чтобы занести въ протоколъ, что эти великіе авторы прошли школьный курсъ прежде, чѣмъ сдѣлались предметомъ удивленія народовъ. Авторъ полагаетъ, что долгъ каждаго человѣка содѣйствовать, согласно своимъ силамъ и средствамъ, водворенію въ людяхъ истины и красоты (*au triomphe de la cause du vrai et du beau*). Цѣль автора — служить путеводителемъ для любителя музыки, желающаго изучить все, что сдѣлалъ Бетховенъ; художника поближе познакомить съ дѣятельностью этого гения; и тому и другому дать возможность изъ истинно изящнаго сдѣлать себѣ щитъ противъ всего неизящнаго и неутраднаго, что они встрѣтятъ на пути жизни. Такъ какъ главный предметъ книги — сонаты Бетховена для фортепіано, то авторъ остановитъ на нѣсколько времени вниманіе читателей на фортепіанной музыкѣ, чтобы яснѣе обозначить всю разницу между этою музыкою и фортепіанною же музыкою Бетховена. Выбирая своимъ предметомъ великое, заранѣе надо осудить себя на то, что останешься ниже своего предмета. Авторъ это очень хорошо помнилъ, прежде чѣмъ приступилъ къ своей книгѣ; теперь это сдѣлалось для него еще яснѣе, но онъ надѣется, что книга его можетъ быть пособіемъ для будущей критики (*conduire la critique à de plus grands résultats*), такъ какъ въ этой книгѣ показанъ характеръ каждаго изъ трехъ стилей Бетховена и помѣщенъ въ первый еще разъ полный критическій и хронологическій списокъ всѣмъ произведеніямъ Бетховена. Характеристика трехъ стилей Бетховена, въ отношеніи къ фортепіаннымъ сонатамъ, также еще нигдѣ до сихъ поръ не была обозначена.

Читатели видятъ уже, что сочиненіе г. Ленца, хотя дѣйствительно не техническое, гораздо специальнѣе по своему главному предмету, чѣмъ сочиненіе г. Улыбышева. Задача г. Улыбышева была — жизнь Моцарта, вся его дѣятельность въ полномъ объемѣ и мѣсто, занимаемое гениемъ Моцарта въ исторіи музыки. Г. Ленцъ поставилъ себѣ цѣлью разобрать сонаты Бетховена для одного фортепіано (какъ будто нарочно тотъ родъ музыки, о которомъ г. Улыбышевъ не считалъ нужнымъ говорить) и прослѣдить въ этихъ сонатахъ три разные стили Бетховена, и тутъ столько же ясно обозначенные, какъ и во всѣхъ другихъ его произведеніяхъ, которыхъ г. Ленцъ желалъ касаться только мимоходомъ. Мы говоримъ, желалъ касаться не иначе, какъ мимоходомъ, потому что на дѣлѣ вышло иначе. Г. Улыбышевъ рѣшился пройти молчаніемъ всю фортепіанную музыку Моцарта, хотя Моцартъ писалъ очень много для одного фортепіано, или клавесина (по тогдашнему);

умолчать объ этомъ всемъ было несравненно легче, чѣмъ, по случаю бетховенскихъ сонатъ для одного фортепіано, не забѣгать безпрестанно въ другія области его музыки, тѣмъ болѣе, что г. Ленцъ долженъ былъ показать характеръ трехъ стилей Бетховена — а типами каждаго изъ этихъ стилей служатъ, конечно, болѣе всѣмъ извѣстныя, главныя произведенія Бетховена, то-есть, его симфоніи и квартеты. Такимъ образомъ, книга г. Ленца трактуетъ вовсе не объ однихъ тридцати двухъ сонатахъ для фортепіано, но и о многомъ другомъ (кромѣ того, что цѣлая отдѣльная глава перваго тома посвящена біографическому очерку, — а больше половины втораго тома занято каталогомъ всѣхъ сочиненій Бетховена и приложениями къ этому каталогу). Следовательно, вообще говоря, предметомъ книги г. Ленца—весь Бетховенъ, по случаю его фортепіанныхъ сонатъ, точно такъ какъ предметъ книги г. Улыбышева—весь Моцартъ, за исключеніемъ его фортепіанныхъ сонатъ. Сравненіе этихъ двухъ книгъ, какъ видите — неизбежно. Сдѣлаемъ же это сравненіе. Г. Улыбышевъ, строго держась задуманнаго плана, весь первый томъ своего сочиненія посвящаетъ біографіи Моцарта, но не помѣщаетъ чрезвычайно-важныхъ для біографіи документовъ, писемъ самаго художника, (тогда какъ они есть даже въ біографіи, составленной Ниссеномъ); г. Ленцъ, придерживаясь системы только въ оглавленіи своей книги (гдѣ біографическому очерку отведенъ очень скромный уголокъ), каждую ея главу кстати и некстати пересыпаетъ анекдотами изъ частной жизни Бетховена; почти цѣльную отдѣльную главу посвящаетъ доказательствамъ, что Бетховенъ былъ аристократъ (?) въ душѣ, и,—кромѣ сотни извлеченій изъ писемъ и записокъ Бетховена, иногда столько же важныхъ, какъ извѣстная рукопись Байрона, *autographe posthume*, въ двухъ словахъ: «дураки наборщики»,—приводитъ въ концѣ два, еще нигдѣ не напечатанныя, письма Бетховена къ одному курляндцу (*Amenda*). Г. Улыбышевъ, со всею серьезностью нѣмецкаго профессора, во второмъ томѣ излагаетъ всю исторію музыки отъ ея зарожденія до моцартовыхъ временъ; только изрѣдка позволяетъ онъ себѣ невинно попутить надъ усиліями какихъ-нибудь мадригалистовъ XV вѣка, или надъ самимъ собою, по случаю непониманія фуги. За то г. Ленцъ, отъ начала до конца книги, не перестаетъ казнить сарказмомъ все, что попадаетъ ему подъ перо: и старыхъ компонистовъ, и новыхъ пѣвистовъ, и Дюссека, и Черни, и нѣмецкій журналъ 1852 года, сколько желчи разлито на страницахъ этихъ тощихъ двухъ томиковъ! И кому, кому тутъ не досталось! (Впрочемъ, почти всегда за дѣло, если не всегда умѣстно). Г. Улыбышевъ очень хвалитъ г. Фетиса (директора Бельгійской консерваторіи и извѣстнаго музыкальнаго теоретика, по случаю придуманной Фетисомъ поправки (?) одного диссонанса въ моцартовскомъ квартетѣ); г. Ленцъ бранитъ г. Фетиса и г. Улыбышева, вмѣстѣ съ нимъ, именно за это-же самое. Г. Улыбышевъ не очень уважаетъ пасторальную симфонію: за то г. Ленцъ благоговѣетъ передъ «Донъ-Жуаномъ» столько же, какъ передъ пасторальной симфоніей и Аз-дурной сонатой (ор. 26). *Et c'est beaucoup dire.*

Вообще, г. Ленцъ, какъ сказано, не смотря на весь свой фанатизмъ къ Бетховену (преимущественно въ произведеніяхъ втораго его стиля), выказываетъ гораздо болѣе терпимости (tolérance), чѣмъ г. Улыбышевъ, который, издавая свою книгу въ 1842 году, старался доказать, что въ Моцартѣ высшее развитіе всѣхъ сторонъ музыки, какъ-будто Бетховена и не было на свѣтѣ! Г. Ленцъ, благоговѣя передъ Бетховеномъ, не отнимаетъ нисколько достоинствъ у моцартовыхъ произведеній—«отдаетъ Моцарту Моцартова», видитъ все огромное его вліяніе на геній Бетховена (въ первомъ его стилѣ), и никогда не пропускаетъ случая указать слабыя стороны нѣкоторыхъ произведеній своего героя. Замѣчательно, что оба сочиненія не лишены нѣкоторой близорукости взгляда, относительно самого героя книги. Г. Улыбышевъ вѣнцомъ творенія моцартова считаетъ «Донъ-Жуана» и къ этому произведенію клонитъ всю свою книгу; такъ что въ лучшей, безукоризненной оперѣ Моцарта—«Волшебной Флейтѣ», исключая безсмертной увертюры, г. Улыбышевъ видитъ только мѣстами замѣчательныя красоты! Точно также, г. Ленцъ, хотя и говоритъ, что въ третьемъ стилѣ Бетховена геніальность его расширилась, но частенько называетъ истинно великимъ стилемъ вторую манеру (*la grande manière, la 2-de*), и въ этомъ стилѣ оказываетъ особенное предпочтеніе пасторальной Симфоніи и As-дуриой сонатѣ (ор. 26)?! Какъ будто эти вещи выше всего у того генія, который создалъ VII, VIII и IX симфонію, сонаты для фортепіано, ор. 101, ор. 106, 109, 110, 111, вторую мессу и послѣдніе квартеты, начиная съ одиннадцатаго (ор. 95)! Г. Ленцъ отзываясь о произведеніяхъ послѣдняго стиля, конечно, съ необыкновеннымъ уваженіемъ, даже благоговѣніемъ, какъ-будто едва осмѣливается говорить о нихъ, какъ-будто ихъ боится; но тѣмъ самымъ показываетъ, что симпатіи его на сторонѣ сравнительно простѣйшихъ произведеній втораго стиля бетховенскаго, особенно пасторальной Симфоніи, о которой упоминаетъ въ теченіе своей книги по крайней мѣрѣ столько же разъ, какъ г. Улыбышевъ о «Донъ-Жуанѣ». Индивидуальному вкусу есть мѣсто и въ искусствѣ, какъ во всемъ другомъ, но при строгой критической оцѣнкѣ геніальныхъ произведеній, такого художника, какъ Бетховенъ, который три раза въ жизни измѣнялъ свой стиль, все направленіе своей поэзіи, и измѣненія эти, конечно, были неразлучны съ развитіемъ, съ расширеніемъ его геніальности—по мнѣнію рецензента, не слѣдуетъ-ли выказывать свое предпочтеніе къ произведеніямъ высшаго изъ трехъ стилей? Странно было-бы, еслибъ кто-нибудь, разбирая Пушкина и развитіе его генія, только упомянулъ съ честью о «Борисѣ-Годуновѣ» или «Каменномъ гостѣ»—а полную свою симпатію выказалъ-бы къ «Бахчисарайскому Фонтану» или «Руслану и Людмилѣ». Такой выборъ «фаворитовъ», между произведеніями великаго художника, показалъ-бы только, что критикъ еще далеко не на настоящемъ уровнѣ (*niveau*), въ отношеніи разбираемыхъ произведеній. Въ самомъ дѣлѣ,—новизна формъ, употребленныхъ Моцартомъ въ его «Волшебной Флейтѣ», гдѣ онъ совершенно отрѣшился отъ вліянія современной ему итальянщины (вліяніе въ «Донъ-Жуанѣ» еще очень замѣтнаго), гдѣ онъ сталъ вполне самимъ

собою и дошелъ до высочайшей степени сценическаго драматизма при самыхъ простыхъ формахъ музыки, гдѣ онъ создалъ оперу, всю сотканную изъ музыкальныхъ чудесъ,—новизна этихъ формъ ускользнула отъ г. Улыбышева и онъ, за милліонами другихъ цѣнителей искусства, повторилъ только общепринятое мнѣніе, что первая опера на свѣтѣ—«Донъ-Жуанъ». Г. Ленцъ (касательно «Донъ-Жуана» вполне согласный съ г. Улыбышевымъ) въ видимомъ предпочтеніи, оказываемомъ пасторальной Симфоніи—между симфоніями, сонатъ As-dur (op. 26), между фортепіанными сонатами Бетховена, обнаружилъ только, что онъ не поднялся, въ отношеніи бетховеновыхъ твореній, выше общаго вкуса публики, еще вовсе не симпатизирующей произведеніямъ третьяго стиля бетховенскаго, которыя (какъ это и должно быть) остаются «книгою за семью печатами» для всѣхъ, кто вмѣстѣ съ дамами таетъ отъ восторга, больше всего по случаю сонаты As-dur или пасторальной Симфоніи. Предоставляя себѣ право вернуться къ этому предмету, то-есть, третьему стилю Бетховена, когда будемъ дѣлать болѣе подробную оцѣнку книги г. Ленца, продолжаемъ параллель ея съ сочиненіемъ г. Улыбышева.

Книга г. Улыбышева, хотя вполне систематическая и дидактическая, по своему направленію гораздо меньше современна, чѣмъ книга г. Ленца, котораго главная цѣль выказать, какъ можно рѣзче и яснѣе, контрастъ между нынѣшними нелѣпыми, безтолковыми, бессмысленными *morceaux de salon*, фантазіями, концертами для фортепіано—и глубоко-поэтическою фортепіанною музыкою Бетховена, столько же проникнутою идеею, какъ и вся остальная его музыка. Г. Улыбышевъ спокойно, догматически излагаетъ жизнь Моцарта, дѣлаетъ очерки исторіи музыки, чтобы вывести изъ нея значеніе дѣятельности Моцарта, и наконецъ, разбираетъ главнѣйшія его произведенія, отдавая пальму первенства «Донъ-Жуану». Г. Ленцъ, саркастическимъ стилемъ фельетониста, представляетъ картину жалкихъ и смѣшныхъ заблужденій нынѣшняго, какъ онъ называетъ, піанизма—и во все продолженіе своей книги безпрестанно возвращается къ своему (справедливому весьма) негодованію противъ виртуозовъ, которые музыку превратили въ какое-то грубое волтижированіе, наѣздничество (*Aujourd'hui on ne joue plus le piano, on le monte*). Это его *point de départ*, чтобы тѣмъ рельефнѣе выставить красоту созданій Бетховена и его способъ употреблять фортепіано для выраженія музыкальныхъ мыслей. Но тогда, какъ лучшія мѣста въ сочиненіи г. Улыбышева, безъ сомнѣнія—разборы оперы Моцарта (особенно «Idomeneo» и «Entführung»), въ книгѣ г. Ленца, самый разборъ сонатъ — едва ли не слабѣйшая часть. Тутъ всего болѣе замѣтенъ въ авторѣ недостатокъ глубины воззрѣнія на такой предметъ, какъ музыка Бетховена, недостатокъ серьезности направленія, необходимой для каждого критика въ области искусства. Весьма часто, вмѣсто ожидаемаго читателемъ разбора сонаты, авторъ увлекается въ длиннѣйшія отступленія, очень мало идущія къ дѣлу, точь въ точь какъ въ фельетонахъ пресловутаго Жюль-Жанена. Порядка, послѣдовательности, вообще методы—и слѣдовъ нѣтъ въ книгѣ г. Ленца, что и

дѣлаетъ ее въ общемъ впечатлѣніи весьма похожею на двухтомный фельетонъ по случаю музыки Бетховена—une causerie plus ou moins divertissante. Что касается до формы сочиненія, до языка, то, если говоря о г. Улыбышевѣ, французскій критикъ г. Скудо (*Critique et littérature musicale—Mozart et son «Don-Juan»*), весьма дѣльно замѣтилъ о нѣкоторой вычурности стиля въ его книгѣ, вычурности, не спасающей нѣкоторыхъ неправильностей языка — то этотъ же самый упрекъ и, вѣроятно, въ сильнѣйшей дозѣ, будетъ сдѣланъ и г. Ленцу. По мнѣнію рецензента, вычурность языка и поминутная претензія на колкость очень вредитъ вѣрности многихъ мыслей, разсыпанныхъ нескучно въ каждой главѣ. Въ книгѣ г. Улыбышева попадаются нотные примѣры; въ книгѣ г. Ленца нѣтъ ни одной строчки нотъ, за то второй томъ почти на половину наполненъ текстомъ нѣмецкимъ (иногда безъ перевода). Многіе русскіе читатели, и почти всѣ французскіе, за это не благодарятъ автора, уже избравшаго французскій языкъ, какъ общій артистическій. А на нотные примѣры напрасно г. Ленцъ поспешилъ. Это не придадо бы его книгѣ черезъ-чуръ техническій видъ, между тѣмъ, теперь многія мѣста (въ разборѣ сонатъ) безъ нотъ рѣшительно непонятны. Уже изъ этой параллели съ сочиненіемъ г. Улыбышева, тотъ, кто не читалъ еще книги г. Ленца, можетъ получить нѣкоторое о ней понятіе, но рецензентъ считаетъ долгомъ говорить подробнѣе объ этой книгѣ, во всякомъ случаѣ очень занимательной и замѣчательной, — имѣя въ виду, что разборъ всякой книги пишется не только для тѣхъ, кто желаетъ предварительно получить объ ней какое-нибудь понятіе, но и для тѣхъ, которые прочитали книгу и хотятъ повѣрить свое мнѣніе съ мнѣніемъ, высказаннымъ гдѣ-нибудь публично, наконецъ, и для самого автора, если онъ, какъ г. Ленцъ, самъ изъясняетъ желаніе, чтобы ему замѣтили погрѣшности его труда (*je regarderai comme une récompense de mes peines qu'on voudût me montrer les erreurs que j'ai pu commettre. Préface p. VII*). Для второй категоріи читателей и для автора, подробности отчета будутъ излишними и утомительными.

Бетховенъ — одно изъ тѣхъ именъ, которыми гордится человѣчество. Только четверть вѣка отдѣляетъ насъ отъ жизни Бетховена, но, по громадности гения, онъ кажется существомъ мионическимъ. Его симфоніи, даже не какъ музыка, а просто какъ созданіе мысли, ставятъ его на ряду съ величайшими умами изъ всей исторіи человѣчества (г. Ленцъ, т. I стр. 64). О каждомъ изъ великихъ дѣятелей въ области искусства писали, пишутъ и будутъ писать много, потому что къ нимъ, къ этимъ зиждителямъ искусства, безпрестанно возвращаются всѣ, для кого ясны и прискорбны современныя уклоненія отъ пути истины. И предметъ—неисчерпаемъ, потому что гениальность необъятна, какъ сама природа. Приведемъ еще слова г. Ленца (т. I стр. 126) «Изученіе природы Бетховена есть изученіе идеи... Въ немъ нѣтъ мертвой буквы, вездѣ торжество духа надъ матеріей, главныя его творенія не уступаютъ чудесамъ поэзіи, живописи, ваянія. Изученіе такого гения непремѣнно должно быть богаче результатами для ума и сердца, нежели инымъ можетъ показаться». Сколько

писано о Шекспирѣ, напримѣръ, исчерпанъ ли предметъ? Такъ и съ Бетховеномъ. Но писать можно о каждомъ великомъ художникѣ, и съ безчисленно разныхъ сторонъ: могутъ быть простыя біографіи и бібліографіи (подробный перечень всѣхъ произведеній художника); могутъ быть техническіе разборы произведеній (весьма важныя для художниковъ); могутъ быть наконецъ критическія монографіи, не совершенно исключаяющія техническую сторону, но имѣющія въ виду преимущественно эстетическую оцѣнку тѣхъ или другихъ произведеній въ связи съ прочими. По мнѣнію рецензента, такого рода музыкальная критика, гдѣ бы уравнивались были техническая и эстетическая сторона искусства, гдѣ въ духѣ и въ формѣ сочиненія безъ непріятнаго педантизма нигдѣ не была бы нарушена серьезность направленія, такая критика остается еще въ идеалѣ. Особенно въ приложеніи къ Бетховену, такая критика въ наше время даже едва ли возможна. Мы еще слишкомъ близки къ нему — а онъ слишкомъ громаденъ. Необходимая для исторіи и критики перспектива, въ отношеніи къ нему, еще не существуетъ.

Бетховенъ въ тридцать семь лѣтъ своей артистической дѣятельности (считая съ двадцатилѣтняго возраста) написалъ много музыки въ разныхъ родахъ (хотя несравненно меньше, чѣмъ Моцартъ и Гайднъ). Въ цѣлой массѣ его произведеній (немного болѣе двухъ сотъ круглымъ числомъ), ясно обозначаются три видоизмѣненія его стиля. Три эти разные стили, три весьма различныхъ другъ отъ друга манеры сочиненія можно прослѣдить на каждомъ родѣ его произведеній. Сонаты для фортепіано онъ написалъ гораздо больше, чѣмъ симфоній, квартетовъ и камерной музыки; значить, на фортепіанныхъ сонатахъ еще съ большимъ успѣхомъ можно сдѣлать это изученіе трехъ стилей великаго художника. Мысль избрать для такой монографіи однѣ фортепіанныя сонаты и тѣмъ еще оправдывается, что Бетховенъ самъ смотрѣлъ на свои фортепіанныя сочиненія, какъ на дѣло весьма серьезное. Онъ самъ говорилъ о нѣкоторыхъ своихъ сочиненіяхъ для фортепіано съ большею симпатіею, чѣмъ объ иной своей симфоніи (Шиндлеръ, біографія Бетховена, стр. 171, 2-ter Nachtrag). Весь полный идею симфоніи—задачею своей жизни, Бетховенъ импровизировалъ на фортепіано: этому инструменту—суррогату оркестра — онъ повѣрялъ вдохновенныя мысли, которыя его переполняли и изъ этихъ импровизацій выходили отдѣльныя поэмы, въ формѣ фортепіанныхъ сонатъ. Вотъ чѣмъ объясняется большое количество его фортепіанныхъ сочиненій вообще, и весьма небольшое число такихъ изъ нихъ, которыя не были бы картонами музыки оркестровой, симфонической. Значить, изученіе бетховеновой фортепіанной музыки есть уже знакомство съ цѣлымъ его творчествомъ, въ трехъ его видоизмѣненіяхъ. Съ этой стороны, предметъ монографіи избранъ г. Ленцомъ какъ нельзя лучше, тѣмъ болѣе, что о всѣхъ сонатахъ Бетховена для одного фортепіано выѣстъ, еще нигдѣ не было написано, и слѣдовательно еще не были между ними проведены границы трехъ стилей, такъ какъ и вообще о трехъ стиляхъ Бетховена еще очень мало говорено. Но съ другой точки, взятой

г. Ленцомъ за исходный пунктъ, то-есть со стороны контраста между фортепианною музыкою Бетховена и фортепианною музыкою новѣйшею, въ монографію должно было войти все, что Бетховенъ писалъ для фортепiano, то-есть, не только тридцать двѣ сонаты, но и десять сонатъ для фортепiano со скрипкою, пять сонатъ для фортепiano съ віолончелемъ, шесть тріо для фортепiano со скрипкою и віолончелемъ, еще три тріо для фортепiano и нѣсколько варіированныхъ темъ въ видѣ тріо или дуэтовъ, квинтетъ для фортепiano съ духовыми инструментами (ор. 16), множество мелкихъ пьесъ для одного фортепiano и для фортепiano въ черыре руки, фантазія для фортепiano съ оркестромъ и хоромъ; наконецъ пять концертовъ для фортепiano съ оркестромъ и концертъ-концертантъ для фортепiano, скрипки и віолончеля, также съ оркестромъ. Только изъ такой, полной, по возможности, монографіи «о бетховенской фортепианной музыкѣ» можно было бы вывести полезные результаты о его способѣ употреблять фортепiano (за *manière de traiter l'instrument*), въ противоположность нынѣшнему «волтижированью». Разумѣется, что такая монографія потребовала-бы довольно подробнаго историческаго очерка фортепианной или клавейной музыки, отъ ея зарожденія до того времени, какъ ее засталъ Бетховенъ, чтобы показать, что онъ получилъ въ наслѣдство въ искусствѣ и что собственно его генію принадлежитъ. Надо было-бы разобрать клавейныя пьесы Доменико Скарлатти, Генделя, Себастьяна и Эммануила Баха, потомъ уже перейти къ Гайдну и Моцарту въ ихъ фортепианнхъ вещахъ, и разобрать всѣ эти сочиненія со стороны идеи, формы и фактуры; это, конечно, была-бы полная исторія фортепiano, потому что въ бетховенской фортепианной музыкѣ заключается уже вся новѣйшая школа съ ея мнимыми нововводителями.

Здѣсь не мѣсто входить въ дальнѣйшія подробности по этому случаю, но можно было-бы фактически доказать, что даже Листъ—это олицетвореніе современнаго фортепiano—въ своихъ нововведеніяхъ касательно расположенія аккорда на клавишахъ и въ другихъ тонкостяхъ своихъ геніальныхъ арранжировокъ, идетъ прямо по стопамъ Бетховена. То же самое расположение аккорда на самыхъ крайнихъ октавахъ «*in der weitesten Lage*», для богатства звука, въ противоположность прежнему бѣдному клавейному аккорду Гайдна и Моцарта (и даже въ первой манерѣ Бетховена), тѣ-же самые остроумные примѣры, чтобы придать полноту звука той или другой нотѣ, чтобы отличить важный поющій голосъ отъ сопровождающей его гармоніи, — все это въ очень ясныхъ намекахъ найдется въ фортепианной музыкѣ Бетховена втораго и особенно третьяго стиля. Самъ-же г. Ленцъ весьма справедливо нашелъ зародышъ формы роскошнаго аккомпанимента *à la Thalberg* еще въ первомъ концертѣ Бетховена (18-й тактъ въ *Largo*). Къ чему же было дѣлать это только мимоходомъ, а не заняться пріисканіемъ зародыша многихъ другихъ формъ нынѣшней фортепианной музыки во всемъ, что Бетховенъ написалъ для фортепiano? Это было-бы и поближе къ предмету книги, и несравненно дѣльнѣе;

назидательнѣе, чѣмъ фельетонныя отступленія въ родѣ исторіи какого-то же-невскаго фортепіаннаго учителя и письма къ нему одного изъ учениковъ (по всей вѣроятности самого автора, 208—216 стр. I тома); это было бы даже нѣсколько полезнѣе изъ статистическаго расчета: высчитано на 10 страницахъ (82—93 I тома), сколько пьесъ Бетховенъ написалъ въ такомъ-то тонѣ, и сколько въ другомъ (!). Но, какъ уже было замѣчено, послѣдовательностію плана и изложенія—книга г. Ленца не отличается. Конечно, ничѣмъ нельзя такъ скоро надѣсть читателю, какъ строгимъ, сухимъ, педантическимъ изложеніемъ предмета, въ родѣ нѣмецкихъ трактатовъ. Притомъ-же, г. Ленцъ не хотѣлъ придать своему сочиненію видъ ученый, техническій—но всему есть мѣра: слишкомъ частое перебѣганье отъ предмета къ предмету такъ же не изящно въ литературѣ, какъ слишкомъ частыя и ненатуральныя модуляціи въ музыкѣ; а давать въ своемъ сочиненіи перевѣсъ постороннимъ предметамъ передъ главными, значить добровольно отказаться отъ намѣренія произвести какое нибудь цѣлое впечатлѣніе въ читателяхъ. И въ самомъ дѣлѣ, по прочтеніи книги г. Ленца, въ читателѣ остается впечатлѣніе чего-то разрозненнаго, пестраго, мозаичнаго, какъ послѣ бесѣды съ начитаннымъ и словоохотливымъ человѣкомъ *de omni re scibili et quibusdam aliis*. Такая манера сочиненія какъ нельзя лучше идетъ къ «анекдотическому каталогу Бетховена», по крайней мѣрѣ, такъ думаетъ рецензентъ, но для такого предмета, какъ характеристика трехъ стилей Бетховена въ его сонатахъ, не мѣшало-бы побольше серьезности и послѣдовательности въ изложеніи. Неумѣстная несвязность, разрывчатость изложенія, въ соединеніи съ вычурностью языка и постоянною претензіею на сарказмъ, тѣмъ досаднѣе дѣйствуетъ въ книгѣ г. Ленца, что взглядъ автора на дѣятельность Бетховена, на космическое значеніе бетховенской музыки, довольно вѣренъ и серьезенъ. Только подражаніе порхающему стилю парижскихъ фельетонистовъ испортило все дѣло. Чтобы фактами подкрѣпить мнѣніе рецензента и поближе познакомить читателей этой статьи съ манерою г. Ленца, рассмотримъ нѣсколько подробно первыя главы его книги, то, что авторъ называетъ вступленіемъ (*introduction*).

Послѣ десяти страничекъ предисловія (изъ котораго была сдѣлана выписка), начинается прямо глава подъ вычурнымъ названіемъ: «о трансцендентальномъ волтижированіи на фортепіано» (*de la voltige transcendante du piano*). Здѣсь, до крайности вычурнымъ языкомъ, но не безъ колкости, начертана забавная картинка современныхъ намъ злоупотребленій фортепіано піанистами-волтижерами. Особенно крѣпко досталось тутъ одному піанисту (Вильмерсу) за его «*Pompa di festa*» (названіе въ самомъ дѣлѣ каррикатурное для весьма неважной этюды, которую самъ компонистъ (!) величаетъ притомъ *un grand exercice de concert*). Стараясь выразить всю надѣждательность этой неэстетической вещи (и сколько такихъ въ наше время печатается—благо бумага все терпитъ и музыкальные торгаши гоняются только за новыми)—г. Ленцъ прибралъ для звукоподражанія, конечно, — французскія слова съ весьма некрасиво-звуча-

щими приемами и аллитераціями (tintant sur tous les temps, retinté—timpan—strident—portant). Негодованіе автора противъ виртуозовъ, выѣзжающихъ на однихъ трудностяхъ, очень дѣльно, только противъ формы, въ которой выразилось это негодованіе, много можно бы сказать. Здѣсь авторъ переходитъ къ названію, такъ часто въ наше время встрѣчаемому на нотныхъ оберткахъ: фантазіи—Fantaisie. По этому случаю—опять обильные потоки сарказмовъ. сравненіе съ «фантазіями» прежнихъ компонистовъ, потому что «фантазіи» встрѣчаются между произведеніями и Моцарта, и Бетховена, конечно, очень непохожія на нынѣшнія. Далѣе, новую пищу для сарказмовъ автора представляетъ, модная между нынѣшними пианистами, манера писать вмѣсто двухъ обыкновенныхъ строчекъ—на трехъ, чтобы яснѣе выставить мелодическую фразу. «Видно хороша мелодія», говоритъ авторъ, «когда ее надобно пересадить въ особую клѣтку, чтобы ее замѣтили!» Такъ какъ манеру эту пустилъ въ ходъ Тальбергъ, то г. Ленцъ останавливается на Тальбергѣ, находя его влияніе во всей нынѣшней фортепیانной музыкѣ. Сравненіе холодной манерности Тальберга съ вдохновеннымъ исполненіемъ Листа весьма вѣрно. «Безстрастно-расчитанный стиль Тальберга исключаетъ мгновенную впечатлительность (spontanéité) листовой манеры. Высокій умъ Листа замѣтенъ даже въ странныхъ преувеличеніяхъ; Листу доступны всѣ стили музыки; его образованность, начитанность позволяетъ ему сходиться со всѣми идеями,—оттого онъ всего выше, когда исполняетъ произведенія великихъ мастеровъ. Своими сочиненіями онъ влияния не произвелъ, потому что сочиненія его—дагерротипъ его необыкновенной виртуозности. Тальбергъ—фортепіанный учитель въ апогеѣ, Листъ—вдохновенный поэтъ». О такъ называемыхъ «сочиненіяхъ» Тальберга г. Ленцъ отзывается на 10-й страницѣ очень зло, но очень справедливо, и кончаетъ рѣчь объ немъ тѣмъ, что никто еще отъ Тальберга не слышалъ ни одной ноты путной музыки. Начало ложной дороги въ искусствѣ авторъ относитъ къ 1830 г., потому что все модное въ свѣтѣ, конечно, начинается съ Парижа. По этому случаю, высказано очень много дѣльныхъ мыслей о прозаизмѣ фразцовъ, вообще о ихъ анти-музыкальности. Потомъ, авторъ останавливается на композиторѣ «Пустыни» (Félicien David, котораго въ 1845 году, по милости шарлатанскихъ происковъ, успѣли провозгласить чуть-ли не выше Бетховена), но г. Ленцъ забылъ тутъ упомянуть, что Берліозъ былъ въ числѣ первыхъ провозвѣстниковъ появленія новаго Бетховена.

Далѣе, авторъ переходитъ къ парижской музыкальной критикѣ. Задѣвается Скудо (Critique et littérature musicale) за его легкомысленные приговоры, гдѣ Реберъ и другія туманныя звѣзды музыкальнаго горизонта поставлены рядомъ съ Мендельсономъ, гдѣ осмѣяны Берліозъ, и Листъ и т. д. Легкомысленность парижской музыкальной критики вообще чрезвычайно озабила г. Ленца противъ Парижа (и весьма справедливо). И во второмъ томѣ, въ концѣ, во второмъ прибавленіи (2-me Supplément), онъ подробно выписываетъ сужденія французскихъ журналовъ (въ февралѣ текущаго года), по случаю представленій «Фиделіо» Бетховена на сценѣ парижской итальянской оперы. Грубые ошибки

французскихъ критиковъ, приведенныя и осмѣяныя г. Ленцомъ, дѣйствительно, и не такого фанатическаго бетховеніанца могли бы вывести изъ нормальнаго спокойствія. Особенно непостижимо упрямое невѣжество парижанъ въ отношеніи всего нѣмецкаго—превосходить въ самомъ дѣлѣ всякую мѣру. Разборъ французскихъ критикъ и подробности о «Фиделіо»—на страницахъ 243—255 II тома — вообще весьма занимательны *). Посмѣявшись еще надъ манерою піанистовъ-фокусниковъ отмѣчать самыя трудныя мѣста своихъ сочиненій вариантами («ossia» или урѣзками (coupages), назначаемыми самимъ композиторомъ (!)—какъ будто въ доказательство, что тутъ дѣло вовсе не въ музыкѣ, а просто въ большей или меньшей физической силѣ, въ акробатическихъ подвигахъ—авторъ заключаетъ свою первую главу словами Жюль-Жанена о фокус-покусахъ въ искусствѣ (изъ фельетона Débats 3 марта 1851), избранными и для эпиграфа этой главы. Какъ введеніе, — *medias in res*—эта глава и не требовала большой послѣдовательности, а сарказмы тутъ у мѣста, — значить, здѣсь г. Ленцъ, если принять его исходный пунктъ за правильный, подлежитъ упрекамъ только въ отношеніи чрезмѣрной вычурности языка. Но рецензенту казалось бы, что Листа затрогивать въ этомъ случаѣ вовсе не слѣдовало, то есть, не должно было говорить о немъ въ этой книгѣ вскользь, по случаю нынѣшняго «піанизма» и контраста съ Тальбергомъ. Тальбергъ, въ отношеніи судьбы музыки послѣ - бетховенской, имѣетъ значеніе только какъ бездарный злоупотребитель одной формы фортепіанной музыки широкаго аккомпанимента, указаннаго Бетховенемъ (въ Largo 1-го концерта и Веберомъ въ нѣкоторыхъ пріемахъ его сонатъ), тогда какъ Листъ—всѣмъ существомъ своимъ тѣсно, неразрывно связанъ съ бетховенскою музыкою. Онъ однимъ своимъ геніальнымъ взглядомъ окинулъ все, что Бетховенъ сдѣлалъ для фортепіано и изъ фортепіано; онъ одинъ съ пользою пустилъ въ ходъ (въ своихъ геніальныхъ arranжировкахъ) указанные Бетховеномъ способы превращать фортепіано въ оркестръ; онъ одинъ, изъ всѣхъ современныхъ музыкантовъ, близко подошелъ къ настоящему духу Бетховена, вѣющему въ его произведеніяхъ (подошелъ, конечно, въ исполненіи только и въ arranжировкахъ, а не въ сочиненіяхъ, къ которымъ у него—просто нѣтъ таланта). Г. Ленцу слѣдовало бы несравненно дольше остановиться на Листѣ и его значеніи въ современномъ искусствѣ, посвятить этому по крайней мѣрѣ цѣлую отдѣльную главу своей книги (если не двѣ), отдѣливъ транскрипцію Листа отъ исполненія, но это слѣдовало бы связать съ перестройкою всей книги по иному плану, значить теперь нечего объ этомъ и распространяться).

*) Чтобы еще лучше выставить невѣжество французскихъ критиковъ, которые увѣряютъ, что исключенные Бетховеномъ изъ его оперы дуэты для 2 сопрано, терцетъ (сопр., теноръ, басъ) затерялись (!), надобно сказать, что въ самомъ 1-мъ изданіи оперы «Фиделіо» для фортепіано (еще подъ именемъ «Леоноры», безъ увертюры и безъ финаловъ) есть эти пропущенныя №№ да еще съ добавленіемъ превосходнаго речитатива передъ дуэтомъ Леоноры и Флорестана во 2-мъ актѣ (G-dur—4/4).

Глава 2-я вступленія называется «Гайднъ, Моцартъ, Бетховенъ, Веберъ, Мендельсонъ». Ясно, что здѣсь идетъ рѣчь о той музыкѣ, которая составляетъ контрастъ «трансцендентальному волтижированью». Послѣ нѣсколькихъ строчекъ объ этомъ контрастѣ (тогда какъ тутъ именно можно было и должно было говорить побольше), г. Ленцъ, оставляя Гайдна за штатомъ, и только въ заглавіи отдавая ему почетное мѣсто, прямо начинаетъ говорить о моцартовой фортепианной музыкѣ. Здѣсь онъ очень справедливо отдаетъ «Моцарту моцартово» (отъ 20—25 стр. I тома). Характеръ моцартовой фортепианной музыки очерченъ очень вѣрно. Въ своемъ безпристрастіи, г. Ленцъ находитъ, что въ сонатахъ со скрипкою, Моцартъ лучше Бетховена умѣлъ уравнивать оба инструмента и лучше понималъ скрипку (страница 23—внизу). Съ этимъ довольно трудно согласиться, не отнимая нисколько достоинства отъ моцартовыхъ произведеній. Квартеты Бетховена и вся оркестровая его музыка показываютъ, кажется, достаточно, что онъ умѣлъ употреблять скрипку. Почему-жъ этотъ герой инструментальной музыки долженъ уступить Моцарту насчетъ употребленія скрипки въ дуэтахъ съ фортепиано? Въ сравненіи фактуры моцартовыхъ сочиненій съ фактурою бетховенскою, г. Ленцъ очень справедливо замѣчаетъ (страница 25), что вторыя части моцартовыхъ Allegro почти всѣ сдѣланы одинаково, то-есть можно всегда предвидѣть, *какъ* сдѣлано будетъ развитіе, тогда какъ у Бетховена, при богатствѣ его мыслей, развитіе всегда и вездѣ непредвидѣнное. Вторая часть моцартовскаго аллегро не говоритъ ничего новаго противъ первой. Для него это только тезисъ, изъ котораго онъ, какъ опытный діалектикъ, всегда выходитъ побѣдителемъ; Бетховенъ же, какъ будто еще ничего не сказалъ (въ сравненіи съ тѣмъ, что будетъ послѣ), когда кончилъ первую половину allegro (въ формѣ большаго половиннаго дѣленія — *de la grande coupe binaire*). «Неожиданность эпизодовъ, — замѣчаетъ г. Фетисъ, — составляетъ отличительный признакъ бетховенова генія. Одинъ онъ владѣетъ этимъ искусствомъ». Рецензентъ считаетъ нужнымъ добавить здѣсь, что Гайднъ, въ развитіи своихъ allegro (особенно въ симфоніяхъ), гораздо богаче неожиданными эпизодами, чѣмъ Моцартъ, въ этомъ отношеніи всегда очень размѣренный, разсчитанный. Притомъ, если уже авторъ завелъ рѣчь о фактурѣ музыкальныхъ сочиненій вообще (на 25 и 26 стр.), то надо было непременно коснуться Гайдна и Керубини. Вліяніе этихъ композиторовъ, въ отношеніи «фактуры», было на Бетховена навѣрно еще сильнѣе моцартова вліянія, потому что не могъ же Бетховенъ, при колоссальной геніальности, не видѣть ясно нѣкоторыхъ недостатковъ, слабыхъ сторонъ моцартовой фактуры (въ симфоніяхъ и квартетахъ)—а Гайднъ и Керубини съ этой стороны безукоризненны. Вліяніе Керубини, какъ драматическаго композитора, очень ясно замѣтно въ «Фиделіо» Бетховена, какъ церковнаго—въ первой мессѣ; вліяніе Гайдна замѣтно во всѣхъ произведеніяхъ перваго стиля бетховенскаго—особенно въ первыхъ шести квартетахъ (ор. 18) и первой симфоніи. Предметъ второй

главы, какъ сказано, фортепiанная музыка великихъ мастеровъ въ сравненiи съ нынѣшнею дребеденью. Но г. Ленцъ, поговоривъ о Моцартѣ, о сонатахъ со скрипкою Моцарта и Бетховена, какъ будто забываетъ о своемъ предметѣ и принимается (стр. 26—27) опровергать неудачныя нападенiя г. Улыбышева на Бетховена, по случаю его симфонiй (?). Всѣ согласятся съ рецензентомъ, что въ этомъ мѣстѣ книги эта полемика не совсѣмъ кстати. Но, независимо отъ мѣста, полемика ведена очень дѣльно и, что большая рѣдкость у г. Ленца, методически. Вотъ отрывокъ изъ этихъ довольно замѣчательныхъ страницъ: «Разсужденiя г. Улыбышева (vol. 3, p. 233) о характерѣ музыкальной поэзи вообще и параллели между симфонiею и одою (!) заключаетъ въ себѣ «*retitio nem principii*» а именно: что хорошая симфонiя моцартовская — ода; дурная — (бетховенская) — драма. Почему именно ода? почему ни эпосъ, ни идиллiя, ни эклога, ни гимнъ? Г. Улыбышеву довольно того, что въ симфонiяхъ Моцарта — характеръ оды, напротивъ, одинъ изъ отличительныхъ признаковъ Моцартова генiя — именно драматизмъ. Это качество служитъ залогомъ безсмертiя его произведенiй: трудно отыскать что-нибудь болѣе драматическое, чѣмъ разныя адажио Моцарта (напримѣръ въ квартетѣ D-moll, въ квинтетахъ G-moll, фортепiанномъ квартетѣ G-moll). Начавъ съ ложнаго основанiя, г. Улыбышевъ приходитъ къ такому результату, что назначенiе симфонiи—открывать публичный концертъ (почему же не оканчивать его?) и что, по этому, размѣры симфонiи должны быть такъ соображены, чтобы дать время въ концертѣ на участiе солистовъ (!)». Г. Ленцъ поспѣивается надъ этимъ выводомъ и потомъ продолжаетъ: «Мы понимаемъ симфонiю теперь нѣсколько иначе — мы находимъ, что она посвободѣе даже оды: что она не должна посторониться ни для чего и ни для кого, ни даже для солистовъ. Симфонiя — высшее, полнѣйшее выраженiе инструментальной музыки, ея торжество; и на такомъ основанiи ей не нужно заботиться, должна ли она начать или кончить концертъ, не нужно сообразоваться съ временемъ концертистовъ и публики». По случаю опроверженiя невѣрнаго мнѣнiя г. Улыбышева о Бетховенѣ, какъ симфонистѣ, рецензентъ находитъ, что объ этомъ предметѣ г. Ленцъ уже слишкомъ распространился. Въ книгѣ, посвященной характеристикѣ трехъ стилей такого генiя, какъ Бетховенъ, въ книгѣ, писанной теперь, когда имя Бетховена какъ симфониста сияетъ въ апогеѣ искусства—развѣ въ какомъ-нибудь примѣчанiи, мимоходомъ, въ родѣ выписанныхъ г. Ленцомъ приговоровъ лейпцигской музыкальной газеты, можно было коснуться личнаго мнѣнiя одного музыкальнаго критика, который, сдѣлавъ себѣ изъ Моцарта идола или какого-то далай-ламу (по выраженiю г. Ленца), старается видѣть въ симфонiяхъ Бетховена только «преувеличенiе и несообразности гармоническiя». Ему же—этому критику—хуже, если по случаю хоровъ IX симфонiи онъ восклицаетъ только: «*pitié, misère!*» Такiя сужденiя могутъ имѣть одинъ историческiй интересъ въ наше время. (Это не значитъ, впрочемъ, чтобы въ наше время и IX симфонiя подошла подъ горизонтъ «общаго пониманiя»; по крайней мѣрѣ, теперь, непонимающiе молчатъ изъ осторожности, или, вос-

хищаясь частностями, отдѣлываются фразами о глубокомъ, мистическомъ значеніи музыкальных формъ третьяго бетховенскаго стиля). Вотъ, на счетъ умолчанія г. Улыбышевымъ о фортеціаннѣхъ сочиненіяхъ Моцарта, дѣло другое: здѣсь слѣдовало распространиться объ этомъ и доказать г. Улыбышеву всю его вину передъ исторически-музыкальной критикой. Такой пробѣлъ въ сочиненіи г. Улыбышева ничѣмъ не можетъ быть извиненъ, потому что онъ предметомъ своей книги избралъ всю дѣятельность Моцарта — а дѣятельность его и въ отношеніи фортеціанной музыки чрезвычайно важна. Важность эта отчасти показана въ книгѣ г. Ленца, но была бы гораздо яснѣе видна, еслибы авторъ сдѣлалъ серьезный историко-критическій очеркъ всей клавесинной музыки до Бетховена. Г. Ленцъ, какъ уже сколько разъ замѣчено было, о методическомъ изложеніи не заботится; потому, поговоривъ о пробѣлѣ книги г. Улыбышева, задѣваетъ его съ другихъ сторонъ, очень мало идущихъ къ дѣлу (на 32 и 33 стр.), потомъ уклоняется въ анекдотическія подробности о героической симфоніи Бетховена, и о промахѣ г. Фетиса въ отношеніи этой симфоніи. Возвращаясь еще разъ къ г. Улыбышеву, г. Ленцъ (на стр. 37), довольно вѣрно характеризуетъ Моцарта: «Моцартъ—самый полный музыкальный геній по своему превосходству во всѣхъ родахъ музыки, и по прирожденной въ немъ наукѣ, съ которою онъ какъ-будто слился. Но ни одинъ гениальный художникъ не написалъ столько пошлаго (banal)». Затѣмъ (на 38 страницѣ) слѣдуетъ исчисленіе произведеній сравнительно слабыхъ у Бетховена (и въ томъ числѣ осмѣяна одна чудесная варіація, дуэтъ флейты съ фаготомъ изъ фантазіи для фортеціано съ оркестромъ и хоромъ!); а затѣмъ, очень дѣльное замѣчаніе, что во всемъ ряду бетховеновыхъ произведеній нѣтъ ни одной посредственной симфоніи, ни одного посредственнаго квартета. «На симфоніи Бетховена должно смотрѣть, какъ на событія всемірной исторіи, а не какъ на произведенія музыкальныя большаго или меньшаго достоинства».—Это мнѣніе конечно не безъ фанатическаго преувеличенія—но тутъ есть правда; напротивъ, съ тѣмъ, что г. Ленцъ считаетъ Бетховена вообще не очень сильнымъ по части строгаго стиля въ музыкѣ, рецензентъ никакъ не можетъ согласиться. Бетховенъ, какъ и всѣ великіе музыканты, насквозь былъ пропитанъ контрапунктическими формами, безъ которыхъ нельзя быть мастеромъ, невозможно написать ни путнаго квартета, ни симфоніи,—а онъ и въ томъ и въ другомъ родѣ музыки создалъ безсмертные образцы и опередилъ Гайдна и Моцарта! Если даже г. Ленцъ разумѣетъ подъ строгимъ стилемъ собственно фуги, то и этой формой Бетховенъ владѣлъ также свободно, какъ всѣми другими формами (только взглядъ его на фугу былъ совсѣмъ иной, чѣмъ взглядъ Гайдна или Моцарта). Онъ во второмъ стилѣ очень рѣдко употребляетъ форму чистой фуги (фугато весьма часто во всѣхъ трехъ стиляхъ); въ послѣдній же свой періодъ, онъ оказывалъ видимое пристрастіе (Vorliebe) къ контрапунктическимъ формамъ вообще и къ фугамъ, болѣе или менѣе строгимъ. Доказательствомъ могутъ служить рѣшительно все произведенія третьяго стиля. Во второй мессъ,

кромѣ непрерывныхъ имитаций и фугато, болѣе или менѣе продолжительныхъ, есть двѣ фуги, которымъ нѣтъ ничего подобнаго во всей области музыки по громадности, строгости и новизнѣ формъ (фуга въ «Gloria»; in gloriam Dei patris D-dur $\frac{4}{4}$. Allegro ma non troppo e ben marcato съ 82 стр. оригинальнаго изданія партитуры и финаль «Credo», et vitam venturi saeculi B-dur $\frac{3}{2}$ Allegretto ma non troppo стр. 163). Въ обѣихъ фугахъ (какъ и во всей второй массѣ), весьма замѣтно вліяніе Генделевой музыки на Бетховена. Тутъ вѣсть геній Генделя, идеализированный геніемъ Бетховена. Мудрено также упрекнуть въ неспособности къ строгимъ контрапунктическимъ формамъ того художника, который создалъ фугато: въ развитіи похороннаго марша (въ III симфоніи), въ развитіи Allegretto A-moll—въ VII симфоніи, и въ развитіи темы послѣ Al la Marcia (B-dur) въ финалѣ IX симфоніи. Да и вся IX симфонія (за исключеніемъ Adagio, гдѣ перевѣсъ на сторонѣ мелодическихъ формъ) кромѣ чудесъ музыки самой—вся соткана изъ контрапункта. А еще г. Ленцъ упрекаетъ Улыбышева въ опрометчивости и въ недостаточномъ вниманіи въ предметъ! Возвратимся ко второй главѣ книги г. Ленца. Онъ говоритъ весьма дѣльно о заслугахъ Карла-Маріи Вебера въ области фортепіанной музыки. «Фортепіано Моцарта было—усовершенствованный клавесинъ Гайдна; фортепіано Бетховена сдѣлалось новымъ и страстнымъ инструментомъ. Фортепіано влюбленное, фортепіано Вебера, пройдя сквозь виртуозныя преувеличенія, сдѣлалось нашимъ фортепіано, фортепіаномъ олимпическаго цирка» (стр. 40). Для дальнѣйшихъ подробностей и замѣчаній о Веберѣ отсылаемъ читателя къ самому тексту книги г. Ленца (40—46). Рецензентъ удивляется, почему авторъ, упомянувъ о важности хорошихъ арранжировокъ (Clavierauszüge) по случаю арранжировки «Фрейшюца» самимъ Веберомъ, не сдѣлалъ въ этомъ мѣстѣ своей книги необходимаго и весьма согласнаго съ его духомъ—отступленія о вредѣ для искусства отъ плохихъ арранжировокъ путной музыки! Очень не мѣшало-бы г. Ленцу съ добрымъ запасомъ сарказмовъ поохотиться за легиономъ «деранжеровъ» (dérangeurs)—во главѣ котораго Черни, чего-чего не переарранжировавшій въ свою жизнь и почти все—одинаково плохо! Переложенія оркестрныхъ вещей для фортепіано въ двѣ и въ четыре руки—дѣло вовсе не постороннее и не безразличное для искусства. Кромѣ самого существа вещи, можно опереться въ этомъ случаѣ и на авторитетъ самихъ композиторовъ, которые (въ томъ числѣ и Бетховенъ, весьма часто занимались переложеніемъ своихъ оркестровыхъ произведеній для фортепіано). Бетховенъ, также какъ Веберъ, составилъ самъ Clavierauszug своей оперы; самъ переложилъ на фортепіано въ четыре руки VII симфонію, три квартета (ор. 59) и нѣкоторые др. вещи. Въ наше время особенно ясно можно видѣть всю несообразность, всю пошлость плохихъ, дюжинныхъ арранжировокъ à la Черни и компанія, когда передъ нами есть образцы высокаго искусства въ этомъ дѣлѣ. Транскрипціи Листа имѣютъ точно такое же значеніе въ искусствѣ, какъ отличныя гравюры—съ оригинальныхъ картинъ. Г. Ленцъ, повидимому, не оцѣнилъ этой заслуги Листа, иначе онъ непремѣнно

распространился бы объ этомъ предметѣ, который весьма тѣсно связанъ съ развитіемъ и успѣхами послѣ-бетховенской музыки и съ судьбою музыки вообще, потому что не всѣмъ доступны партитуры.

Феликсъ Мендельсонъ - Бартольди, идолъ современныхъ музыкантовъ-нѣмцевъ, очерченъ г. Ленцомъ очень удачно (46—58). Отсылаемъ читателя къ этимъ страницамъ, одѣмъ изъ самыхъ счастливыхъ въ книгѣ г. Ленца. Заслуга его, въ отношеніи оцѣнки Мендельсона, тѣмъ болѣе важна по мнѣнію рецензента, что при нынѣшней модѣ на Мендельсона (особенно у насъ, въ Петербургѣ) довольно трудно было поставить себя на настоящую точку критики въ отношеніи этого великолѣпнаго, блестящаго таланта. Замѣчанія г. Ленца о контрапунктическомъ стилѣ (въ томъ духѣ, какъ его понимаютъ Мендельсонъ) очень часто дѣльны, и резулътатный выводъ о мѣстѣ Мендельсона въ искусствѣ послѣ-бетховенскомъ, весьма близокъ къ истинѣ. «Псалмодіи синагогъ весьма часто слышатся въ музыкѣ Мендельсона, такъ какъ все направленіе его интеллекта было отмѣчено печатью новѣйшаго гебраизма. Когда же мысль Мендельсона отрѣшается отъ еврейскаго элемента, она переходитъ въ мелкую сферу домашней нѣмецкой, лейпцигской жизни. Это существованіе исключительное, замкнутое въ себѣ и въ предѣлахъ своего городка, довольно собою, не лишено, пожалуй, отѣнковъ теплой, нѣжной чувствительности (Empfindsamkeit)—но не позволяетъ художнику подняться надъ кругомъ идей даннаго города, данной публики. Мендельсонъ—первый музыкантъ данной страны въ данную эпоху. Доля таланта въ немъ несравненно сильнѣе доли гонія». Такого рода мѣткое сужденіе о Мендельсонѣ, кажется, еще нигдѣ не было высказано публично и это одна изъ серьезныхъ заслугъ г. Ленца. Параллель Мендельсона съ Веберомъ (на 53 стр.) также очень замѣчательна по своей вѣрности. Только въ похвалахъ музыкѣ къ Шекспировой пьесѣ «Сонъ въ лѣтнюю ночь»—г. Ленцъ впадаетъ въ нѣкоторыя преувеличенія, ставя эту музыку наравнѣ съ лучшими произведеніями первѣйшихъ компонистовъ. Не надо забывать, что и въ этомъ произведеніи доза еврейскаго элемента слишкомъ сильна, чтобъ сдѣлать эту музыку полнымъ отраженіемъ Шекспировой поэзіи. Во всякомъ случаѣ, оркестрная и камерная музыка Мендельсона дѣйствительно замѣчательнѣе всего, что явилось въ искусствѣ послѣ Бетховена,—и, на этомъ основаніи, на Мендельсонѣ позволительно было подольше остановиться въ книгѣ, трактующей о Бетховенѣ. Впрочемъ о квартетахъ Мендельсона г. Ленцъ могъ-бы сказать и покороче (во вступительной главѣ къ фортепіанной музыкѣ Бетховена). Упомянувъ еще о Гуммелѣ, о Шопенѣ, со стороны ихъ сочиненій для фортепіано, г. Ленцъ заключаетъ эту главу золотыми словами Шиллера: «Художникъ, конечно, сынъ своего времени, но худо для него, если онъ сдѣлается любимцемъ современниковъ. Какъ-же ему спастись отъ этой пагубы? Онъ долженъ дарить современникамъ то, въ чемъ они нуждаются, а не то, что они хвалятъ».

Но вотъ передъ нами третья глава книги—съ лаконическою и много-

значительною надписью: «Три стиля въ Бетховенѣ». Если въ двухъ вступительныхъ главахъ до сихъ поръ г. Ленцъ не придерживался никакой методы, кромѣ общаго, весьма неяснаго плана, то читатель могъ это еще какъ-нибудь извинить въ авторѣ, потому что дѣло шло еще не о главномъ предметѣ книги. Чтожъ, если и далѣе г. Ленцъ все будетъ порхать мотылькомъ съ цвѣтка на цвѣтокъ?—Не будетъ ли это похоже, наконецъ, на какую-то мистификацію? Если гдѣ нужна послѣдовательность, строгая, логическая послѣдовательность, то именно въ критическихъ изысканіяхъ; если гдѣ критика должна принять всю возможную серьезность направленія, это именно, когда дѣло идетъ объ оцѣнкѣ произведеній великаго художника, разсматриваемыхъ со стороны вообще едва затронутой, со стороны новой, обильной результатами. Но авторъ и здѣсь остался вѣрнѣе своему тону фельетониста. Вы прочтаете пять страницъ небольшой главы (60—80), и не будете еще знать хорошенько, о чемъ дѣло идетъ, хотя на этихъ пяти страничкахъ встрѣчаются очень дѣльные замѣчанія объ особенностяхъ бетховенской фактуры (причемъ выраженіе Фетиса объ эпизодахъ бетховенскихъ предлагается читателю вторично. Стр. 25 и стр. 63). Безпрерывныя сравненія съ Моцартомъ—если вы слышали прежде, что Бетховенъ въ первой своей манерѣ подражалъ Моцарту—наводятъ васъ на мысль: да ужъ не о первомъ ли стилѣ Бетховена идетъ рѣчь? Оно такъ и въ самомъ дѣлѣ, потому что послѣ небольшого отступленія (!) (на 66 страницѣ) о трехъ стиляхъ, замѣчаемыхъ въ Рафаэлѣ, въ Рубенсѣ—авторъ переходитъ уже ко второму стилю, а потомъ къ третьему! Когда заглавіе всего сочиненія г. Ленца: «Бетховенъ и три его стиля»—читатель въ полномъ правѣ ждать отъ вступительной главы, именно объ этихъ трехъ стиляхъ, сколько-нибудь методическихъ общихъ замѣчаній, которыя ознакомили-бы читателя съ предметомъ, какъ слѣдуетъ. Г. Ленцъ не долженъ былъ забывать, что вѣдь не всѣмъ-же на свѣтѣ знакомы такъ же хорошо, какъ ему, всѣ произведенія Бетховена съ ихъ библиографической стороны. Конечно, кто не любитъ, то есть, не знаетъ и не можетъ знать Бетховена, тотъ и не приметъ за чтеніе книги г. Ленца; но и изъ тѣхъ, которые очень любятъ музыку Бетховена, не всѣ знаютъ о существованіи въ его твореніяхъ трехъ разныхъ стилей. Значить, надо было-бы объ этомъ говорить посерьознѣе и въ порядкѣ. Что касается до самой характеристики трехъ стилей, то въ этой главѣ она сдѣлана весьма неполно, отрывочно и не безъ микроскопическихъ анекдотовъ (стр. 74), хотя тутъ, кажется, было-бы совсѣмъ не до нихъ.

Почти въ каждомъ великомъ художникѣ можно прослѣдить развитіе его генія, и сообразныя съ этимъ развитіемъ видоизмѣненія его стиля. Такъ и съ Бетховеномъ. Г. Ленцъ нѣсколько разъ высказываетъ мысль, что въ Бетховенѣ это совсѣмъ иначе, потому что онъ уже въ первомъ своемъ стилѣ, какъ продолжатель Моцарта, сталъ въ апогеѣ искусства, то есть, что ему усовершеншаться, развиваться было нечего. Тогда, значить, измѣненіе стиля въ Бетховенѣ, эти довольно крутые повороты всего его направленія—дѣло чистаго каприза, а не органической необходимости развитія! Странная мысль! Но очень

ясно, что подобныя мысли могли придти въ голову критику трехъ стилей бетховенскихъ, который добровольно отказывается отъ уразумѣнія твореній послѣдняго изъ этихъ стилей, и откровенно, наивно признается, что больше всего въ Бетховенѣ любить—пасторальную симфонію и сонату *As-dur*!

Овладевъ, почти съ первыхъ шаговъ своихъ въ искусствѣ, всѣми формами музыки, доведенными до совершенства Гайдномъ и Моцартомъ, Бетховенъ не могъ остановиться на этомъ любованіи красивыми формами (*se complaire dans la beauté des formes Haydno-Mozariennes*). Его мысль—какъ *fatum*—побуждала его идти дальше и дальше. Рамки употребительной въ его время музыки стѣсняли его вдохновеніе, и онъ ихъ разрушилъ, вовсе не потому, что онъ непременно хотѣлъ идти наперекоръ прецедентамъ школы—ребяческій капризъ не достойный великаго художника, а потому, что новыя его поэтическія мысли, для воплощенія своего, искали новыхъ формъ, болѣе свободныхъ, чѣмъ формы Гайдна и Моцарта. Иногда же, онъ довольствовался и этими формами, когда онѣ отвѣчали задуманной имъ «поэмѣ». Вотъ въ короткихъ словахъ исторія преобразованія его стиля. Конечно, первый квартетъ изъ трехъ посвященныхъ Разумовскому (ор. 59) весьма не похожъ, по формѣ и въ цѣломъ направленіи, на самый первый квартетъ (изъ ор. 18), а квартетъ *Es-dur* ор. 127 опять настолько-же шире и новѣе въ формахъ противъ квартетовъ ор. 59;—соната для фортепіано *F-moll* ор. 2, соната *F-moll* же оп. 57, и соната *C-moll* ор. 111—тоже очень разнятся между собою въ стилѣ. Наконецъ, первая симфонія, пятая и осьмая — новая безконечная разни-ца, не только въ собственно-музыкальных формахъ, но во всемъ поворотѣ, во всей концепціи и фактурѣ! И такъ, въ цѣломъ ряду бетховенскихъ произведеній замѣтны три главныхъ видоизмѣненія его стиля. Но прослѣдить эти видоизмѣненія, анатомируя, такъ сказать, все написанное Бетховеномъ, дѣло весьма нелегкое, задача самой глубокой критики, а провести рѣзкую границу между тремя стилями—едва-ли даже возможно. Да и для чего такія границы! Ее и въ природѣ нигдѣ нѣтъ. Утро, полдень, весна, лѣто, только въ календаряхъ рѣзко разграничиваются. Уловите мгновеніе, когда цвѣтокъ изъ распуковки станетъ розою!

Сравненіе дѣятельности истинныхъ художниковъ съ дѣятельностью, силами и законами природы всегда должно приводить къ вѣрнымъ результатамъ, потому что геній искусства, какъ сила духа въ человѣкѣ, есть также—сила природы, непосредственная ея эманация. Еще между первымъ и вторымъ стилемъ Бетховена скорѣе можно провести черту границы; достигнувъ тридцатилѣтняго возраста, онъ какъ будто разомъ отдѣлился отъ прежнихъ формъ—и задумалъ совсѣмъ новыя. Героическая симфонія (III по порядку, ор. 55) и одновременныя ей сочиненія носятъ на себѣ печать сильнаго броженія новыхъ формъ, толпившихся тогда въ головѣ Бетховена. Г. Ленцъ (на стр. 34) довольно хорошо говоритъ о причинахъ, почему героическая симфонія не могла получить той оконченности въ подробностяхъ, того единства и соразмѣрности, которыми

сіяють дальнѣйшія симфоніи Бетховена, то-есть, начиная съ четвертой до девятой включительно. Бетховенъ смотрѣлъ иногда на свои фортепіанныя сочиненія, какъ на опыты въ маломъ видѣ того, что онъ писалъ на оркестръ. Такимъ образомъ, есть варіаціи Бетховена для фортепіанъ Es-dur — Variations avec une fugue, op. 35, на ту же тему, что въ финалѣ героической симфоніи, и форма нѣкоторыхъ изъ этихъ варіацій напоминаетъ варіаціонное развитіе темы въ симфоніи—это, безъ сомнѣнія, былъ предварительный этюдъ компониста. Въ видѣ опытовъ, онъ могъ весьма часто давать мѣсто въ сонатахъ совершенно новымъ формамъ, которыя для большихъ произведеній еще не были, по его мнѣнію, довольно зрѣлы. Такимъ образомъ, по фортепіаннымъ произведеніямъ еще труднѣе опредѣлить съ точностью границы каждаго изъ трехъ стилей. Какъ самъ же г. Ленцъ замѣчаетъ, слѣды новаго, вовсе не моцартовскаго стиля, отчасти уже замѣтны въ патетической сонатѣ—op. 13 съ ея интродукціей «Grave», повторенной потомъ среди перваго, чисто-бетховенскаго Allegro. Между тѣмъ септеть (op. 20), принимаемый г. Ленцомъ за границу перваго стиля, выкроенъ весьма чинно по прежней мѣркѣ, и дышетъ мирною немножко мѣшанскою повзвѣю гайдн-моцартовской музыки. Кромѣ патетической сонаты, и во многихъ другихъ вещахъ Бетховена можно замѣтить слѣды, новыхъ формъ, какъ переходъ ко второму стилю.

Второй и третій стиль болѣе слиты между собою. Даже въ симфоніяхъ трудно сдѣлать разграниченіе этихъ стилей. Г. Ленцъ всѣ симфоніи отъ четвертой до девятой (исключительно) относитъ ко второму стилю. Третьему, по его мнѣнію, принадлежитъ изъ симфоній одна послѣдняя—девятая (op. 125). Рецензентъ полагаетъ, что вѣрнѣе будетъ вмѣстѣ съ г. Фетисомъ (Biographie universelle des musiciens. Article; Beethoven) отнести къ третьему стилю и осьмую, и седьмую симфонію (op. 92 и op. 93). Тогда, если держаться порядка цифръ, которыя такъ любитъ г. Ленцъ—и op. 97, то-есть, большое тріо для фортепіано, скрипки и виолончели (B-dur) будетъ относиться уже къ третьему стилю; и это вѣрнѣе, потому что, какъ въ седьмой и осьмой симфоніи встрѣчаются совершенно новые гармоническіе и мелодическіе приемы, новая совершенно концепція, такъ и въ тріо, котораго Adagio въ чрезвычайно близкомъ родствѣ съ длинными, безграничными Adagio въ послѣднихъ квартетахъ и въ фортепіанной сонатѣ op. 106. Г. Фетисъ очень дѣльно находитъ первые признаки формъ третьяго стиля въ седьмой симфоніи и въ этомъ тріо (op. 97). Сюда же будетъ прямо относиться и квартетъ F-moll (op. 95), который, по г. Ленцу, составляетъ *мостъ* отъ втораго стиля къ третьему: любимѣйшее выраженіе г. Ленца. Мимоходомъ замѣтимъ, что, по мнѣнію автора, отличительный признакъ третьяго стиля—отсутствіе реприза въ первомъ Allegro сочиненія, тогда какъ и въ сонатѣ C-moll (op. 30) нѣтъ реприза въ первомъ Allegro, и въ первомъ Allegro седьмаго квартета (op. 59, № 1): признакъ, какъ видите, чисто-случайный. Если г. Ленцъ въ седьмой симфоніи не видитъ новыхъ, небывалыхъ формъ, и не видитъ родства этихъ формъ съ формами

осьмой симфоніи, девятой и многихъ другихъ произведеній третьяго стиля — ему же хуже. Подробно все это доказывать — здѣсь не мѣсто, изъ опасенія написать книгу противъ книги, да и нѣтъ надобности. Не все-ли равно считать седьмую и осьмую симфонію за переходъ къ формамъ третьяго стиля, или прямо отнести ихъ къ этому стилю? Дѣло въ томъ только, чтобъ видѣть новыя формы, — а кто ихъ самъ не видитъ въ твореніи Бетховена, не увидитъ ихъ и послѣ указанія критики, и только повѣрить или не повѣрить на слово. Г. Ленцъ, по случаю характеристики втораго стиля бетховенскаго, и далѣе, по случаю многихъ сонатъ, много толкуетъ о формѣ менуэта съ его тріо, придуманной Гайдномъ, которая очень въ ходу у Моцарта и въ первой манерѣ Бетховена, потому замѣненной имъ болѣе свободной формой — скерцо. Скерцо, конечно, свободнѣе менуэта, но происходитъ отъ него по прямой линіи. Это менуэтъ эманципированный. Въ послѣднемъ стилѣ бетховенскомъ (особенно въ послѣднихъ квартетахъ), вообще всѣ составныя части одной цѣльной пьесы утратили свое принятое названье, вмѣстѣ съ болѣе и болѣе свободными формами. Одному только закону всегда оставался вѣренъ Бетховенъ — закону единства въ разнообразіи, и разнообразія въ единствѣ; закону сходства и контрастовъ, потому что это законы красоты: основаніе, краеугольный камень искусства. Г. Ленцъ, по случаю менуэтовъ нѣкоторыхъ сонатъ (ор. 10 № 3, ор. 7), признается, что не видитъ отношенія связи мыслей (!) между менуэтами и ихъ тріо, и, не смотря на невѣдѣніе свое, рѣшается однако истолковать его вліяніемъ на Бетховена... школьныхъ правилъ (!), гласящихъ, что если менуэтъ въ одномъ тонѣ (majeur), то тріо его непременно должно быть или въ минорѣ того тона, или въ тонѣ параллельномъ! (стр. 174). Отношеніе мажора къ минору (какъ и вообще взаимное отношеніе тоновъ) — одинъ изъ лучшихъ контрастовъ, дарованныхъ искусству самою природою. Это контрастъ въ родѣ тѣхъ, изъ которыхъ составлена вся музыка, отъ которыхъ зависитъ вся ея прелесть, вся ея чарующая сила: forte и piano, контрастъ мужскихъ и женскихъ голосовъ и регистровъ; оркестръ духовыхъ инструментовъ и оркестръ смычковыхъ; ритмическое дѣленіе на два и ритмическое дѣленіе на три, и такъ далѣе, до безконечности. Menuetto или Scherzo (или та часть квартета, сонаты, симфоніи, которая замѣняетъ менуэтъ), подъ перомъ Бетховена служитъ именно болѣе всего для «игры контрастовъ» (послѣ первой вступительной части, гдѣ помѣщается у него болѣе строгая экспозиція сюжета, или послѣ Adagio или Largo съ глубокимъ драматическимъ развитіемъ мысли). Вотъ гдѣ тайна капризовъ, которыми такъ богаты Scherzi Бетховена. Вотъ отчего такъ часто тамъ чередуются majeur и mineur (Scherzo пятой симфоніи, бездна менуэтовъ, Scherzo въ сонатахъ и квартетахъ), чередуются tonalités relatives съ нѣкоторымъ измѣненіемъ движенія (Scherzo седьмой симфоніи — F и D, meno Allegro), чередуются ритмы $\frac{2}{4}$ послѣ $\frac{3}{4}$ (въ Scherzo пасторальной) — наконецъ, для усиленія контраста, чередуются и тонъ и другое ритмическое движеніе (въ Scherzo девятой D-moll $\frac{3}{4}$ и D-dur $\frac{4}{4}$); вездѣ органическій законъ, въ

согласіи съ внутреннею мыслью сочиненія — ктожъ тутъ будетъ вспоминать о какихъ-то рецептахъ или прецептахъ школьныхъ музыкальныхъ учителей! (стр. 174). Что сказать также о подобныхъ фразяхъ: «Бетховенъ, принявъ въ своихъ сочиненіяхъ вторую свою манеру, рѣшилъ, что эта дружба (между менуэтомъ и его тріо) должна кончиться. Но не забросилъ совершенно стараго пріятеля: нѣсколько еще разъ бросалъ менуэту свою визитную карточку». Уже не говоря о томъ, о способѣ выраженія—(весьма неумѣстнымъ), сама идея невѣрна и, по всегдашней точкѣ зрѣнія г. Ленца, (и многого множества другихъ цѣнителей) ставить Бетховена въ какое то болѣе или менѣе враждебное отношеніе къ школѣ и ея прецептамъ! здѣсь Allegro—а здѣсь Adagio; здѣсь Menuetto (maggiore) здѣсь тріо (minore)—а вотъ пусть же будетъ иначе! Бетховену, конечно, приходилось иногда вспоминать и школьныя правила и существовавшія до него выкройки, мѣрки и формулы, но никакъ не чаще и не больше, какъ Шиллеру или Байрону приходилось вспоминать о правилахъ грамматики и рапсодіи. Они владѣли своимъ языкомъ, Бетховенъ владѣлъ своимъ: тутъ вся грамматика и просодія, вся школа съ ея прецептами. Отчего никто не сочинить такой диковинки, что Гёте, или Байронъ, или нашъ Пушкинъ вздумалъ написать такую-то поэму, въ такомъ-то размѣрѣ не по внутреннему требованію поэзіи своей, а на перекоръ какимъ-то грамотѣямъ? Отчего-же не всѣмъ съ перваго раза видна нелѣпость идеи—ставить Бетховена на арену съ грамотѣями музыкальными, навязывать ему такъ много мелочныхъ мыслей, которыя ему и въ голову не приходили! Рецензенту очень жаль, что во всѣхъ этихъ матеріяхъ (при младенческой эстетической музыкальной критикѣ вообще), чтобы сдѣлаться вполне понятнымъ, надобно начинать съ «азовъ», а начинать съ азовъ — значить писать цѣлый курсъ въ опроверженіе трехъ строчекъ. Изъ опасенія, однако, быть перетолковану вкривъ и вкосъ, рецензентъ прибавляетъ еще нѣсколько словъ объ этомъ предметѣ. Всѣ великіе художники уважали «школу» въ своемъ искусствѣ, то есть, труды великихъ предшественниковъ;—на нихъ они не переставали учиться до конца дней своихъ (такъ Моцартъ учился на Бахъ и Генделъ; Бетховенъ на Бахъ, Генделъ, Гайднъ, Моцартъ, Кйрубинни); прецептовъ же школы—этого *jus scriptum* въ искусствѣ, имъ не нужно было, потому что, служа своему гению, слѣдуя своей натурѣ, они сами творили образцы искусства и творили не для учебныхъ цѣлей (съ тѣмъ, чтобы «доказать» возможность такой-то или другой формы), а по высшимъ внушеніямъ своего поэтического духа, который покори́лъ себѣ всѣ до нихъ существовавшія формы искусства, выгибалъ ихъ согласно своимъ требованіямъ, и въ случаѣ надобности, создавалъ новыя.

Вотъ единственная точка зрѣнія, съ которой должно смотрѣть на безпрерывныя новизны въ формахъ, введенныхъ Бетховеномъ въ его музыку, начиная съ произведеній втораго стиля. Какъ первый стиль Бетховена,—съ формами, скроенными по музыкѣ гайдно-моцартовской,—сдѣлался мелокъ, бѣденъ передъ широкими формами втораго стиля, гдѣ Бетховенъ уже сталъ вполне

самимъ собою; точно такъ, формы втораго стиля, (величественныя, новыя формы изумительной красоты и стройности) въ послѣднее развитіе бетховенской гениальности уже не отвѣчали его идеалу. Для него уже и С-moll-ная симфонія казалась не довольно широка и могуча, потому что въ головѣ зарождалась симфонія девятая и всѣ, безбрежныя формы послѣдняго, высшаго стиля. Г. Ленцъ очень часто говоритъ о «духѣ» сочиненій Бетховена, но, по большей части, остается при одной «буквѣ». Это больше всего видно при характеристикѣ третьяго бетховенскаго стиля, который, конечно, потруднѣе для общаго пониманія, чѣмъ первый и второй; оттого-то теперь и общая симпатія на сторонѣ произведеній бетховенскаго втораго стиля, — точно также, какъ лѣтъ двадцать тому назадъ, въ Бетховенѣ знали и цѣнили только первыя сонаты, первыя трио, первые квартеты и септуоръ (ор. 20). Многія изъ формъ третьяго стиля — напримѣръ, множество нотъ, иногда употребляемыхъ Бетховеномъ въ безконечныхъ украшеніяхъ, развѣтвленіяхъ мысли — г. Ленцъ относитъ къ вліянію глухоты (?) Бетховена, то-есть, будто-бы Бетховенъ сталъ щедрѣе на ноты, потому что уже ни одного звука больше не слышалъ (*n'aime t-on pas immodérément un bien perdu à jamais?*!!) Самъ же г. Ленцъ приводитъ письмо Бетховена къ г. Аменда, гдѣ прямо самимъ Бетховеномъ высказано (стр. 270 II-го тома), что глухота его (когда ему было около сорока лѣтъ) въ дѣлѣ композиторства ему почти не мѣшала, а мѣшала въ сношеніи съ людьми. Такъ было и въ послѣдствіи — и не могло быть иначе, потому что, «внѣшнее» ухо при такой «колоссальной» гениальности, почти ничего не значило. Девятая симфонія и вторая месса въ своихъ тончайшихъ инструментальныхъ и вокальных сочетаніяхъ, кажется, не обнаруживаютъ глухоты композитора. Тоже можно сказать и о послѣднихъ квартетахъ (начиная съ ор. 95), въ которыхъ «тонкость» акустическаго разбора при «переплетеніи» голосовъ — изумительно. Г. Ленцъ остановился только на внѣшности, на «фигурѣ» произведенія третьяго стиля. Онъ критикуетъ слова Скудо (*Revue des Deux Mondes*, 1-г vol. 1850), который смѣшавъ видоизмѣненія стиля Бетховена съ тремя періодами его жизни, означенными Шиндлеромъ (въ біографіи, стр. 9) — сравниваетъ эти три періода и три стиля съ юношествомъ, зрѣлостью и убываньемъ силъ: дряхлѣніемъ (*décadence*) — какъ бываетъ съ большею частью художниковъ. «*Singulière décadence que la Symphonie avec chœur, la Messe en ré, les derniers Quatuors, les dernières Sonates!*» Такъ восклицаетъ г. Ленцъ въ порывѣ негодованія. Но съ его стороны это только «слова», потому что вотъ какъ онъ самъ выражается о третьемъ стилѣ на 11 и 12 страницѣ II-го тома: «есть музыканты, которые увѣрили себя (*qui ont réussi à se persuader*), что они предпочитаютъ третій стиль Бетховена всему прежде имъ написанному. Преувеличеніе бесполезное (*est une exagération inutile*). Третій стиль Бетховена представляетъ несравненныя красоты рядомъ со странностями, темными непонятными (для кого?) намѣреніями, преодоленіе которыхъ составляетъ тяжелый трудъ для исполнителя». (А! вотъ въ чемъ дѣло, видно г. Ленцъ, какъ пла-

нисть, пробоваль свои силы на послѣднихъ сонатахъ Бетховена—и не одолѣлъ ихъ). «Гёте ставилъ вторую часть своего Фауста выше первой; Бетховень съ презрѣніемъ отзывался о своемъ септетѣ, о первыхъ квартетахъ. Даже С-moll-ною симфоніею подъ конецъ жизни онъ былъ недоволенъ; хотѣлъ перемѣнить въ ней первое Allegro. (Шиндлеръ, стр. 240). Только послѣднія произведенія казались Бетховену настоящимъ, полнымъ выраженіемъ его мысли. Такое предпочтеніе не удивительно: поэтъ никогда не помирится съ мыслью, что геній его ослабѣлъ (*combattrait toujours l'idée d'avoir pu faiblir—?!!*): это вѣчный законъ самолюбія (!?). Произведеніе, которое Бетховень самъ ставилъ выше всѣхъ своихъ, которое онъ называетъ въ письмѣ къ Людовигу XVIII—*mein grösstes und gelungenstes Werk—Messe in D. Et adhuc sub judice lis est* (то есть: дѣло еще не рѣшено). «Кромѣ страннаго прямого противорѣчія съ опроверженіемъ мнѣнія Скудо, не показываютъ-ли всѣ эти строчки слишкомъ ясно, что, при такомъ взглядѣ на дѣятельность Бетховена въ послѣднее время его жизни, отъ г. Ленца невозможно ожидать справедливой критики вообще, ни, тѣмъ менѣе, правильныхъ замѣчаній о произведеніяхъ третьяго бетховенскаго стиля. И въ самомъ дѣлѣ, если вообще разборъ сонатъ, какъ уже было замѣчено, не отличается ни глубиною, ни мѣткостью взгляда, самая слабая часть сочиненія г-на Ленца—то анализъ послѣднихъ пяти сонатъ (съ начала II тома до 46 страницы) представляетъ рядъ приговоровъ, очень близко напоминающихъ «la grande aveugle», какъ г. Ленцъ остроумно прозвалъ лейпцигскую музыкальную газету. Разбирая эти послѣднія пять сонатъ Бетховена (изумительныя произведенія, въ которыхъ, какъ во всемъ третьемъ стилѣ, новизна, необычайность формъ равносильна ихъ красотѣ поражающей, побѣдоносной), г. Ленцъ—хотя и изучалъ ихъ въ продолженіе двадцати лѣтъ—(стр. 12) очень радъ, когда можетъ спастись длиннымъ отступленіемъ въ какія нибудь анекдотическія подробности (переписка Бетховена съ кн. Н. В. Голицынымъ, стр. 3 II тома; увертюры Леоноры, стр. 35—37 и тому подобное), потому что часто не знаетъ, что сказать объ этихъ неслыханныхъ еще формахъ музыки, къ которымъ не можетъ чувствовать никакой симпатіи? Вотъ маленькіе образчики приговоровъ г. Ленца о произведеніяхъ третьяго стиля.

О квартетѣ Es-dur. Op. 127 (стр. 21 II томъ). «Moderato ($2/4$) въ шесть тактовъ предшествуетъ первому Аллегро ($3/4$), какъ будто вылетающему изъ триллера. Это Moderato въ широкомъ стилѣ, значитъ родъ прелюдіи, (*préambule*) но это Moderato возвращается и не одинъ разъ (прежде въ G-dur, потомъ въ C-dur). И такъ, это Moderato—ядро, основная идея пьесы. Мы (!) не можемъ проникнуть этого намѣренія (такъ что-жъ?), мы любимъ (точь въ точь слогъ одной газеты) Аллегро; но въ этомъ тройномъ Moderato изъ шести тактовъ—ровно ничего не понимаемъ (что-жъ за бѣда?) хотя нѣсколько лѣтъ сряду, съ партитурой въ рукахъ, слушали этотъ квартетъ въ очень удовлет-

ворительномъ исполненіи. (Можно слушать и съ партитурой въ рукахъ—и не слышать смысла).

О сонатѣ op. 101, (стр. 10 II тома). «Второй маршецъ этой сонаты—Vivace alla Marcia. Тутъ слишкомъ много схоластической изысканности (!!), чтобъ осталось мѣсто идеямъ; ихъ и не оказалось на этотъ разъ (aussi font elles défaut!!). Мы не жалуемъ этого марша (какъ жалко для Бетховена!) и никого не встрѣчали, кому-бы этотъ маршъ понравился (!). Лейпцигская музыкальная газета (1817, р. 688) находитъ въ тріо марша красивыя имитаціи; можетъ-ли это служить извиненіемъ странной несвязности (décousu) остальнаго!» (искалъ-ли Бетховенъ «извиненія» передъ гг. критиками?!). О сонатѣ op. 111, (стр. 40, II тома). «Ясность перваго Аллегро, нѣкоторая экономія (sobriété) въ выборѣ средствъ, все заставляетъ относить это произведеніе не къ третьему стилю, но ко второму, къ великому стилю бетховенскому (?). Здѣсь нѣтъ ничего туманнаго (diffus), лишняго (prolix); здѣсь мы находимъ вновь тотъ энергическій, сверкающій (étincelant) стиль, который подарилъ намъ симфонію героическую пасторальную (вотъ оно!), C-moll-ную». Какъ будто первое Аллегро пятой симфоніи болѣе энергично, болѣе молниеносно чѣмъ первое Аллегро девятой симфоніи?! Если съ чѣмъ, разбираемая г. Ленцомъ величественная соната (op. 111), имѣетъ родственную связь идей, такъ именно съ первымъ Аллегро девятой симфоніи, а ужъ никакъ не съ пятой. (Общаго между ними одно C-moll). Но г. Ленцу такъ понравилось придуманное имъ сходство между этой сонатой и пятой симфоніей, что онъ—однимъ махомъ пера (on rapporte) отнесъ къ этой сонатѣ очень извѣстное всему свѣту толкованіе *самимъ Бетховенымъ* первыхъ унисоновъ съ ферматами, которыми начинается пятая симфонія «So klopft das Schicksal an der Pforte» (такъ судьба стучится въ дверь). Никто (достойный авторитета), никогда не относилъ этихъ словъ къ сонатѣ op. 111—гдѣ «das Klopfen» совсѣмъ и не выражено. Желательно-бы знать, откуда почерпнулъ г. Ленцъ свое «on rapporte». Рецензенту удивительно, какъ г. Ленцъ—такой мастеръ на микроскопическія замѣтки—пропустилъ безъ вниманія, что мотивъ перваго Аллегро этой сонаты (тотчасъ послѣ вступительныхъ тактовъ) послужилъ темой для очень извѣстнаго произведенія Мендельсона (Carnaccio H-moll для фортепіанъ съ оркестромъ).

— Васъ пугаютъ необычайно-свободныя формы третьяго стиля, вамъ съ ними неловко, вы не знаете, какъ съ ними справиться? Припомните, что точно также героическая симфонія и вторые квартеты (op. 59) казались въ свое время дремучимъ лѣсомъ диссонансовъ и капризовъ ритмическихъ, и добрые нѣмцы, не шутя, жалѣли, что бѣдный Бетховенъ помѣшался! Забавяе всего, что самъ г. Ленцъ, претвердо зная судьбу каждой ноты бетховенской въ отношеніи третьяго стиля, повторяетъ на себѣ «en chair et en os» близорукость критикъ лейпцигской музыкальной газеты (откуда самъ онъ выписалъ такую бездну жалко-смѣшныхъ приговоровъ)! Дѣло все въ томъ, что Бетховена мѣрять на свой аршинъ!—Безпрерывно открывая передъ собой новыя невѣдомыя

горизонты въ искусствѣ, непрерывно болѣе и болѣе отрѣшаясь отъ принятыхъ формъ, покоряя ихъ мысли, Бетховенъ, въ каждомъ своемъ произведеніи второго и третьяго стиля прокладываетъ себѣ новые пути, имѣя въ виду одну цѣль—воплощеніе своей поэтической мысли; онъ высказываетъ свою «идею» такими огненными словами, что невозможно, кажется, не понять этого языка—а тутъ, кругомъ него, копошатся пигмеи, которыхъ поражаетъ только: зачѣмъ въ первомъ Аллегро этого квартета — нѣтъ реприза? Зачѣмъ въ этой симфоніи не менуэтъ, а скерцо; а въ другой—скерцо, а не менуэтъ? Зачѣмъ скерцо этой симфоніи слито съ финаломъ, а финаль прерывается для того, чтобы дать мѣсто отрывку изъ скерцо?! Титанъ мысли въ царствѣ звуковъ вооружается всѣмъ могуществомъ своего генія,—арсеналомъ всѣхъ доступныхъ музыкѣ внѣшнихъ и внутреннихъ силъ, чтобы, на скрижалахъ одной изъ своихъ послѣднихъ партитуръ, начертать картину высшихъ стремленій всей судьбы человечества и, чтобы не дать возможности не понять своихъ намѣреній, беретъ въ пособіе—вдохновенное слово Шиллера! А ему кричатъ: «это что еще за новости? Хоръ въ симфоніи?! Въ Adagio двѣ совсѣмъ разныя темы?! Въ финалѣ перебираются отрывочки изъ остальныхъ частей?! Нѣтъ, братъ, шутишь! лучше пасторальной симфоніи ничего не напишешь!».

Остановившись такъ долго на третьей главѣ книги г. Ленца, рецензентъ считаетъ себя вправѣ,—чтобы не утомить читателей этой статьи—объ остальныхъ главахъ разбираемаго сочиненія сказать нѣсколько короче. Слѣдующая—четвертая глава (вступленія) называется: «фортепіанныя сонаты» (подразумѣвается Бетховена). Здѣсь, послѣ нѣсколькихъ вступительныхъ строкъ, авторъ занимается (стр. 82—95 I т.) статистическимъ расчетомъ: сколько бетховенскихъ произведеній написано въ такомъ тонѣ, сколько въ другомъ—перебирая всѣ двѣнадцать интервалловъ хроматической гаммы съ ихъ минорами. Кромѣ того, что этотъ расчетъ фактически не совсѣмъ вѣренъ *)—въ такой подробности, какъ онъ сдѣланъ г. Ленцомъ, онъ врядъ-ли къ чему можетъ служить. Со стороны-же результатной—выводы г. Ленца—тоже врядъ-ли могутъ быть полезны, потому-что онъ на эстетическое значеніе тоновъ (Tonarten) смотритъ какъ-то чрезвычайно странно и на каждомъ шагу впадаетъ въ противорѣчія. Такъ, напримѣръ, г. Ленцъ говоритъ на 86 стр. «Въ тонѣ As-dur написаны двѣ сонаты—ор. 26 и ор. 110. Этотъ неопредѣленный тонъ (cette tonalité vague) не приходился по Бетховену (n'allait pas à B)», и въ слѣдъ

*) Въ тонѣ Es-dur забыта увертюра «König Stephan»; въ тонѣ G-dur забыта бездѣлица!—канонъ въ Фиделіо въ первомъ актѣ и дуэтъ—передъ послѣднимъ финаломъ; въ тонѣ G-moll забыты увертюра и дуэтъ изъ аеинскихъ развалинъ (Грекъ и Гречанка)—въ тонѣ F—пропущенъ 11-й квартетъ F-moll; въ тонѣ A-dur пропущено Larghetto 2-й симфоніи; въ тонѣ B—пропущенъ турецкій маршъ изъ аеинскихъ развалинъ, 1-й финаль Фиделіо, маршъ оттуда-же изъ 1-го акта. Ужъ если считать — такъ все и по аккуратнѣе, тѣмъ болѣе, что всѣ-эти пропуски относятся, какъ нарочно, къ произведеніямъ весьма характернымъ со стороны тональности (tonart).

за этимъ высчитываетъ бездну Adagio и Andante въ этомъ тонѣ — и все въ весьма капитальныхъ произведеніяхъ Бетховена — напр. пятая симфонія, квартеты ор. 74 и ор. 127, первый концертъ, патетическая соната, соната со скрипкою ор. 30 № 2 и т. д. — не правда-ли — странно? Далѣе: «Бетховенъ не очень уважалъ (?) тонъ A-dur». А въ этомъ тонѣ цѣлая симфонія (седьмая), Larghetto второй симфоніи, три? въ Фиделіо, пять сонатъ и такъ далѣе. Что значить, Бетховенъ не уважалъ этого тона—??—«Тонъ E-dur мало улыбался Бетховену (? — стр. 89) — Бетховенъ любилъ выражать въ этомъ тонѣ сюжеты противоположные его блестящему, но нѣсколько пошлому характеру (brillant mais vulgaire)!» Можно ли до такой степени наизуворотъ все видѣть? Тонъ E-dur и у Баха, и у Генделя, и у Гайдна употреблялся для выраженія самыхъ религіозныхъ сюжетовъ—для самыхъ таинственно-священныхъ Largo и Adagio. Таково его назначеніе. и у Бетховена. Тонъ теплоты, умиленія религіознаго, надежды будущности загробной. (Adagio изъ восьмага кварт. Ор. 99, № 2. Elegischer Gesang и Opferlied; главная модуляція въ As-дурныхъ Adagio патетической сонаты и квартета ор. 127. Арія Леоноры «Kommt Hoffnung»; Adagio C-дурной сонаты ор. 2, № 3; модуляція въ Kyrie первой Мессы и т. д. Гдѣ же тутъ caractère vulgaire?? или какая то *иронія* со стороны Бетховена въ употребленіи этого тона? еслибъ г. Ленцъ вникъ поглубже въ законы отношенія тоновъ, онъ увидалъ бы, почему такъ много Adagio у Бетховена въ тонѣ As-dur и отчего эти Adagio встрѣчаются или въ пьесахъ, in Es-dur или in C-moll;—увидалъ бы, что Бетховенъ не эманципируетъ себя «нарочно» отъ употребленія близко родственныхъ тоновъ (le ton relatif le plus proche, p. 107), но что въ выборѣ другихъ, менѣе ожидаемыхъ тоновъ, для среднихъ частей большаго сочиненія, онъ руководствуется постоянно присущимъ ему закономъ внутренняго родства тоновъ (отношенія доминанты и субдоминанты къ тоникѣ; отношенія тоническихъ и параллельныхъ мажоровъ и миноровъ—и еще не всѣми замѣченное отношеніе мажорнаго или минорнаго тона верхней или нижней терціи, большой и малой — наприкладъ H-dur послѣ G-dur, G-dur послѣ B-dur; fis moll-ное Adagio въ пьесѣ in B., соната ор. 106. Largo in C-dur въ пьесѣ in Es, ор. 7. Adagio in E въ пьесѣ in C, ор. 2, № 3. Scherzo F-dur съ эпизодомъ in D—въ симфоніи in A и такъ далѣе). Довольно впрочемъ объ этомъ предметѣ, чтобъ показать, что г. Ленцъ не вникъ въ эти законы, которыхъ ясное пониманіе, по мнѣнію рецензента, очень не мѣшало бы тому, кто берется критиковать Бетховена. Однихъ внѣшнихъ, библиографическихъ свѣдѣній еще весьма недостаточно, чтобъ сдѣлаться музыкальнымъ критикомъ. Самый вѣрный выводъ изъ всего, что сказалъ г. Ленцъ по случаю тоновъ: что Бетховенъ больше всѣхъ тоновъ любилъ C съ его миноромъ — и вообще (какъ всѣ великіе музыканты) писалъ преимущественно въ тонахъ первоначальныхъ, болѣе простыхъ (C, D, F, B), тогда какъ нынѣшніе композиторы щеголяютъ множествомъ діэзовъ и бемолей въ ключѣ и энгармоническими переходами — но кто же этого не знаетъ? И странно, что въ этой же главѣ (4),

при замѣчаніяхъ о Бетховенѣ какъ гармонистѣ и прочее (отъ 96 стр. до 105), Г. Ленцъ разсыпаетъ много очень дѣльныхъ мыслей и взглядовъ. «Бетховенъ былъ столько же великъ въ употребленіи средствъ, какъ и въ выборѣ цѣлей». «Въ технической сторонѣ своего искусства онъ видѣлъ азбуку, которою можно выразить все что человѣку дано постичь изъ жизни, изъ природы, изъ всего космоса, его окружающаго» (стр. 96). «Книга, которую можно написать о Бетховенѣ, со стороны науки — должна отличать въ немъ гармониста, контрапунктиста, оркестратора — и нововводителя въ отношеніи ритма» (тамъ же далѣе). «Для Бетховена мысль—все; техническая работа (*le travail*) только служить идеѣ, служить для ея торжества. Все въ Бетховенѣ исходитъ изъ главной идеи—все къ этой идеѣ возвращается: ему надобно прежде всего, чтобы избранная имъ мысль восторжествовала. Мотивъ Бетховена заключаетъ въ себѣ въ зародышѣ всѣ сочетанія ритмическія, гармоническія и мелодическія, которыя послѣ, выходятъ изъ одного мотива» (примѣромъ взяты первые 4 такта пасторальной симфоніи и выводъ очень вѣренъ, стр. 97). «Невозможно исчерпать предмета, еслибъ начать высчитывать всѣ богатства науки, которыя подъ перомъ Бетховена превращаются въ сокровища поэзіи. Наука ему прирождена (*Cette science est toute infuse*) и Бетховенъ создалъ столько чудесъ, потому что онъ былъ геній, а не потому что былъ ученый музыкантъ. Геній отгадываетъ грамматику и, если надобно, то перемѣняетъ ее; обучался ли онъ ей? Геній даже и не вспоминаетъ (стр. 98)». Какъ трудно согласить эти превосходныя и прекрасно-высказанныя мысли съ тѣмъ взглядомъ автора, о которомъ только-что говорено было (по случаю формы менуэта, по случаю третьяго стиля и по случаю тоновъ). Съ трудомъ вѣрится, что это написано однимъ и тѣмъ же человѣкомъ. Говоря о Бетховенѣ, какъ гармонистѣ, г. Ленцъ, — по мнѣнію рецензента, весьма дѣльно въ существѣ,—нападаетъ на г. Фетиса, который въ своемъ *Traité d'harmonie* находитъ неправильности (!) въ двухъ чрезвычайно замѣчательныхъ гармоническихъ сочетаніяхъ — (одно вступленіе *Corno in C* на педали *F* — восьмой тактъ финала пасторальной симфоніи—стр. 124 книги г. Фетиса; другое: фраза флейты, гобоя и кларнетовъ — въ *Andante* пятой симфоніи стр. 49 той же книги). Рецензентъ находитъ только, что надо было бы, для опроверженія г. Фетиса, взять тонъ нѣсколько посерьознѣе — изъ уваженія къ заслугамъ г. Фетиса, какъ теоретика, и изъ уваженія къ самому дѣлу *). По мнѣнію рецензента, если затрогивать педагоговъ, то слѣдуетъ не иначе, какъ также серьезно, какъ они сами серьезно, изъ любви къ наукѣ, отыскиваютъ ошибки въ Моцартѣ и Бетховенѣ. Если же говорить объ этомъ «порхающимъ и сверкающимъ» стилѣ фелетониста—то лучше вовсе не говорить. Итакъ, во всей книгѣ г. Ленца—на ряду съ дѣльными и очень дѣльными мыслями, попадаются пу-

*) Рецензентъ, касательно самаго опроверженія замѣчаній о Фетисѣ, могъ бы многое добавить отъ себя, потому-что гораздо раньше книги г. Ленца приготовилъ объ этомъ предметѣ для печати отдѣльную брошюрку на французскомъ: *Observations critiques sur deux passages du livre de M-r Fetis: Traité de la théorie et de la pratique de l'Harmonie.*

стыя замѣтки о какихъ-нибудь микроскопическихъ подробностяхъ трудовъ или жизни Бетховена — подробностяхъ ни для кого не нужныхъ, занимательныхъ только очень для немногихъ; наряду съ вѣрнымъ, серьезнымъ взглядомъ встрѣчается самое забавное непониманіе самыхъ простыхъ законовъ искусства, самыхъ явныхъ намѣреній Бетховена; на одной и той же страницѣ—что-то очень похожее на настоящую критику, а тутъ же рядомъ—забавныя выходки фельетониста. Въ четвертой главѣ, на которой мы теперь остановились, авторъ, по случаю поправки, сдѣланныхъ г. Фетисомъ въ Бетховенѣ, задѣваетъ г. Фетиса и съ другихъ сторонъ, со стороны невѣрностей біографическихъ о Бетховенѣ, повторенныхъ г. Фетисомъ въ его статьѣ изъ «Biographie universelle des musiciens». Такимъ образомъ, эта глава, въ которой весьма много дѣльнаго, оканчивается полемической выходкой о предметѣ, постороннемъ въ отношеніи «фортепіаннхъ сонатъ Бетховена».

Слѣдующая глава 5-я, называется «Le Coin du pianiste», съ эпиграфомъ: «Vas die Liebe den Menschen, das ist die Musik den Künsten». (C. Maria Veber). Не правда ли, что невозможно догадаться, объ чемъ будетъ идти рѣчь? Это въ родѣ заглавій à surprise въ Гофмановыхъ повѣстяхъ. Первые строчки главы для рецензента и до сихъ поръ тоже остались загадкой «Nous entendons ouvrir ici une parenthèse pour le petit nombre de personnes qui liront cet essai en faisant la part de l'art (?) et des sentiments artistiques dans la vie (?)». Къ кому же именно относится эта глава «въ скобкахъ»? Въ другомъ мѣстѣ перваго тома, окончивъ разборъ сонатъ перваго и втораго стиля, авторъ подъ эпиграфомъ «Nunc et semper dilectae» адресуясь къ какой-то дамѣ, говоритъ объ варіаціяхъ Бетховена. «J'en causerai avec vous dans cette niche de mon livre, qui vous appartient». Глава «Le Coin du feu d'un pianiste», могла бы вмѣстѣ со всею книгою г. Ленца быть названа (и тогда вѣрнѣе вышло бы и общее заглавіе книги): «Le coin de feu d'un Beethovenianiste», то-есть, болѣе или менѣе занимательная бесѣда о разныхъ разностяхъ «по случаю» бетховеновой музыки вообще, а вовсе не фортепіанной, потому что безпрестанно идетъ рѣчь вездѣ въ книгѣ г. Ленца, и о квартетѣ, и о трио, и о симфоніяхъ. Между «разными разностями», въ этой главѣ (5), попадаются мысли очень невѣрныя. Напримѣръ: «ничто такъ мало не похоже на бетховенскую сонату, какъ другая бетховенская соната». Исходный пунктъ, разнообразіе бетховенскихъ произведеній, вѣрнѣе; дѣйствительно, ни въ одномъ художникѣ нѣтъ такого разнообразія (кромѣ, быть можетъ, въ Шекспирѣ). Каждая изъ симфоній Бетховена какъ будто создана другимъ человѣкомъ: мысль, фактура, цѣлое и подробности, гармоническія и ритмическія сочетанія, оркестровка, все иначе въ каждой, все по инымъ законамъ, условленнымъ *идею* сочиненія. Почти тоже относится и къ сонатамъ его, отдѣльнымъ музыкальнымъ поэмамъ, симфоніямъ—въ маломъ видѣ. Но не надобно, вмѣстѣ съ г. Ленцомъ, проводить эту мысль до такого преувеличеннаго результата, что «въ противоположность Моцарту, Бетховенъ никогда, ни въ одной фразѣ себя не повторяетъ»! Это не

точно; кромѣ мелкихъ повтореньицъ, пріисканныхъ г. Ленцомъ (стр. 170, 201, 202 и во многихъ другихъ мѣстахъ), объ которыхъ онъ всегда такъ сбивчиво выражается, что не даетъ вѣрнаго понятія о предметѣ — у Бетховена, какъ у всѣхъ безъ исключенія художниковъ, были свои любимые обороты (*Wendungen*), любимыя модуляціи, любимыя гармоническіе и оркестрные приемы — все то, что для опытнаго уха заставитъ сразу отличить его музыку отъ всякой другой. Дѣло серьезнаго цѣнителя искусства — *dans un livre de haute critique*, — было бы разобрать все написанное Бетховеномъ и съ этой стороны, на которую здѣсь рецензентъ можетъ только намекнуть. Точно также, никакъ не соглашаяся съ авторомъ, что Донъ-Жуанъ будто бы выше рѣшительно всего, что написалъ Моцартъ, что эта опера будто бы капитолій драматической музыки, для котораго вся жизнь Моцарта была приготовленіемъ (стр. 117 и 118); никакъ не соглашаяся съ этимъ, и ставя «Волшебную флейту» несравненно выше «Донъ-Жуана», рецензентъ считаетъ неумѣстнымъ входить по этому случаю въ подробныя доказательства своего мнѣнія, рѣзко отдѣляющагося отъ обще-принятаго. Мимоходомъ о такихъ предметахъ говорить почти невозможно, а не мимоходомъ — будетъ здѣсь нестати. Вотъ, что К. М. Веберъ какъ будто для того и жилъ, чтобъ создать «Фрейшюца», въ которомъ весь вылился, это хотя и обще-принятое мнѣніе, но рецензентъ вполне его раздѣляетъ (очень часто во многихъ предметахъ музыкальной критики, расходясь съ общимъ или моднымъ вкусомъ и убѣжденіемъ). На Веберѣ г. Ленцъ и въ этой главѣ очень долго остановился (видно, онъ долго сидѣлъ за фортепіанной музыкой Вебера, *en tant que pianiste*).

Наконецъ авторъ возвращается опять къ Бетховену. Говорить о невозможности избрать у него одно произведеніе, какъ главное, потому что призваніе Бетховена было не одно созданіе, а цѣлая идея — идея симфоніи, идея неисчерпаемая, потому-что объемлетъ «все». До сихъ поръ много правды, но что-жъ потомъ? Потомъ г. Ленцъ, отыскивая, чтобъ такое было у Бетховена въ параллель «Фрейшюца» у Вебера, «Донъ-Жуана» у Моцарта, признается въ своей слабости... къ пасторальной симфоніи. «*Nous dirons que la Symphonie pastorale nous paraît être l'ouvrage le plus hors ligne*» стр. 121 I тома. И это говоритъ авторъ книги: «Бетховенъ и три его стиля» *un livre de haute critique musicale* (préface p. V)!! Въ продолженіе этой статьи, рецензентъ нѣсколько разъ уже упоминалъ о пристрастіи индивидуальнаго вкуса, рѣшительно безразличнаго въ отношеніи критики. Остановимся теперь на минутку только на словахъ: «*l'ouvrage le plus hors ligne*». И такъ, по мнѣнію г. критика, Бетховенъ всю свою геніальность, полнѣе всего, ярче всего выказалъ — въ пасторальной симфоніи?! Картина сельской природы, начертанная безъ сомнѣнія геніальной кистью и въ высшей степени очаровательная, но все-таки картина, эпизодъ между широко-человѣческими космическими идеями Бетховена, эта картина для г. Ленца кажется высшимъ пунктомъ бетховенскихъ созданій! Странно! Оставимъ въ сторонѣ девятую симфонію (г-нъ Ленцъ пугается ее,

какъ какого-то грознаго и мрачнаго (!) Левиафана стр. 166 II тома) какъ ее разбирать тому, кто находитъ третій стиль Бетховена вообще уступающимъ во многомъ второму стилю—тому, кто немногія и весьма неважныя слова о ней Берліоза (*Voyage musical*) называетъ образцовой критикой (стр. 13 II тома), для кого вообще высшій, третій стиль Бетховена языкъ чужой, непонятный—«книга за семью печатами». Оставимъ въ сторонѣ и двѣ другія симфоніи, которыя по новизнѣ формъ непремѣнно относятся къ третьему стилю, то есть эти двѣ симфоніи (7 и 8 ор. 92 и ор. 93), почти разомъ появившіяся на свѣтъ (въ 1813 и 1814) и дышашія какимъ-то весело-воинственнымъ духомъ, свѣжестью только-что одержанной побѣды; оставимъ въ сторонѣ *Allegretto* 7 симфоніи: грустное, унылое какъ разлука, неподражаемое созданіе по простотѣ и прелести мысли и ея воплощенія, (вѣроятно не очень-то уступающее сельскимъ красотамъ «пасторальной»); не укажемъ и на финалы обѣихъ этихъ симфоній,—жаркія, огненныя историческія страницы, которыя васъ магически переносятъ въ пылъ военной жизни, и заставляютъ васъ на каждомъ шагѣ уничтожаться передъ громадностью генія Бетховена. Финаль восьмой симфоніи—одно изъ величайшихъ его чудесъ. Но, и въ болѣе доступныхъ всѣмъ произведеніяхъ втораго стиля, найдутся созданія, ни въ чемъ не уступающія пасторальной симфоніи, а со многихъ сторонъ (съ ширины размаха, съ глубины мысли и задачи поэтической, со стороны даже фактуры и оркестра) ее превншающія. Возьмите четвертую симфонію, напимѣръ: цѣлость этого созданія, непостижимое искусство въ развитіи одной идеи, неповторившееся нигдѣ у Бетховена равновѣсіе всѣхъ четырехъ частей этой симфоніи, дѣлаютъ изъ нея чудо искусства, безъ сомнѣнія, ни на волосъ не уступающее пасторальной симфоніи. Припомните также *Andante* и *Скерцо* пятой симфоніи! Какъ же послѣ этого говорить: «Ничто (!) ни въ какомъ художникѣ, по нашему мнѣнію, не приближается (!) къ плану (*сводопланъ*) этой симфонической поэмы, къ ея единству, совершенству ея подробностей, вкусу (*goût* ?!), къ этой ея очаровательной силѣ, которая изъ затаенныхъ въ душѣ чувствованій дѣлаетъ понятныя, ощутимыя образы, хотя-бы программа была неизвѣстна».

О программѣ лучше бы авторъ не упоминалъ (!!). Бетховенъ злодѣйски бы подшутилъ надъ большинствомъ своихъ цѣнителей и панегиристовъ, еслибъ вздумалъ не выставять на пасторальной симфоніи ея программы. Пусть было-бы на ея заглавномъ листѣ просто: «симфонія» in F. А далѣе просто: *Allegro ma non troppo*, *Andante con moto* etc. и какіе разнорѣчивыя толки тутъ-бы поднялись! Чего, чего тутъ не было-бы! Въ бурѣ увидѣли-бы какую-нибудь борьбу Зевеса съ гигантами (этому былъ даже примѣръ съ одной великой писательницей); въ финалѣ отыскали-бы какія-нибудь пляски эльфовъ и силфовъ при мерцаніи луны... Въ *Adagio* нашли-бы какую-нибудь мистическую легенду среднихъ вѣковъ... А еслибъ кто-нибудь тайкомъ и догадался объ настоящемъ смыслѣ и въ подтвержденіе своего скромнаго толкованія указалъ-бы на музыкальныя данности: хоть на вступленіе кларнетовъ и роговъ

въ началѣ финала, то его-бы никто не сталъ слушать! Точно такъ какъ теперь, пусть кто-нибудь вздумаетъ пояснить, что въ финалѣ седьмой симфоніи видѣнъ быстрый, но мѣрный маршъ (*pas redoublé, pas de charge*), потомъ свалка и главные эпизоды сраженія, напримѣръ въ 22 и 23 тактѣ съ конца финала (и нѣсколько прежде) яростный крикъ всего войска *un formidable cri de guerre*, септима всѣхъ духовыхъ unізопо противъ «la» оркестра. Пусть кто-нибудь вздумаетъ въ этомъ увѣрять, даже истолковавъ всю симфонію въ этомъ же духѣ и съ приличными доказательствами (*pièces justificatives* изъ другихъ сочиненій Бетховена, а программе), никто и слушать не захочетъ этого голоса вопіющаго въ пустынь, потому что всѣ цѣнители и судьи, вмѣстѣ съ парижской консерваторіею, давно убѣждены, что въ седьмой симфоніи нѣтъ ничего военнаго (да и что за военное безъ барабановъ и безъ тромбонновъ!); всѣ давно убѣждены, что финалъ этой симфоніи—«оргія (!), гдѣ ядъ закрался въ чаши (что-то изъ Лукреціи Борджіа! и пирующие, въ когтяхъ смерти, вѣнчаютъ себя въ послѣдній разъ цвѣтами»!! (Г. Ленцъ т. I стр. 72) какъ эта мелодраматическая оргія съ ядомъ и цвѣтами во вкусѣ Бетховена!—«Странная участь языка музыкальнаго, оставаться непонятнымъ», повторимъ мы за г. Ленцомъ (стр. 121 I т.). Напрасно-же авторъ говорить объ ясности смысла пасторальной симфоніи. Теперь ясно говорить объ ея смыслѣ, когда самъ Бетховенъ его надписалъ «*en toutes lettres*»! Остальныя его симфоніи, навѣрное, съ положительнымъ опредѣленнымъ сюжетомъ (на столько-же опредѣленнымъ какъ программа пасторальной—конечно не болѣе), однако никто безъ многихъ оговорокъ не рѣшится сказать «это вотъ что значить». Языкъ музыкальный и у Бетховена остается языкомъ довольно неопредѣленнымъ (*vague*), и въ этой неопредѣленности—одна изъ прелестей музыки—поэтическаго языка души, сердца—языка чувствованій (*Empfindungen*), а не разсудочныхъ понятій (*Begriffe*).

По случаю пасторальной симфоніи, авторъ задѣваетъ Гайдна съ его *Topfmalerei*. «Изобразительная» музыка, которую дѣйствительно въ XVIII вѣкѣ любили немножко больше, чѣмъ слѣдуетъ, встрѣчается и должна встрѣчаться въ самыхъ высоко-поэтическихъ созданіяхъ, но, конечно, мимоходомъ. Такъ въ «Орфеѣ» Глука выражень «лай» Цербера; въ «Альцестѣ» его-же, въ сценѣ тартара, стоны ночныхъ птицъ. «Деревня для Гайдна», говоритъ г. Ленцъ, «вся въ пѣніи пѣтуха», стр. 121. Немножко рѣзко въ отношеніи великаго композитора, который въ своей ораторіи «Четыре времени года» (ораторіи, а не кантатѣ, какъ ее называетъ г. Ленцъ), очаровательно наивными красками передаетъ разныя поэтическія картины сельской жизни. Гайднъ—одинъ изъ величайшихъ въ мірѣ поэтовъ, а не просто добрый старичокъ музыкантъ, «рара Наудн», надъ которымъ будто-бы Бетховенъ хотѣлъ подтрунить, помѣстивъ «соловья, кукушку, перепелку» въ концѣ адажіо пасторальной симфоніи. Быть можетъ, это намѣреніе и дѣйствительно не безъ ироніи со стороны Бетховена, но удивительное адажіо, по мнѣнію рецензента, не выиграло (хотя, конечно, и не проиграло) отъ этой музыкальной шутки. На счетъ исполненія

пасторальной симфоніи въ парижской консерваторіи, рецензентъ не можетъ ничего говорить, потому-что въ Парижѣ не былъ, но есть мнѣніе (мнѣніе одного знаменитаго артиста, объѣздившаго Европу,—артиста съ полнымъ авторитетомъ въ области музыки),—что симфоніи Бетховена исполняются въ консерваторіи парижской вовсе не такъ безукоризненно превосходно, какъ описываетъ г. Ленцъ; что это исполненіе не свободно отъ нѣкоторой манерности, кокетливости: первыхъ враговъ настоящаго исполненія бетховенской музыки.

Послѣ нѣсколькихъ, довольно вѣрныхъ мыслей о ложности нынѣшняго направленія въ искусствѣ и въ литературѣ (модной, французской), г. Ленцъ касается «воспитанія», «образованности» художниковъ вообще—а не съ одной технической стороны—и на стр. 124 отдаетъ въ этомъ отношеніи справедливость Листу, какъ замѣчательному человѣку по многосторонней образованности. Замѣчанія эти вообще очень дѣльны и принадлежать къ лучшимъ страницамъ во всей книгѣ.

Потомъ, идетъ другой предметъ. Рецензентъ никакъ не соглашается съ г. Ленцомъ насчетъ чрезвычайной важности «дедикацій» такихъ произведеній, какъ бетховеновы. Для полноты изданія, для справокъ, для историческаго, такъ сказать, характера—вещи дедикаціи не должны быть никогда исключаемы съ заглавныхъ листовъ—но трудно изъ дедикаціи вывести такого рода результаты, какой выведенъ г. Ленцомъ на стр. 129. Затѣмъ г. Ленцъ, переходитъ къ очерку жизни Бетховена (шестая глава вступленія—*Esquisse biographique*).

Случалось-ли вамъ, читатель, такъ крѣпко о чемъ-нибудь задуматься, что все внѣшнее для васъ какъ-будто не существуетъ? Конечно, случалось; и вы помните, что въ эти минуты для васъ, какъ-будто не было: ни времени ни пространства, со всѣмъ что во времени и пространствѣ. Окружающіе обыкновенно говорятъ тогда «не троньте его: *il est préoccupé*»—такая глубокая дума (*préoccupation continuelle*), такого рода *вся жизнь* того, кому суждено «думать думу» и за себя, и за миллионы людей, живущихъ безъ мысли. Ясно, что такова была и жизнь Бетховена, художника-философа по преимуществу. Въ этой жизни не могло быть никакихъ внѣшнихъ фактовъ: родился, учился, думалъ, писалъ. Факты—сами произведенія художника; его дѣятельность—слѣды развитія его геніальности.

Для тѣхъ, кто не читалъ ни Шиндлера, ни Вегелера, ни Риса (ученика Бетховена), ни Зейфрида—очеркъ, сдѣланный г. Ленцомъ, не безъ занимательности. Онъ приводитъ нѣсколько «словъ» Бетховена, которыхъ рецензенту не случилось встрѣтить въ другихъ біографіяхъ. Затѣмъ до конца перваго тома и на первыхъ 47 страницахъ втораго тома, идетъ подробный разборъ фортепیانнныхъ сонатъ всѣхъ трехъ стилей. Рецензентъ уже высказалъ свое мнѣніе объ этомъ разборѣ. Въ дальнѣйшія подробности пускаться нѣтъ возможности, если не сдѣлать изъ статьи книгу. При отсутствіи въ г. Ленцѣ настоящаго критическаго взгляда (что было замѣчено при характеристикѣ, сдѣланной имъ для втораго и третьяго стилей) невозможно требовать, чтобы анализъ сонатъ

былъ удаченъ. Это самая слабая и самая незанимательная часть книги г. Ленца. Онъ тутъ о многомъ очень важномъ не говоритъ ни слова (потому-что, какъ было замѣчено, это «важное» въ соединеніи съ исторіей фортепіанной музыки, а исторіи этой въ книгѣ—нѣтъ), пускается въ микроскопическія подробности о *doigté*, выставленномъ или невыставленномъ самимъ Бетховеномъ (многое изъ этого понять очень трудно безъ нотныхъ примѣровъ); по большей части отдѣливается анекдотами и разными отступленіями о предметахъ—въ чрезвычайной-далекой связи съ фортепіанными сонатами. Отъ 282 до конца перваго тома идетъ нѣчто въ родѣ особой главы (*une niche du livre*) о Бетховенскихъ варіаціяхъ для фортепіано и пьесахъ его въ четыре руки, — мимолетныя замѣтки, которымъ нельзя дать названіе «критики». На стр. 283 г. Ленцъ увѣряетъ, что «Бетховену» никогда и въ голову не приходило писать «варіаціи для оркестра» — Да! съ заголовкомъ «варіаціи», Бетховенъ точно никогда ничего для оркестра не писалъ. Но что-же такое все длинное развитіе темы въ финалѣ героической симфоніи — какъ не варіаціи? что такое многіе изъ развитій въ финалѣ пасторальной симфоніи (тему вездѣ можно математически «наложить» на эти развитія)? Какая форма придана развитію темы въ фантазіи съ хорами — если не форма варіаціи? Въ *Adagio* и въ финалѣ девятой симфоніи встрѣчается форма варіаціи для оркестра (конечно—съ эпизодами). Это была одна изъ любимыхъ Бетховеномъ формъ, которая очень часто встрѣчается и въ его квартетахъ и фортепіанныхъ сонатахъ — все безъ заглавія «варіація», что и ввело г. Ленца въ заблужденіе (*Sonata op. 57 Andante; Quartetto op., 74 Adagio* и мн. др.). Но и въ этихъ главахъ по случаю сонатъ встрѣчаются странички занимательныя и замѣчательныя. Напримѣръ, объ участіи патетической сонаты (ор. 13) въ женскихъ пансіонахъ (Стр. 184—189 I т.) — отступленія о Гумелѣ и его музыкѣ (стр. 226 и 227 I т.) — біографическія подробности о Бетховенѣ (очень не кстати) на стр. 232 — 235. Общіе замѣчанія о Вѣнѣ, городѣ Моцарта и Бетховена, но отнюдь не музыкальномъ городѣ (Стр. 232—236). Вѣйскія, и вообще нѣмецкія, прозвища для нѣкоторыхъ изъ произведеній Бетховена — *Lauben-sonate, Mondschein-sonate, Harfen quartett, Geister-trio* (на стр. 221, 222 и 225 и мн. др.).

Г. Ленцъ иногда беретъ на себя истолковывать смыслъ сонатъ. По мнѣнію рецензента, толкованіе музыки великихъ геніевъ должно дѣлаться очень осторожно: — по неопредѣлительности музыкальнаго языка, толкованія могутъ быть чрезвычайно различны. Самъ г. Ленцъ приводитъ на 180 стр. слова Бетховена по этому случаю: «*Die Music soll und darf nicht überall dem Gefühl eine bestimmte Richtung geben*». Глубокое изреченіе, на которомъ зиждется вся философія музыки. Истолкованіе смысла большихъ музыкальныхъ пьесъ симфоническихъ или камерныхъ, по мнѣнію рецензента, должно быть основано на постоянномъ сравненіи ихъ съ такими пьесами, гдѣ тотъ-же авторъ самъ выставилъ программу. (Напр. у Бетховена, — пасторальная симфонія; отчасти героическая; побѣда Веллингтона ор. 91; Прометей; Коріоланъ; антракты Эгмон-

та;— наконецъ вся опера «Фиделіо»). Такого рода постоянное сравненіе употребленныхъ художникомъ формъ — для того или другого поэтического предмета (сельскія картины—военныя картины—смерть—видѣніе—сонъ и т. д.),—можетъ привести къ весьма интереснымъ результатамъ. Объ этомъ еще очень мало думали; напротивъ, толкованіе музыки дѣлается обыкновенно совершенно произвольно, не сообразно ни съ чѣмъ предыдущимъ, ни послѣдующимъ. Недавно рецензенту случилось читать разборъ увертюры «Оберона» (заимствованной, кажется, изъ Скудо): увертюра представлена картиною солнечнаго восхода и пробужденія природы. Между тѣмъ, какъ Веберъ въ этой увертюрѣ (какъ и во Фрейшюцѣ сдѣлалъ очень остроумное гезупѣ цѣлаго сюжета оперы,—весьма непохожаго на восхожденіе солнца! Всѣ мелодіи и темы увертюры нота въ ноту заимствованы изъ самой оперы—и, конечно, напримѣръ, мелодія A-dur (соло кларнета), относится къ Гюону (потому что изъ его аріи), а не къ Титани, которой и нѣтъ въ числѣ дѣйствующихъ лицъ музыкальной драмы. Прочитавъ такой разборъ, рецензентъ сдѣлался еще большимъ врагомъ произвольныхъ толкованій. Кого-же послушаютъ—когда не видятъ указаній самихъ композиторовъ?!

Объ эстетической оцѣнкѣ сонатъ, сдѣланной г. Ленцомъ—нельзя говорить безъ опроверженія его мнѣній; а для опроверженій «съ доказательствами» надо много мѣста и много времени. Г. Ленцъ, разбирая нѣкоторыя сонаты, видитъ въ нихъ весьма вѣрно—оркестрныя намѣренія, и по этому случаю говорить, что такія сонаты ждутъ своего превращенія въ симфоніи. (Напр., *les Adieux*, Op. 81,—*quasi fantasia Cis-moll.* Op. 27—Большая *in C-dur.* Op. 53 и другія). Кромѣ того, что нельзя согласиться съ г. Ленцомъ, чтобы во всѣхъ имъ указанныхъ сонатахъ ясно замѣтны были оркестрныя намѣренія, (напр. въ Op. 27 *Cis-moll*—нисколько), превращать бетховенскія созданія фортепіанныя — въ оркестровыя, можетъ удасться только въ отношеніи частицъ сонатъ (*Adagio*, *Andante*, финаль), а никогда цѣлая соната не можетъ быть превращена въ цѣлую симфонію. На ряду съ оркестрными намѣреніями вдругъ встрѣчаются чисто-фортепіанныя, которыя или должны быть совершенно измѣнены для оркестра, или вовсе исключены. А кто-жъ рѣшится такъ дерзко налагать руку на бетховенскую поэмъ?

Всего больше ошибочныхъ взглядовъ, конечно,—такъ какъ и было замѣчено, — въ разборѣ сонатъ третьяго стиля. О чрезвычайно высокому мѣстѣ, которое весьма несправедливо, г. Ленцъ отводитъ сонатѣ *As-dur* (op. 26), также уже было говорено. Это опять—дѣло индивидуальнаго вкуса, какъ пристрастіе къ пасторальной симфоніи. Критикъ долженъ себя поставить выше индивидуальнаго и выше моднаго вкуса. Но дѣло въ томъ, что призваніе «критики»—въ отношеніи бетховенскихъ произведеній—дѣло чрезвычайно серьезное и не можетъ достаться на долю всякаго, кто собралъ нѣкоторыя фактическія и библиографическія замѣтки, вздумаетъ издать книгу о Бетховенѣ. Чѣмъ выше предметъ, тѣмъ выше и его критика. Рецензентъ не повторитъ французскаго

парадокса «comprendre, c'est éгалer»,—но не может не повторить известной аксіомы, что чѣмъ глубже мысль, тѣмъ глубже должно быть и ея пониманіе,—и еще одного очень известнаго правила: «не принимайся за дѣло не по силамъ».

Окончивъ разборъ сонатъ и дѣлая мимолетныя замѣтки о другихъ произведеніяхъ Бетховена, г. Ленцъ, на стр. 67 II тома, послѣ похвалъ оперѣ «Фиделіо», говорить: нельзя сказать того же (то-есть похвалить) о прочей вокальной музыкѣ Бетховена, его ораторіи, двухъ мессахъ, симфоніи съ хорами, фантазиі съ хорами и проч. Такое мнѣніе очень замѣчательно въ критикѣ Бетховена, который написалъ два тома объ его трехъ стиляхъ! Г. Ленцъ, въ этомъ отношеніи, слѣпо идетъ за мнѣніемъ большинства «знатоковъ», которые однажды навсегда порѣшили, что Бетховенъ слабъ въ вокальной музыкѣ (также какъ въ фугахъ!) и не хотятъ слышать, что въ хорахъ Бетховенъ не уступитъ никакому компонисту въ свѣтѣ—ни даже самому Генделю. И въ самомъ «Фиделіо» оба финала несравненно лучше всего остальнаго въ этой изумительной оперѣ. Употребленіе хора въ фантазиі, во второй мессѣ и девятой симфоніи также неподражаемо, какъ, напримѣръ, оркестровка бетховенская въ лучшихъ его созданіяхъ.

Остальную часть книги г. Ленца занимаетъ полный каталогъ произведений Бетховена. Трудъ очень полезный, потому-что г. Ленцъ въ первый разъ (и раньше недавно изданнаго Брейткопфомъ въ Лейпцигѣ тематическаго каталога) привелъ въ порядокъ запутанную хронологію (Opus) произведений Бетховена. Анекдотическія подробности, приложенныя почти къ каждому оеувге—имѣютъ свою занимательность. Но приговорить изъ лейпцигской музыкальной газеты за всѣ года—отъ 1798 до 1851—уже черезчуръ много. Чтѣ за охота была г. Ленцу съ такой любовью рыться въ этомъ, какъ онъ самъ называетъ, кладбищѣ музыкальномъ! Терпѣнію г. Ленца въ такомъ обширномъ трудѣ какъ этотъ каталогъ—вообще можно удивляться. Съ этой стороны, то-есть библиографической — книга г. Ленца—явленіе чрезвычайно-замѣчательное и принесетъ большую пользу *).

*) Съ библиографической же стороны рецензентъ успѣлъ замѣтить въ книгѣ г. Ленца нѣкоторые промахи, которые считаетъ долгомъ здѣсь указать.

1) Въ каталогъ нигдѣ почти не выставлены наданія партитуръ оркестрныхъ пьесъ. По крайней мѣрѣ первое, оригинальное наданіе непременно надобно было указать со всею библиографическою точностью.

2) Говоря объ изданіяхъ фортепьянныхъ пьесъ Бетховена (стр. 60-62 II т.), г. Ленцъ пропустилъ весьма замѣчательное наданіе «André à Offenbach». Наданіе это полнѣе, красивѣе и опрятнѣе многихъ другихъ.

3) Въ каталогѣ при ор. 82 не отмѣчено, что ор. 82 приписывается въ нѣкоторыхъ наданіяхъ Квинтету для 2 скр. 2 альтъ. и віолончель, какъ будто третьему оригинальному квинтету Бетховена для смычковыхъ (такъ въ нѣмецкихъ изданіяхъ André d'Offenbach и Simeock. Bonn). Этотъ квинтетъ, конечно, аранжировка (быть можетъ и не самимъ Бетховеномъ) съ Секстета для 2 валдторновъ, 2 скрипокъ, альтъ и віолончели ор. 81.

4) Въ каталогѣ же, при ор. 52 не показана весьма замѣчательная аранжировка всѣхъ трехъ квартетовъ въ 4 руки. Переложеніе это такъ превосходно и до того въ духѣ

Показавъ, что есть и чего нѣтъ въ книгѣ г. Ленца, рецензентъ представляетъ читателямъ этой статьи самимъ вывести окончательный результатъ о достоинствѣ книги.

Такого рода сочиненіе, хотя не техническое, но все же специальное, не можетъ быть рассчитано на обширный кругъ читателей, но именно по этому, изданіе самой книги, въ наше утилитарное время — явленіе очень отрадное. Цѣль сочиненія—высказанная въ предисловіи—превосходна, и, если смотрѣть на этотъ трудъ глазами автора, какъ на опытъ, то цѣль отчасти и достигнута, потому-что такого рода сочиненіе непременно вызоветъ дальнѣйшую обработку указанныхъ авторомъ предметовъ. Непременно явятся монографіи о сочиненіяхъ Бетховена и мало по малу пополнятся важныя пробѣлы музыкальной критики. По мнѣнію рецензента всего нужнѣе было бы, оставивъ въ сторонѣ произведенія 1-го стиля Бетховена, гайдно-моцартовскаго, заняться монографіями симфоній, начиная съ 4-й (3-я героическая—какъ переходъ къ новымъ формамъ,—незрѣлое созданье) до 7-й; оперой «Фиделіо», чтобы указать всю важность ея въ театрално-драматической музыкѣ, все влияние ея на позднѣйшихъ оперныхъ компонистовъ, и особенно: монографіями позднѣйшихъ произведеній бетховенскихъ, произведеній 3-го стиля, то-есть трехъ послѣднихъ симфоній, тріо (Op. 97), Сонатъ, начиная съ op. 101 и квартетовъ, начиная съ Op. 95. Это все еще неразработанная руда. Но за разработку ея надо принятыя серьезно,

бетховенской манеры употреблять 4 руки на ф. п., что можно, почти навѣрное, приписать эту арранжировку самому Бетховену. Во всякомъ случаѣ, должно было о ней сказать.

5) На стр. 65 II тома г. Ленцъ говоритъ: «La marche turque des Ruines d'Athènes—sans chapeau chinois, sans grosse caisse se qu'il y a de plus turc au monde». Въ партитурѣ (недавно изданной въ Вѣнѣ у Артарія) въ маршѣ турецкомъ назначенъ: Tamburo grande также какъ cinelli; triangoloe, fl. piccolo. При умышенномъ отсутствіи литавръ (Timpani) турецкій барабанъ (grosse caisse) играетъ здѣсь даже весьма важную роль.

6) Письмо Бетховена къ г. Аменда въ Курляндіи (4 Supplement)—г. Ленцъ относитъ къ 1801 году. (стр. 297 II т.). Съ этимъ нельзя согласиться, потому что въ этомъ письмѣ Бетховенъ упоминаетъ о своей оперѣ (данной въ 1805 году) и о церковной музыкѣ (1 месса op. 86 написана въ 1810 году). «Bis auf Opern und Kirchen-Sachen» — слова Бетховена. Кромѣ «Фиделіо» онъ не писалъ оперъ; значить, слова эти не могли относиться ни къ чему другому,—церковной музыки, прежде первой Мессы, онъ также не писалъ. Ораторія Christus am Oelberge—op. 85, относится къ одному времени съ Мессой.

7) Въ каталогѣ, въ послѣднихъ его отдѣлахъ (Sections 3 et 4) встрѣчаются совершенно лишнія повторенія и многое въ этихъ отдѣлахъ не приведено въ надлежащую ясность. Кромѣ того, тутъ же, наряду съ произведеніями Бетховена, помѣщена «арранжировка» иногда даже вовсе не извѣстныхъ дѣятелей, которые заблуждались, подѣляя нѣкоторыя чисто-инструментальныя мелодіи, подѣлять текстъ: Бетховенъ очень nepoблагодapилъ бы того, напримѣръ, кто вадумалъ превратить одну изъ его мелодій изъ Adagio квартета op. 127 въ вокальную кантлену (!) да еще съ переложеніемъ изъ As-dur въ Es-dur (!)—Catalogue 4 Section, lettre a.—Lettre d—тамъ же переложеніе г. Дамке одной изъ Геллертовыхъ пѣсенъ на 4 голосный хоръ и оркестръ. Тамъ же, lettre q—также арранжировка, — 3 Section Musique Vocale lettre d, также. Все это, конечно, мелочи, но г. Ленцъ самъ никому не прощаетъ промаховъ, хотя бы самыхъ ничтожныхъ; притомъ же въ библиографическомъ трудѣ — первое достоинство: точность—до самыхъ послѣднихъ мелочей.

хорошенько взвѣсивъ, вымѣривъ свои силы. Оцѣнить «геній» Бетховена, ана-
томировать его произведенія—на это долженъ отважиться не всякій, кто только
чувствуетъ себя въ состояніи «довольно здраво судить и толковать о музыкѣ»
Одинъ горячій энтузіазмъ къ Моцарту или къ Бетховену еще никакъ не дол-
женъ уполномочивать кого-нибудь взяться за перо серьезнаго музыкальнаго кри-
тика. Не только чтобъ «оцѣнить» дѣятельность такихъ геніевъ, но чтобъ сдѣ-
латься сколько-нибудь достойнымъ ихъ панегиристомъ — надо знать и пони-
мать музыку очень глубоко.

Нѣсколько словъ въ заключеніе:

Если въ книгѣ высказана хоть одна дѣльная мысль, то и тогда авторъ
имѣетъ право на благодарность отъ всѣхъ, кому дорога истина — а въ книгѣ
г. Ленца, какъ рецензентъ старался показать,—дѣльныя мысли почти на каж-
дой страницѣ. Общее впечатлѣніе—правда—пестро, мозаично—но авторъ, ка-
жется, и претензіи не имѣетъ на профессорскій тонъ. Не какъ серьезное кри-
тическое изложеніе дѣятельности Бетховена въ его трехъ стиляхъ, а какъ за-
нимательная бесѣда образованнаго, современнаго человѣка, — бесѣда «по слу-
чаю Бетховена»—книга г. Ленца читается не безъ удовольствія.



Моцартовъ Донъ-Жуанъ и его панегиристы *).

Libre à chacun, sans doute, d'imaginer
un Don-Juan à sa fantaisie; mais alors on
ne doit pas le donner pour le Don-Juan
de Mozart.

Oulibicheff, Biographie de Mozart,
vol. 3, page 92.



I.

Зсть очень вѣрная пословица: «нѣтъ худа безъ добра». И въ
обращенномъ видѣ эта мысль не потеряетъ своей истины: «нѣтъ
добра безъ худа». Восторгаться чудесными произведеніями
искусствъ—дѣло хорошее;—выражать этотъ восторгъ другимъ
людямъ, высказывать во всеуслышаніе изустно и печатно—еще
лучше, но... по свойственной человѣчеству слабости, восторгъ
уносить воображеніе очень часто въ сторону отъ самаго пред-
мета восторга. Въ пылу своего увлеченія «хвалитель» часто переходитъ за
черту правды, начинаетъ видѣть въ предметѣ то, чего совсѣмъ нѣтъ въ немъ,
и развивая диопирамбъ «собственнымъ лиризмомъ», болѣе или менѣе поэтиче-
скими мыслями «собственного» изобрѣтенія—думаетъ дать другимъ вѣрное по-

*) Пятеонъ, 1853 г. № 4.

нѣтіе о всѣхъ красотахъ произведенія художника;—но вмѣсто того только отводить глаза публики отъ настоящаго дѣла, затуманиваетъ, затемняетъ чистый взглядъ на это произведеніе, каково оно въ дѣйствительности...

«Ужъ эти мнѣ друзья, друзья!..» говаривалъ Пушкинъ;—тоже самое сказалъ бы каждый геніальный художникъ о всемъ полчищѣ своихъ «цѣнителей и судей», которые сочли себя призванными «истолковывать» публикѣ будто-бы скрытый, «таинственный» смыслъ такого, или другаго чуда искусства.

Въ одной изъ петербургскихъ газетъ (за 1852 годъ), кто-то, говоря о новомъ роскошномъ изданіи гравюръ съ извѣстѣйшихъ картинъ Рафаэля (*les vièrges de Raphael*), очень дѣльно замѣтилъ о «чрезмѣрномъ предубѣжденіи» въ пользу художниковъ съ всемірною, хотя, конечно, вполне заслуженною славою.

Такое «чрезмѣрное» предубѣжденіе играетъ въ самомъ дѣлѣ не послѣднюю роль во всемъ, чтѣ обыкновенно говорится и пишется по случаю знаменитыхъ художественныхъ произведеній, которымъ давно уже данъ дипломъ совершенства недосягаемаго. Какъ всякое предубѣжденіе, и это—вредитъ здравому взгляду на предметъ, потому что не позволяетъ смотрѣть на него иначе, какъ сквозь призму разъ навсегда принятаго мнѣнія, утвержденнаго вѣками (или десятками лѣтъ) и приговоромъ цѣлаго легіона знатоковъ и критиковъ *ex professione*.—Иному любителю искусствъ—быть можетъ, и не вовсе лишнему врожденнаго здраваго смысла въ дѣлѣ изящнаго—какое нибудь твореніе изъ числа пресловутыхъ вѣнцовъ искусства не нравится нисколько, не говоритъ ровно ничего ни его душѣ, ни его внѣшнимъ чувствамъ, нисколько не увлекаетъ, не уноситъ его,—но онъ, бѣдный, не только что другимъ, себѣ самому не смѣетъ въ этомъ признаться, боясь, что его заклюютъ знатоки, разомъ запишутъ въ категорію вандаловъ, профановъ, рѣшительныхъ невѣждъ въ дѣлѣ искусства,—въ категорію людей безъ вкуса, безъ душевной теплоты, и такъ далѣе. И вотъ—бѣдный любитель искусства по неволѣ, а *contre-sens*, примыкаетъ къ толпѣ, бессознательно повторяющей за знатоками, что такое-то произведеніе—«чудо искусства», что въ немъ художникъ исполнилъ невозможное, и такъ далѣе,—и только про себя, втихомолку, бѣдный любитель приходитъ къ грустному убѣжденію, что видно такое-то произведеніе «до того высоко въ области искусства», что «простымъ» смертнымъ, не посвященнымъ во всѣ тайны поэзіи и техники, надо отступить отъ пониманья этого произведенія, отъ горячаго сочувствованія его красотамъ!..

Какъ будто искусство, поэзія—не общее достояніе, а существуютъ для однихъ знатоковъ! Но съ другой стороны, нельзя не сознаться, что пониманье красотъ художественныхъ въ прямомъ отношеніи къ образованности вкуса, къ «спеціальной» такъ сказать «воспитанности» художественнаго смысла и самыхъ органовъ, принимающихъ впечатлѣніе искусства (зрѣнія, слуха). Кажется, нѣ для чего повторять давно всѣмъ знакомыя истины, что, напримѣръ, крестьянинъ, взятый отъ сохи, никогда въ жизни не выдавшій картинъ, ровно ничего не пойметъ

въ пейзажѣ Рюиздала или Калама, хотя въ натурѣ очень часто могъ видѣть и болото, покрытое широкими листьями водяныхъ лилій, и закатъ солнца, сверкающій сквозь чашу деревьевъ. Для совершенно невоспитаннаго глаза уже будетъ нѣкоторая степень пониманья, если такой глазъ въ картинѣ «Послѣдній день Помпей» разберетъ, что тутъ люди бѣгутъ, спасаются отъ какого-то пожара;—а сколько ступеней интеллектуальной воспитанности отъ такого уразумѣнья сюжета картины до уразумѣнья ея «красоты!» — Кажется нѣчего распространяться обо всемъ этомъ,—также и о томъ, что тутъ законы общіе для всѣхъ искусствъ: для живописи какъ для музыки, для скульптуры какъ для драмы—между-тѣмъ иногда вотъ что случается слышать: «кажется, я очень люблю музыку (говоритъ какая нибудь поклонница мазурокъ и галоповъ Шульгофа) отчего же мнѣ ваши баховскія фуги такъ нестерпимо скучны?» или «нѣтъ,—воля ваша,—мы не понимаемъ симфоній Бетховена,—быть можетъ это и очень ученая музыка,—но мы въ ученое отношеніи судить не можемъ,—а этотъ дребезжающій лѣсъ разныхъ диссонансовъ,—эта музыкальная дребедень не доставляетъ намъ ровно никакого наслажденія. То-ли дѣло хорошая, русская пѣсня, пропѣтая добрымъ хоромъ Жѣковскихъ пѣсенниковъ, или «Соловей» Алябьева, исполненный незабвенною г-жею Віардо-Гарсією! *)» или еще: «скажите отчего я просто таю отъ удовольствія въ «Ломбардцахъ» или въ «Эрнани»—а въ вашемъ «Донъ-Жуанѣ» или «Nozze di Figaro» и радъ бы что-нибудь послушать—да нѣчего: все это такъ скользить мимо ушей, все такъ вяло и безцвѣтно» **). Читатели, конечно, согласятся, что миллионъ разъ слышали такого рода «изумительныя» сужденія. Говорю изумительныя, потому-что почти невѣроятно, какъ могутъ люди забывать, что между мазуркой Шульгофа и фугой Баха, между хоромъ цыганъ, или пѣсенниковъ и симфоніей Бетховена, между оперой Верди и оперой Моцарта—общаго только то, что все это дѣйствуетъ на насъ чрезъ органъ слуха? Какъ могутъ люди забывать, что эти крайности далеки другъ отъ друга, какъ полюсы, и симпатія къ одному предполагаетъ непремѣнную ненависть къ другому. Какъ могутъ люди забывать, что прежде чѣмъ пускаться въ какое-нибудь сужденіе о музыкѣ, надо учиться искусству *ее слушать?*

Непосредственно, безсознательно любить музыкальные звуки (въ родѣ того, какъ ихъ любятъ, напримѣръ, пауки и нѣкоторыя породы рыбъ) есть, конечно, уже первая ступень ореккіантизма («огесchie»—уши), но между этою «первою» ступеню и просвѣщенной любовью къ твореніямъ Моцарта и Бетховена длинная лѣстница: само искусство и его разумѣніе.

Масса публики состоитъ изъ людей, болѣе или менѣе непрigотовленныхъ къ настоящему пониманью искусства: вотъ почему масса эта всегда руководится сужденіемъ знатоковъ; а знатоки, своими педантическими предубѣжде-

*) Historique.

**) Historique.

ниями, очень часто сбиваютъ съ толку незнатокѣвъ, хотя-бы и людей съ здравымъ вкусомъ; знатоки очень часто не избѣгаютъ односторонности взгляда. Все дѣло въ томъ, что при эстетической оцѣнкѣ всякаго художественнаго произведенія, непременно надо имѣть въ виду двѣ стороны: первую, — достоинство произведенія самого по себѣ (*valeur intrinsèque*), то-есть достоинство произведенія какъ отдѣльно-существующаго для своей собственной, поэтической цѣли, — и вторую, — значеніе этого-же самаго произведенія — историческое, то-есть въ связи съ другими подобными и «современными», или близко предшествовавшими ему произведеніями. Обѣ эти стороны критической оцѣнки могутъ и должны быть обсуждены вполне въ серьезной философской критикѣ искусства, которая только въ наше время начинаетъ дѣятельно разрабатываться въ цѣлой Европѣ, особенно въ Германіи.

Но и въ каждомъ отдѣльномъ, частномъ мнѣніи, безъ малѣйшей претензіи на теорію, или педантизмъ, непременно должно смотрѣть на художественное произведеніе съ этихъ двухъ, совершенно разныхъ точекъ; иначе взглядъ будетъ рѣшительно ошибоченъ, дастъ ложное понятіе о предметѣ, собьетъ публику съ толку, и приведетъ къ полу-жалкимъ, полу-забавнымъ разнорѣчіямъ между историческою славою, «именемъ» произведенія и его «дѣйствіемъ» на массу намъ современныхъ людей, жадно отыскивающихъ наслажденіе даже тамъ, гдѣ оно для нихъ недоступно.

Большая или меньшая знаменитость поэтического творенія не всегда въ прямомъ отношеніи къ его достоинству. Очень нерѣдки примѣры, что изъ числа многихъ первостепенно-прекрасныхъ художественныхъ произведеній, мода, или духъ времени, по какимъ-нибудь случайнымъ обстоятельствамъ, отличать не самое высшее; — но подъ этимъ влияніемъ особеннаго, — моднаго въ извѣстную эпоху, — предпочтенія, настоящая, справедливая оцѣнка произведенія становится меньше и меньше возможною. На каждое въ самомъ дѣлѣ превосходное, да притомъ еще и модное произведеніе (модное, въ смыслѣ особенной, исключительной славы) является столько комментаторовъ, толкующихъ вкось и вкривъ, что трудно хотя слегка не подчиниться которому-нибудь изъ тысячи взглядовъ (больше или меньше ложныхъ), — трудно смотрѣть на предметъ простыми глазами, а не сквозь навязанную вамъ призму.

Въ фельетонной статейкѣ, о которой я упомянулъ, сказано между прочимъ: «Люди съ поэтическимъ направленіемъ обыкновенно приходятъ въ состояніе творчества предъ знаменитыми картинами Рафаэля. Легкая производительность ихъ воображенія, получивъ толчокъ, начинаетъ дѣйствовать, заставляетъ ихъ видѣть на картинѣ «невидимое».

Это очень вѣрно въ отношеніи не однихъ рафаэлевыхъ картинъ и не одной живописи, а въ отношеніи всѣхъ особенно знаменитыхъ изящныхъ произведеній. Чтѣ съ картинами Рафаэля, — точно то-же и съ операми Моцарта, съ симфоніями Бетховена, и т. д. И чѣмъ болѣею знаменитостью пользуется образцовое произведеніе, тѣмъ болѣе найдется «людей съ поэтическимъ на-

правленіемъ», которые по случаю этого чуда искусства приходятъ въ состояніе творчества, и свои восторженные впечатлѣнія, свой собственный лиризмъ выражаютъ печатно, выдавая эти диопрамбы за критическіе комментаріи, за истолкованіе «смысла» художественнаго произведенія.

Чего только не было писано о Рафаэлѣ по случаю его Сикстинской Мадонны, его картоновъ, или «Преображенія!»—о Шекспирѣ, по случаю Гамлета, Лира, или Ромео и Юліи!—о Моцартѣ, по случаю Донъ-Жуана, или Реквіема? Чего только и Рафаэлю, и Моцарту, и Шекспиру не навязали комментаторы, придя въ «состояніе творчества!»—Сами художники—еслибъ, въ наказаніе за какую-нибудь вину противъ искусства, Аполлонъ присудилъ ихъ прочесть все, что о нихъ было писано,—сами художники принуждены были-бы сознаться, что комментаторы несравненно умнѣе и поэтичнѣе ихъ самихъ, потому что имъ, художникамъ, въ простотѣ души, и въ голову не приходили такія тонкости, замысловатости, такіе,—какъ выразился Гоголь,—«экивоки», которыми наградили ихъ толкователи. Моцарта давно называютъ «Рафаэлемъ» въ искусствѣ звуковъ. Сближеніе этихъ двухъ геніевъ такъ часто повторялось, что успѣло даже нѣсколько опошлиться. Несмотря на то, оно вѣрно очень во многомъ. Вѣрно и въ томъ отношеніи, что чрезмѣрные «хвалители» этихъ художниковъ въ одинаковой степени затемнили настоящій взглядъ на ихъ произведенія. Особенно къ тѣмъ изъ этихъ произведеній, которыя пользуются славой «первѣйшихъ» (у Рафаэля: Преображеніе, Сикстинская Мадонна,—у Моцарта: Донъ-Жуанъ, Реквіемъ) рѣшительно доступа нѣтъ сквозь густую толпу призванныхъ и непризванныхъ критиковъ и панегиристовъ. Критики разобрали тутъ каждую черточку, каждую нотку, и снабдили каждую черточку и каждую нотку нескончаемыми комментаріями, отъ которыхъ пользы не очень много (особенно для тѣхъ, кто въ состояніи безъ чужой помощи знакомиться прямо съ картиною, или съ партитурою)—а вреда не мало, потому что всѣ эти комментаріи и составляютъ ту радужную призму, сквозь которую предметъ видѣтъ не въ настоящемъ свѣтѣ.

Вѣдь стараются же объ уничтоженіи призматической радужности въ оптическихъ приборахъ, когда дѣло идетъ о томъ, чтобы получить самое чистое, вѣрное впечатлѣніе;—почему-же не позаботиться о такомъ-же ахроматизмѣ и въ критикѣ, которая, по самому основному свойству своему, должна стремиться къ вѣрности и чистотѣ взгляда? Заглавіе этой статьи показываетъ, что я веду рѣчь о Моцартовомъ «Донъ-Жуанѣ».

Можетъ быть именно потому, что эта превосходная партитура давно уже сдѣлалась неразлучнымъ спутникомъ моихъ занятій по искусству, моимъ *vade mecum*,—быть можетъ именно потому, что я «довольно твердо» знаю эту оперу и люблю эту музыку, какъ ее слѣдуетъ любить всякому, въ комъ есть влеченіе къ правдѣ и къ красотѣ,—я желалъ-бы какъ можно скорѣй, хоть для самого небольшого кружка публики (много-ли статьи мои находятъ терпѣливыхъ читателей?!) показать эту оперу, по возможности, въ настоящемъ свѣтѣ,

мимо рѣшительно всѣхъ сколько-нибудь произвольныхъ толкованій; показать чего должно искать въ этой оперѣ и чего искать невозможно, что въ ней есть и чего рѣшительно нѣтъ, потому что и не могло быть (соображая самую задачу этой оперы, и время, въ которое она писана). Жестоко ошибутся тѣ изъ читателей моихъ, которые захотятъ видѣть въ этой статьѣ полемическую выходку противъ «панегиристовъ» «Донъ-Жуана»,—выходку, внушенную какими-нибудь личными причинами. Столько-же ошибутся и тѣ, которымъ покажется, что я желаю,—изъ оригинальничанья—вооружаться противъ перваго въ свѣтѣ опернаго гения и противъ оперы, почти всѣмъ свѣтомъ признанной за *первую*, по достоинству, изъ всѣхъ существующихъ оперъ. Такого рода оригинальничанье было-бы забавнымъ подражаніемъ знаменитому въ исторіи поступку нѣкоего Герострата, съ тою разницею, что Геростратъ, по крайней мѣрѣ, истребилъ одно изъ чудесъ древняго искусства, а единичный голосъ противъ Моцарта и его Донъ-Жуана, съ намѣреніемъ унижить Моцартову славу, наперекоръ всесвѣтному приговору, былъ бы довольно жалкимъ покушеніемъ, напоминающимъ какъ нельзя ближе одну крыловскую басню.

Повторяю, что моя единственная цѣль: очистить взглядъ на Моцартова «Донъ-Жуана» отъ призматической радужности, то есть отъ произвольныхъ толкованій основы, характеровъ и подробностей этого безсмертнаго произведенія, толкованій, на которыя были такъ щедры всѣ писавшіе о Донъ-Жуанѣ. А писали о немъ довольно. Не упоминая о «легіонѣ» нѣмецкихъ критикъ, разборовъ, комментаріевъ, панегириковъ и повѣстей à propos,—помѣщенныхъ по случаю Донъ-Жуана въ несчетныхъ музыкальныхъ и литературныхъ журналахъ книгообильной Германіи, за все полустолѣтіе отъ смерти Моцарта, напому только: знаменитую фантастическую повѣсть и фантастическую-же критику Гофмана «Mozart's Don-Juan» (Erzählung des reisenden Enthusiasten), очень извѣстное и дѣйствительно очень замѣчательное трехъ-томное сочиненіе нашего соотечественника, А. Д. Улыбышева, «Nouvelle biographie de Mozart», гдѣ Донъ-Жуану отведено самое почетное мѣсто, и разбору этой оперы посвящена самая значительная часть третьяго тома; напому еще большую статью г. Скудо «Mozart et son Don-Juan» (въ отдѣльной книгѣ Critique musicale), статью, переведенную въ «Библіотекѣ для чтенія, кажется, въ 1849 году; наконецъ одинъ изъ позднѣйшихъ романовъ Ж. Санда «Le château des désertes» гдѣ, по крайней мѣрѣ, столько-же рѣчи о Донъ-Жуанѣ, сколько у Гёте въ его Вильгельмѣ Мейстерѣ—о Гамлетѣ.

Почитавшись всего этого, и не бывши знакомы съ самою оперою Моцарта, ни на сценѣ, ни дома у фортепіано (по партитурѣ, а не по жалкимъ искаженіямъ такъ называемыхъ Clavier-Auszüge), вы составите себѣ какую-то «смутную» идею «объ оперѣ изъ оперъ», о какомъ-то неслыханномъ, невѣроятномъ, сверхъ-естественномъ совершенствѣ цѣлаго и всѣхъ подробностей, идеи и выполненія, о какомъ-то чудѣ драматической музыки,—мало того, чудѣ всей музыкѣ вообще,—еще и того мало,—чудѣ изъ всѣхъ искусствъ, и на всѣ гря-

душіе вѣка!! (la plus haute merveille poétique de tous les siècles,—la plus haute création poétique de l'esprit humain. Oulibischeff, Vol. 3, pag. 87. Nota pag. 203—et «passim»). («Оно конечно, Александръ Македонскій герой,—но зачѣмъ-же стулья ломать?!...»).

Такъ-ли все это въ самомъ дѣлѣ? Дѣйствительно-ли Донъ-Жуанъ Моцартовъ, и какъ піеса и какъ музыка, на сценѣ и въ партитурѣ—полное осуществленіе идеала оперы, такое совершенство, которое однажды только могло встрѣтиться въ искусствѣ, и оттого ни съ чѣмъ не должно и въ сравненіе входить? *Такъ* ли все это? Эта повѣрка составляетъ мою нынѣшнюю задачу, помимо всякихъ прочихъ уваженій и отношеній. Amicus Plato, sed magis amica—veritas. Очень понятно, что, поставивъ себя такимъ образомъ въ оппозицію чрезмѣрнымъ хвалителямъ Донъ-Жуана, для доказательства своихъ убѣжденій я долженъ буду на этотъ разъ говорить, быть можетъ, больше о недостаткахъ, о слабыхъ сторонахъ этой оперы, чѣмъ объ ея безсмертныхъ красотахъ;—я долженъ буду указывать пятна въ солнцѣ, обязанность несовсѣмъ пріятная для того, который всѣми силами души желаетъ, чтобы какъ можно больше людей любовались на ослѣпительное сіяніе этого солнца.

Прежде всего, чтобы читателямъ было ясно, противъ чего именно я считаю нужнымъ вооружиться критическими доказательствами,—надобно какъ можно точнѣе собрать и выразить всѣ убѣжденія панегиристовъ Моцартова Донъ-Жуана, ихъ взгляда на эту оперу.

Публика, сколько-нибудь серьезно любящая музыку и ея литературу, давно ознакомилась съ прекраснымъ сочиненіемъ г. Улыбышева «Nouvelle Biographie de Mozart» (3 vol. 1843). Книга эта весьма важна—какъ въ первый еще разъ сдѣланная полная, подробная оцѣнка, почти всей дѣятельности Моцарта, оцѣнка значенія этого всеобъемлющаго генія музыкальнаго искусства въ полномъ его объемѣ. Съ этой стороны нельзя довольно налюбоваться на превосходный трудъ г. Улыбышева, оцѣненный уже по достоинству во Франціи и въ строго-критической Германіи. (Нѣмецкій переводъ напечатанъ въ Штуттартѣ, 1847). Нельзя не пожалѣть, что это сочиненіе нашего соотечественника, написанное по французски, какъ на обще-европейскомъ языкѣ, до сихъ поръ не переведено на русскій языкъ,—или иначе: зачѣмъ авторъ не удостоилъ русской литературы своимъ произведеніемъ, къ русскому тексту котораго онъ могъ-бы приложить французскій переводъ «en regard»? Въ 1852 году появилось въ Германіи одно сочиненіе, которое должно сдѣлаться любимой книгою всѣхъ истинныхъ друзей музыки и ея философіи:—Исторія музыки въ Италіи, Германіи и Франціи—отъ первыхъ временъ христіанства до нашего времени 22 публичныя лекціи, читанныя въ 1850 г., въ Лейпцигѣ, Францемъ Бренделемъ *). Очень понятно, что въ философски-критической исторіи музыки вплоть

*) Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart, 22 Vorlesungen gehalten zu Leipzig im J. 1850 von Franz Brendel.—Leipzig, 1852. I Band. in 8.

до нашихъ дней—объ Моцартѣ должно быть довольно сказано,—и, вездѣ, говоря объ этомъ феноменальномъ гениі—какъ о самой воплощенной музыкѣ (*der Fleisch gewordene musicalische Genius*), — говоря объ этомъ художникѣ, какъ точкѣ пересѣченія всѣхъ лучей искусства, — до Моцарта разрозненныхъ, въ немъ слившихся, а потомъ опять разъединенныхъ, — Брендель безпрестанно приводитъ цѣлыя страницы изъ книги г. Улыбышева, которую признаетъ мастерскимъ сочиненіемъ (*ein Meisterwerk*). Но еще въ самомъ введеніи къ своей исторіи музыки, отдавая всю справедливость очерку исторіи музыки, сдѣланному г. Улыбышевымъ во 2-мъ томѣ его сочиненія, отдавая справедливость этому очерку, какъ первому опыту философски-критическаго изложенія судебъ музыки отъ самаго ея зарожденія до Моцарта, Брендель не могъ не прибавить и о существенномъ недостаткѣ книги г. Улыбышева, именно что въ ней—позднѣйшее время послѣ Моцарта, т.-е. эпоха бетховенская, представлена не въ настоящемъ видѣ, потому-что вовсе не понята (*gänzlich verkannt*. Brendel—р. 5). Это же самое, еще вовсе не зная о существованіи книги Бренделя, и я старался разъяснить въ своихъ письмахъ къ самому А. Д. Улыбышеву (въ Пантеонѣ, за 1852 г.). Мнѣ скажутъ, конечно, что замѣченная Бренделемъ погрѣшность г. Улыбышева не относится къ предмету моей статьи; если г. Улыбышевъ, положимъ, и несправедливъ къ Бетховену, положимъ—вовсе не понимаетъ великаго его значенія, все же Моцартову дѣятельность онъ понялъ и оцѣнилъ какъ нельзя лучше, чтò находить и Брендель, — значить и энтузіастическій разборъ Донъ-Жуана въ книгѣ г. Улыбышева долженъ быть и вѣренъ, и отлично—хорошъ. Но не забудьте (я адресуюсь къ тѣмъ, кто имѣлъ терпѣніе прочесть мои письма по случаю толковъ о Моцартѣ и Бетховенѣ), не забудьте, что всѣ погрѣшности доводовъ г. Улыбышева (какъ я старался доказать, говоря о Бетховенѣ), происходятъ отъ одного капитальнаго недостатка въ критическомъ трудѣ—отъ излишней, упрямой приверженности къ заранѣе принятымъ убѣжденіямъ. Хорошо, когда эти убѣжденія совершенно совпадаютъ съ истиной;—тогда настойчивость, послѣдовательность г. Улыбышева больше и больше уясняютъ дѣло, и критическій взглядъ его выходитъ безукоризненъ со всѣхъ сторонъ, — какъ на примѣръ въ отношеніи высшаго призванія Моцарта (*«sa mission providentielle dans l'art»*), которое прекрасно доказано. Но въ тѣхъ случаяхъ, когда заранѣе принятые г. Улыбышевымъ убѣжденія—сами по себѣ (на примѣръ понятія его объ идеалѣ симфоніи и т. д.) а правда—тоже сама по себѣ (девять симфоній Бетховена, въ наше время признанныя за чудеса искусства, затмившія совершенно симфоніи Моцартовы)—чтò тогда выходитъ? Только то, что, не смотря на всѣ усилія свои доказать справедливость этихъ убѣжденій или предубѣждений, г. Улыбышевъ не можетъ этого доказать, потому-что логически доказать можно только правду;—между тѣмъ нѣкоторую невѣрностью взгляда и парадоксами, совершенно лишними, часто искажаетъ свою книгу, во многихъ отношеніяхъ превосходную. Еще когда рѣчь идетъ о Бетховенѣ и о значеніи его дѣятельности,—можно допустить сильное извине-

ніе въ пользу г. Улыбышева: его музыкальная образованность относится къ той эпохѣ, когда Бетховена еще не начинали понимать въ Европѣ, и Моцартъ сіялъ въ апогеѣ всѣхъ сторонъ искусства безъ соперника; но этого извиненія нѣтъ для г. Улыбышева, когда дѣло идетъ о подвигахъ его-же собственнаго героя—Моцарта. А и въ Моцартовой дѣятельности далеко не *все* поставлено г. Улыбышевымъ на настоящую точку. Мы сейчасъ это увидимъ ближе, разбирая оцѣнку Донъ-Жуана въ книгѣ г. Улыбышева.

Мнѣ могутъ сказать: зачѣмъ я съ такимъ ожесточеніемъ чуть не цѣлый годъ преслѣдую малѣйшія погрѣшности этого музыкальнаго критика, котораго трудъ пользуется уже вполне заслуженнымъ европейскимъ авторитетомъ?—Я отвѣчу: здѣсь нѣтъ никакого другаго «преслѣдованія», кромѣ преслѣдованія *правды*. О цѣли моей нынѣшней статьи я уже сказалъ, — а на мнѣніяхъ и погрѣшностяхъ г. Улыбышева считаю долгомъ остановиться именно потому, что книга его во многихъ отношеніяхъ отлично-хороша и заключаетъ въ себѣ разборъ Донъ-Жуана, болѣе обстоятельный и полный, чѣмъ другія сочиненія о томъ-же предметѣ. Энтузіазмъ, которымъ проникнуть г. Улыбышевъ къ своему идолу—Моцарту, отражается въ каждой строчкѣ книги; но именно этотъ энтузіазмъ (въ соединеніи съ пристрастіемъ къ заранѣ принятымъ убѣжденіямъ и къ нѣкоторой излишней виртуозности слога) часто портитъ все дѣло.

Г. Улыбышевъ можетъ служить типомъ всѣхъ панегиристовъ, которые, въ пылу своихъ диопрамбовъ, уносятся за тридевять земель отъ вѣрнаго взгляда на предметъ. Остановимся-же на этомъ типѣ.

Вскользь я уже привелъ образчики непомѣрныхъ панегириковъ г. Улыбышева Донъ-Жуану, въ его книгѣ. Панегириками этой оперѣ наполнена вся книга, потому-что вотъ основная мысль автора:—между музыкантами не было и не будетъ никого выше Моцарта, а высшая точка развитія Моцарта, лучшее его произведеніе — Донъ-Жуанъ, — ergo: Донъ-Жуанъ вѣнецъ всей музыки—*punc et in saecula*. Все сочиненіе г. Улыбышева тяготеетъ къ этому средоточію; но мысль эта ни въ первой, ни во второй своей половинѣ, вовсе не можетъ быть принята за доказанную теорему, тѣмъ менѣе за основную аксіому.

О томъ, какъ должно понимать первенство Моцарта на музыкальномъ горизонтѣ, какія ограниченія должны быть непременно поставлены въ отпоръ мнѣнію, что Моцартъ безусловно выше и первѣе (?) и Бетховена, и Глука, и Генделя съ Бахомъ, и Палестрины—обо всемъ этомъ я уже довольно распространялся въ своемъ мѣстѣ. Теперь рѣчь идетъ только о второй половинѣ аксіомы г. Улыбышева. Вотъ онъ какъ самъ ее излагаетъ въ разныхъ мѣстахъ своей книги *). Можно сказать, что всѣ труды Моцарта, главные обстоятельства его жизни, развитіе его генія до 1787 года—были лѣстницей, на вершинѣ которой—Донъ-Жуанъ, совершенство изъ совершенствъ (*le chef-d'oeuvre*

*) Во всѣхъ цитатахъ я не буду приводить вполне французскаго текста, а означу только страницы книги г. Улыбышева. Желающіе могутъ сами слышать мой переводъ съ оригиналомъ.

des chefs — d'oeuvres», т. III, стр. 206). «Самыя необыкновенныя случайности покровительствовали Моцарту, что онъ могъ создать оперу изъ оперъ—(104)—недосыгаемое превосходство Донъ-Жуана передъ всѣми существующими операми, прежними и новыми, давно признано доказаннымъ фактомъ (un fait reconnu—104). «Сюжетъ Донъ-Жуана, раскрытый во всей его глубинѣ, посредствомъ музыкальной поэзіи, разрѣшается и получаетъ для души значеніе вѣчно пребывающаго и всеобщаго факта (un fait permanent et universel), становится какою-то космогоніею музыкальною (?), въ которой встрѣчаются, въ поэтическомъ и логическомъ смѣшеніи, верхъ и низъ человѣческой природы, трагедія и комедія, высокое и смѣшное, спиритуализмъ и чувственность, жизнь и смерть со всѣхъ (?) возможныхъ сторонъ (sous toutes leurs faces)». Т. III, стр. 97).— «Нѣтъ отрасли искусства, о которой вкусы и мнѣнія такъ разногласили-бы, какъ о музыкѣ драматической; нѣтъ также ни одной, которая болѣе была-бы подвержена разрушающей силѣ времени. Есть одна только въ свѣтѣ опера, какъ-бы въ доказательство, что можетъ существовать и такое совершенство, опера, которая, на недосыгаемой высотѣ, независимой уже ни отъ какихъ требованій мѣста и времени, царить надъ самыми мрачными и самыми свѣтлыми областями чистой психологіи (?) т. II стр. 115». Далѣе, окончивши длинный разборъ всѣхъ красотъ Донъ-Жуана, авторъ, на стр. 203 III тома, прибавляетъ: «Разборъ вышелъ очень длиненъ, и мы заранѣе клонимъ повинную голову передъ тѣми, кто захочетъ насъ обвинить въ многословіи. Между тѣмъ, сколько еще надо было сократить, пропустить... сколько подробностей ускользнуло отъ насъ... Тысячи-тысячъ перьевъ иступились о комментаріи на поэмы Гомера, Виргилія, (?) Данта, — на трагиковъ греческихъ и французскихъ, (?) на Шекспира (какая смѣсь одеждъ и лицъ!...), а матерія все еще не исчерпана. Донъ-Жуанъ Моцартовъ, высшее поэтическое созданіе человѣческой интеллектіи (—вотъ оно!—) долженъ ли представлять менѣе обширное поле для критики? Мы говоримъ высшее поэтическое созданіе въ отношеніи нашего вѣка,—когда больше любятъ музыку, чѣмъ стихи (?)... А въ музыкѣ,—на все время, пока ритмъ, мелодія и гармонія будутъ составлять ея основу, на все время, значить, пока это искусство будетъ существовать, Донъ-Жуанъ останется вершиною искусства (?). Пусть онъ исчезнетъ когда-нибудь изъ репертуара всѣхъ европейскихъ сценъ; пусть, наконецъ, отринуть его либретто какъ ненужную обертку (?), истинные любители музыки примутся пересоздавать текстъ, сюжетъ — по музыкѣ (курьзная фантазія!). И тогда... (—что бы вы думали?)—каждый сдѣлается героемъ этой драмы. Эта опера будетъ біографіею каждой отдѣльной личности (какъ это чудо совершится? г. Улыбшевъ не объясняетъ) — біографіею, выраженною въ нотахъ (?), потому что ее иначе и написать нельзя... каждый узнаетъ себя въ этомъ произведеніи, въ которомъ Моцартъ отразилъ себя вполнѣ, въ этомъ произведеніи, которое вмѣщаетъ въ себѣ цѣлую жизнь художника, полную чудесъ и фатализма, жизнь, которой не осталось чуждо ничто человѣческое... О вы, которые желали-бы

походить на героя этой оперы и которымъ это не удалось, прислушайтесь къ послѣдней ея сценѣ, — къ сценѣ, безъ которой Донъ-Жуанъ былъ бы самымъ безнравственнымъ изъ чудесъ искусства, а теперь — съ этой сценой, опера стала самымъ высокимъ и самымъ дѣйствительнымъ изъ всѣхъ поэтически-моральныхъ поученій (?)»... Такимъ диоирамбамъ нѣтъ конца. Но я выписалъ ихъ, кажется, довольно, чтобы показать, что въ самомъ дѣлѣ трудно придумать похвалы размашистѣе, трудно какому-бы то ни было чуду поэтическому, художественному приписать значеніе болѣе важное, болѣе гуманитарное! Всѣмъ извѣстный панегирикъ «Одиссея» Гомера, переведенной Жуковскимъ, панегирикъ, написанный Гоголемъ до крайности преувеличенно, — блѣднѣетъ передъ этими неслыханными хвалебными гимнами въ честь Моцартова Донъ-Жуана.

Я говорилъ уже о «смутной» идеѣ, которую комментаторы Донъ-Жуана дадутъ о немъ своимъ читателямъ и почитателямъ. Въ приведенныхъ мною диоирамбахъ — хвалы относятся къ «общему» оперы, къ ея мировому (?) значенію, но и то уже довольно смутно, потому что въ каждомъ лицѣ, незнакомомъ съ самою оперою, по прочтеніи этихъ диоирамбовъ непременно родится какое-то темное понятіе объ «оперѣ изъ оперъ», понятіе, навѣрное, весьма не похожее на то, чѣмъ моцартовъ Донъ-Жуанъ оказывается на самомъ дѣлѣ.

Комментаріи характеровъ и подробностей оперы еще гораздо больше, чѣмъ общіе панегирики, сообщаютъ съ толку каждому, кто не знаетъ наизусть всей партитуры. Начитайтесь комментарий г. Улыбышева, Гофмана, Ж. Санда (le Château des désertes), и вы будете искать въ этой оперѣ полного отраженія жизни человѣческой, съ ея безчисленными калейдоскопическими измѣненіями. Вы повѣрите на слово г. Улыбышеву, что всѣ, или почти всѣ страсти человѣческія кипятъ въ этомъ дивномъ созданіи, которому будто бы нѣтъ ничего подобнаго во всемъ ряду поэтическихъ произведеній, отъ временъ Гомера до вчерашняго дня, — да и пока свѣтъ стоять будетъ, нельзя ожидать чего-нибудь подобнаго Донъ-Жуану. Въ воображеніи вашемъ будутъ носиться дивно-поэтическіе образы: самъ Донъ-Жуанъ, обольститель по преимуществу, этотъ человѣкъ въ костюмѣ испанскаго гранда, гордый, прекрасный, но мрачный какъ байроновскій Люциферъ, — или, если вы больше повѣрите г. Улыбышеву, чѣмъ Гофману, — вы увидите въ Донъ-Жуанѣ какую-то титаническую натуру (?), параллель Прометей и Фауста въ области чувственныхъ стремленій; Донна-Анна, очаровательнѣйшая изъ женщинъ, способная внушить истинную, неугасимую любовь даже Донъ-Жуану (такъ вы ее себѣ представите по Гофману); Донна-Эльвира, глубоко-любящая и глубоко-осмѣянная; Церлина, прелестная, кокетливая посялка, обманывающая ревниваго и глупаго мужа; Донъ-Оттавіо, этотъ (по Жоржъ-Санду) типъ нѣжной, но вполне мужской любви, насквозь пропитанной вниманіемъ, предупредительностью, довѣріемъ безграничнымъ. Вмѣстѣ съ Гофманомъ и г. Улыбышевымъ вы будете искать въ этой оперѣ, отъ начала ея до конца, таинственнаго вліянія тѣни Командора, грозящей мстью своему убійцѣ, Донъ-Жуану; — будете видѣть въ Доннѣ-Аннѣ могущественную заклинательницу,

которая сама, силою своей воли, призоветъ небесное мщеніе на главу того кто лишилъ ее отца и покушался лишить чести, — и повѣрите г. Улыбышеву на слово, что послѣ этого, призваніе Донны-Анны на землѣ (и въ оперѣ) кончилось. Дона-Оттавіо она никогда и не могла любить, а непреодолимое, фаталистическое влеченіе ея къ преступнику — Донъ-Жуану, въ постоянномъ разладѣ со всѣми чистыми стремленіями ея души, могло имѣть одинъ только исходъ — смерть. Наконецъ, въ самомъ явленіи статуи на ужинѣ къ Донъ-Жуану вы, вмѣстѣ съ г. Улыбышевымъ, захотите найти олицетвореніе той страшной минуты, которой никому на землѣ не миновать, — минуты, переданной Моцартомъ будто бы потому съ особенною потрясающею силою и правдою, что художникъ, когда писалъ Донъ-Жуана, былъ уже близокъ къ своей кончинѣ и предчувствовалъ ее (ровно за четыре года!). Много и другихъ разныхъ диковинокъ встрѣтите вы въ комментаріяхъ на Донъ-Жуана (объ этихъ диковинкахъ — рѣчь впереди), но во всякомъ случаѣ — всего этого вмѣстѣ слишкомъ довольно, чтобы въ васъ, если вы еще не видѣли Донъ-Жуана на сценѣ и знаете о его музыкѣ только по наслышкѣ, — поселить сильнѣйшую жажду услышать Донъ-Жуана Моцарта въ исполненіи. Вы будете этого жаждать, какъ жаждутъ лучшихъ минутъ въ жизни, потому-что такая опера (судя по комментаріямъ) должна быть истиннымъ торжествомъ всѣхъ сколько есть въ каждомъ человѣкѣ силъ, сочувствующихъ истинно-поэтическому, со всѣхъ возможныхъ сторонъ.

Но тотъ, кто достаточно образованъ музыкально, чтобы ознакомиться съ оперой по ея партитурѣ, прежде нежели доведется ее слышать въ исполненіи на сценѣ, — тотъ, и не видѣвши еще Донъ-Жуана на театрѣ, давно долженъ придти къ заключенію, что музыка Моцарта далеко не во всемъ совершенно отвѣчаетъ такимъ колоссальнымъ требованіямъ, доведеннымъ до «*plus ultra*» въ слѣдствіе прочитанныхъ диэриамбовъ; а въ ходѣ, во всемъ складѣ этой оперы долженъ увидѣть вовсе не то, что навязали Моцарту его комментаторы. Отчего-же происходитъ такое разногласіе?

Все дѣло въ томъ, что Моцартъ, какъ гениальнѣйшій изъ оперныхъ композиторовъ, какъ творецъ истинной оперной музыки въ полномъ ея объемѣ, — въ зрѣлости своего таланта, остановивъ свой выборъ на счастливомъ, богатомъ, разнообразномъ сюжетѣ, создалъ очаровательное произведеніе, въ которомъ, конечно, музыкаю раздвинулъ рамки сюжета, ушелъ дальше своей задачи. Иначе музыка осталась-бы ниже текста, не выразила-бы его на своемъ несравненно болѣе выразительномъ, но и болѣе неопредѣленномъ языкѣ, чѣмъ поэзія словесная, — не была-бы гениальною музыкою. Моцартъ не былъ-бы Моцартомъ.

Но именно эта превосходная сторона музыки въ Донъ-Жуанѣ, то, что она шире своего текста, — эта сторона сдѣлалась поводомъ очень многихъ заблужденій комментаторовъ. Вотъ что говоритъ г. Улыбышевъ: (71 стр. III т.) «Либретто Донъ-Жуана безъ музыки — нелѣпо, (?) но этотъ нелѣпый текстъ и эта неподражаемо-высокая музыка (*ce texte absurde et cette musique sublime*) одна душа и одно тѣло, — и не найдется никого, кто-бы не увидѣлъ, на сколько

музыкальныя картины ушли дальше своихъ словесныхъ эскизовъ и какъ часто даже вовсе не похожи на эти эскизы, (до сихъ-поръ много правды, но слушайте далѣе). Нѣтъ никого, ктобы не увидѣлъ въ исторіи Донъ-Жуана,—такой, какъ она является намъ въ партитурѣ,—цѣлаго порядка дѣлъ, (*tout un ordre de faits*)—совершенно чуждаго содержанію текста. (Замѣчайте! вонъ оно куда пошло)!...

Не диво, послѣ этого, что, принявъ за исходную точку мнимое разнорѣчіе, даже противорѣчіе между намѣреніями либреттиста и композитора, комментаторы Донъ-Жуана открыли въ немъ бездну таинственныхъ симпатій и антипатій между дѣйствующими лицами, участіе сверхъ-естественныхъ силъ, моральныя цѣли на каждомъ шагѣ, гуманитарное значеніе (?) оперы въ ея цѣломъ, и тѣмъ другихъ диковинокъ, о которыхъ ни абатту да Понте (либреттисту), ни Моцарту и не снилось. Не диво, что комментаторы, давъ волю «легкой производительности своего воображенія»,—въ пылу «своего собственнаго» творчества, своего собственнаго лиризма, стали видѣть «невидимое» и слышать «неслышимое».

Припомните, что моя единственная цѣль: очистить, по возможности, взглядъ на Донъ-Жуана отъ всякихъ произвольныхъ толкованій.—Замѣчательно, что самъ же г. Улыбышевъ вооружается противъ такого «произвола» комментаторовъ. Онъ говоритъ, на стр. 89—92 (тамъ-же, откуда я выбралъ свой эпиграфъ): «Ни одинъ изъ прежнихъ комментариевъ на Донъ-Жуана насъ не удовлетворилъ вполнѣ; вездѣ можно было найти истолкованія, болѣе или менѣе произвольныя, болѣе или менѣе ложныя. Произвольныя—когда они не опираются (*ne s'appuyaient*) ни на трудъ да-Понте, ни на трудъ Моцарта; ложныя,—когда комментаріи прямо противорѣчатъ музыкѣ. Каждому вольно придумать своего Донъ-Жуана, по своей фантазій,—но этого своего Донъ-Жуана не слѣдуетъ выдавать за Моцартова».—Мнѣ кажется, что эта мысль—чрезвычайно вѣрная—выйдетъ приговоромъ для разбора Донъ-Жуана въ книгѣ самаго г. Улыбышева, какъ только будетъ доказано, что его «глоссы» во многихъ случаяхъ «не подкрѣпляются ни трудомъ да-Понте (текстомъ Донъ-Жуана), ни трудомъ Моцарта,—а въ другихъ случаяхъ прямо противорѣчатъ музыкѣ разбираемой оперы.

«Какъ только будетъ доказано»,—говорю я,—но это не совсѣмъ легко. По самому свойству погрѣшностей въ комментаріяхъ, доказательства тутъ должны быть двухъ родовъ. Съ невѣрностями противъ текста и его смысла порѣшнить весьма не трудно: стоитъ только указать строчки текста, о которыхъ дѣло идетъ, сличить ихъ съ другими о томъ-же предметѣ, сдѣлать иногда общій выводъ,—строго держась буквы текста,—и дѣло кончено. Совсѣмъ другое дѣло съ опроверженіемъ невѣрностей противъ Моцартовой музыки, то-есть противъ партитуръ Донъ-Жуана и ея смысла. Само собой разумѣется, эти погрѣшности, невѣрности взгляда въ комментаріи такого знатока музыки, какъ г. Улыбышевъ, только въ очень рѣдкихъ случаяхъ могутъ относиться до самыхъ буквъ, то-есть

ноть партитуры; въ очень рѣдкихъ случаяхъ, значить, мнѣ надо будетъ указать нѣкоторый фактическій недосмотръ, пропускъ;—остальныя невѣрности относятся къ ложному истолкованію смысла музыки, къ ложной точкѣ зрѣнія на ту, или другую музыкальную подробность, на тотъ, или другой музыкальный характеръ. Какъ доказать все это понятно, осязательно,—особенно, при вкоренившихся во многихъ предубѣжденіи, что въ музыкѣ можно почти по произволу видѣть то такое, то другое намѣреніе музыкальнаго художника? Какъ доказать все это—на словахъ, а не на самомъ дѣлѣ, то-есть самими звуками? Какъ доказать, не утомляя вниманія читателей изложеніемъ безчисленныхъ техническихъ подробностей, болѣе или менѣе непонятныхъ даже для музыкантовъ, когда у нихъ нѣтъ, въ эту минуту, партитуры передъ глазами,—и рѣшительно непонятныхъ и дикихъ для остального круга читателей?! Но... по русской пословицѣ: «взялся за гужъ — не говори, что не дюжъ» — постараюсь, какъ сумѣю; — только во всякомъ случаѣ прошу у читателей самаго снисходительнаго терпѣнія и вниманія въ тѣхъ случаяхъ, когда мнѣ нельзя будетъ обойтись совершенно безъ техники и безъ частыхъ ссылокъ на самую партитуру. Въ ней одной вся сила въ этомъ случаѣ; она одна должна окончательно разрѣшить всѣ споры и толки, дать отвѣтъ на всѣ вопросы—объ ней-же самой. Собираясь говорить о Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ и со стороны текста и со стороны музыки, я предполагаю въ моихъ читателяхъ нѣкоторое знакомство съ самою оперою, то-есть на столько, что мнѣ не будетъ надобности прежде всего рассказывать по порядку весь сюжетъ, весь ходъ оперы, сцена за сценой;—я буду касаться только тѣхъ подробностей, которыя будутъ мнѣ нужны для подкрѣпленія моихъ доводовъ. При томъ—кто-же не знаетъ, хотя приблизительно, сюжета, дѣйствующихъ лицъ, ихъ характеровъ и положеній въ этой всесвѣтно-знаменитой оперѣ? Потому считаю возможнымъ прямо приступить къ характерамъ оперы, какими они намъ являются въ самой партитурѣ.

Я говорилъ уже, что Моцартъ, какъ геніальный, вполне объективный художникъ, бесконечно-высоко поднимался иногда надъ плоскостью, дюжинностью словъ либретто, потому что выражалъ не слова, а состояніе души дѣйствующихъ лицъ,—чуть-чуть означенное иногда очень поверхностными, общими словами текста; выражалъ состояніе души, всегда вполне сообразно данному драматическому положенію. Въ этомъ, даже поверхностное знакомство съ музыкой Донъ-Жуана, убѣдитъ всякаго,—но рѣшительно нигдѣ въ Донъ-Жуанѣ незамѣтно стремленія художника сдѣлать изъ характеровъ своей оперы какіе-то абстрактные типы, порожденія «рефлексіи» нашего времени, Моцарту рѣшительно незнакомой. Различіе между художниками субъективными, то-есть художниками-лириками, и художниками объективными, то-есть художниками-драматиками, только въ наше время стало ясно для большинства образованной публики, выработалось, можно сказать, окончательно. Только въ наше время признали за типъ объективныхъ художниковъ въ поэзіи—Шекспира,

Вальтеръ-Скотта, Гёте (особенно въ Фаустѣ), въ музыкѣ—Моцарта; Шиллера, Бетховена—типомъ лириковъ, хотя Бетховенъ написалъ оперу удивительной красоты, а Шиллеръ создалъ много драмъ высоко-поэтическихъ. Художникъ натуры лирической всегда и вездѣ остается самъ собою, высказываетъ въ поэтическихъ образахъ и мысляхъ свою собственную личность, свое я; оттого для лириковъ такъ важно содержаніе, смыслъ ихъ поэзіи—оно для нихъ несравненно важнѣе самой поэтической формы,—и большая или меньшая красота, большая или меньшая высота, глубина мысли въ лирической поэзіи въ прямой зависимости отъ личныхъ качествъ, отъ интересовъ души лирика. Въ объективномъ творествѣ, напротивъ, самъ поэтъ исчезаетъ за живыми образами, вызванными его фантазією. Неизъяснимая для нехудожниковъ способность: одною силою творческаго воображенія совершенно уничтожать въ себѣ свое я, переселяться какъ-будто всѣмъ существомъ въ другія, совершенно чуждыя душѣ поэта, личности—чувствовать, мыслить, жить за нихъ,—однимъ словомъ, создавать совершенно отдѣльныя лица, столько же независимыя отъ поэта и другъ отъ друга, какъ и дѣйствительные, реальные люди, съ плотью и кровью—вотъ что составляетъ отличительное свойство художника объективнаго, драматическаго.

Моцартъ въ этомъ отношеніи, можно сказать, равенъ Гёте и самому Шекспиру; по крайней-мѣрѣ въ числѣ музыкантовъ самыхъ гениальныхъ никто, ни даже великій Глукъ, въ этомъ отношеніи не можетъ съ нимъ сравниться; — лица оперъ Моцарта (всѣхъ, кромѣ довольно слабой — *Cleopatra di Tito*) совершенно живые люди, съ отдѣльными, до крайности разнообразными характерами, съ тонкими, чисто-индивидуальными оттѣнками этихъ характеровъ. И замѣтите: сколько для лирическихъ поэтовъ важенъ выборъ поэтической мысли, важенъ смыслъ ихъ поэзіи въ общей ея идеѣ, столько для объективныхъ поэтовъ—выборъ предмета почти безразличенъ—была-бы жизнь въ создаваемыхъ характерахъ, лишь бы эти лица дышали своимъ дыханіемъ, думали своимъ умомъ, кипѣли своими страстями... Для объективнаго поэта—содержаніе поэзіи: сама жизнь человѣческая съ ея безконечнымъ разнообразіемъ. Всѣ калейдоскопическія, измѣнчивыя формы этой жизни равно важны для истиннаго драматика. Такимъ былъ Шекспиръ—и припомните: онъ съ одинаковою любовью ставитъ передъ вами философа Гамлета и философа могильщика, Ромео и отвратительнаго аптекаря, Джульетту и глупую ея кормилицу,—Макбета и привратника, преважно толкующаго съ самимъ-собою о трехъ послѣдствіяхъ хмѣля; онъ съ одинаковымъ могуществомъ переселяется и въ наивную Миранду, и въ чудовище Калибана,—и въ царичу эльфовъ Титанію, и въ ткача-актера дилеттанта, которому, по заслугамъ, проказникъ-бѣсенокъ приставилъ ослиную голову. Но, возрадите вы: тутъ все контрасты, а по законамъ красоты контрастовъ, безобразіе душевное и тѣлесное имѣетъ право стать на ряду съ идеальною прелестью души и ея оболочки,—пошлѣйшая проза наряду съ глубокимъ пафосомъ, и такъ далѣе. Однако-же, кромѣ

контрастовъ, сколько въ созданіяхъ Шекспира мелькаетъ передъ вами такихъ лицъ, которыя ни особенно хороши, ни особенно противны,—также безцвѣтны въ своей вседневной пошлости и между тѣмъ точно также живы, какъ и тысячи недѣлимыхъ, встрѣчаемыхъ вами въ реальной жизни. Вспомните какого-нибудь Родриго въ Отелло, придворныхъ въ Гамлетѣ. Между тѣмъ Шиллеръ, которому вездѣ надобно хоть немножко остаться самимъ-собою, рѣшительно отказался-бы живописать такіе неуклюже-уродливые, или такіе безцвѣтные, но вѣрные характеры,—или впасть-бы въ мелодраматическую ненатуральность (какъ во многихъ характерахъ и сценахъ его юношескихъ драмъ: *Die Räuber*, *Kabale und Liebe*). Параллель Шиллера въ музыкѣ—Бетховенъ, самъ признавался, что ему не по душѣ приходились такіе сюжеты оперъ, какъ «Свадьба Фигаро», «Донъ-Жуанъ»,—признавался, что онъ на такіе сюжеты рѣшительно не могъ-бы написать ни одной строчки нотъ,—находилъ даже, что такого рода мелкіе и чувственные образы оскорбляютъ величіе музыкальнаго искусства. Съ его лирической точки зрѣнія это. могло быть справедливо, но съ объективной—Моцартовской, ничто не могло быть счастливѣе для музыки, какъ такіе сюжеты, гдѣ жизнь является со столькихъ различныхъ сторонъ (хотя-бы и не со всѣхъ возможныхъ, въ одномъ Донъ-Жуанѣ, какъ полагаетъ г. Улыбышевъ), Бельмонтъ, Османъ, Блондхенъ, Педрилло (въ «Похищеніи») Сусанна, Керубино, Альмавива—въ «*Nozze di Figaro*»—рѣшительно всѣ въ «*Così fan tutte*», въ «Донъ-Жуанъ» и еще болѣе всѣ въ «Волшебной флейтѣ», все это живые люди, которымъ Моцартъ, посредствомъ иногда едва замѣтныхъ особенностей, мелодическаго оборота, подробностей гармоніи и оркестра, умѣетъ придать чисто-индивидуальныя оттѣнки, такъ, что каждое лицо неизгладимо остается въ нашемъ воображеніи. Всѣ эти живыя лица могутъ быть больше, или меньше характеристическими, типическими—это чисто случайность (напримѣръ Османъ, Лепорелло, самъ Донъ-Жуанъ, Зорастро и другія лица въ «Волшебной флейтѣ») но никогда не могутъ быть холодными, разсчитанными «олицетвореніями» той, или другой психологической данной. Всякое олицетвореніе предполагаетъ рефлексію,—а рефлексія неизмѣримо далека отъ чисто-объективной драматической поэзіи (примиреніе рефлексіи съ объективностью не удалось даже великому Гёте—во второй части его Фауста)—и рѣшительно несовмѣстна съ поэзіею музыкальною, которая имѣетъ дѣло прямо съ сердцемъ, съ душою, помимо разсужденія и разсудочныхъ понятій. Не надо забывать, что Моцартъ былъ «воплощенная музыка». Объективность имъ созданныхъ лицъ въ прямой зависимости отъ большей или меньшей способности ихъ «словесныхъ» эскизовъ выгибаться подъ необходимыя требованія поэзіи музыкальнаго звука. Все, что сколько-нибудь абстрактно, музыкаю рѣшительно не можетъ быть выражено,—такъ напримѣръ, самъ Фаустъ,—хотя очень индивидуаленъ въ созданіи Гёте,—не принадлежитъ области музыкальной, и Моцартъ никогда не выбралъ-бы его дѣйствующимъ лицомъ оперы. И каждое возведеніе отдѣльнаго характера въ типъ цѣлой стороны человѣчества есть уже философски-абстрактное дѣйствіе,

которое по этому самому было чрезвычайно далеко отъ всей натуры Моцарта. Я нарочно остановился долѣе на объективномъ свойствѣ Моцартова творчества. Эта живая объективность и собственно—музыкальность Моцарта должны быть постоянно въ виду у тѣхъ, кто рѣшается разбирать Моцартовы оперы по отношенію къ характерамъ, въ нихъ дѣйствующимъ.

Въ прежнихъ изданіяхъ оперы «Don Giovanni ossia il Dissoluto punito» самому герою пьесы придана такая характеристика: «un giovine cavaliere, estremamente licenzioso»—въ переводѣ: «до крайности развратный молодой испанскій баринъ». Таковъ онъ и въ партитурѣ: обольстительно-красивый (это намъ говорятъ его чарующія мелодіи въ *la ci darem*, въ серенадѣ, въ сценѣ съ Эльвирой за ужиномъ), страстно преданный чувственности (припомните арію: *fin ch'han dal vino*), беззаботный, смѣлый, предприимчивый, гордый, неукротимый, непокоряющійся никому и ничему (первая сцена съ Доной Анной, сцена сраженія съ Командоромъ, первый финалъ и сцена со статуей за ужиномъ), съ обаятельнымъ вліаніемъ на женщинъ (въ сценахъ съ Церлиной, въ тріо съ Эльвирой во второмъ актѣ), но—вслѣдствіе разврата отчасти утратившій истинное благородство чувствъ, поступковъ, слѣдовательно и виѣшнихъ приѣмовъ (въ сценахъ съ Лепорелло,—особенно на кладбищѣ, въ *Allegro la ci darem*, отчасти въ квартетѣ *non ti fidar*). «Едва только появится онъ—воплощенное наслажденіе, появится блистающій красотою и щеголеватостію,—и все кругомъ волнуется, все принимаетъ «праздничный видъ», и такъ говоритъ г. Улыбышевъ (стр. 95 III т.), и это совершенная правда и по партитурѣ. Моцартъ передалъ почти каждое внезапное появленіе Донъ-Жуана на сцену какими-то жаркими, кипучими, нетерпѣливыми и вмѣстѣ блестящими звуками оркестра (быстрое движеніе басовъ, при громкомъ *tutti* и фанфарахъ трубъ—въ первомъ финалѣ, тотчасъ послѣ ссоры Церлины съ Мазетто, въ самомъ началѣ второго финала,—въ увертюрѣ). Въ каждой нотѣ тутъ звучитъ огненный темпераментъ холерико-сангвиническій. Апогей этой стороны индивидуальности Донъ-Жуана—арія «*fin ch'han dal vino*», гдѣ опять замѣченное мною движеніе басовъ, при самомъ быстромъ ритмѣ. Ловкость, изворотливость этого змѣя-искусителя чудесно обрисованы въ квартетѣ *non ti fidar*,—въ терцетѣ съ Эльвирой, во второмъ актѣ,—въ первомъ финалѣ, когда онъ хочетъ всѣ обвиненія обратить на Лепорелло,—въ аріи второго акта «*metà di voi quà vadano*»;—вся сила его гордости и неустрашимости въ сценѣ со статуей.

Но во всемъ этомъ ни тѣни намека на «олицетвореніе» въ Донъ-Жуанѣ абстрактнаго типа какой-то титанической, исключительной натуры, титана чувственности—въ параллель Прометею, титану дѣятельной мысли, и Фаусту, титану философскаго мудрствованія?! (Улыбышевъ т. III, стр. 92—97). Моцартова объективность не даетъ мѣста никакимъ абстракціямъ,—Моцартова ясность не допускаетъ никакихъ «общихъ», больше или меньше «туманныхъ» изъясненій. Самъ-же г. Улыбышевъ, на стр. 91, поправляя произвольныя толкованія характера Донъ-Жуана—Гофманомъ, весьма вѣрно, какъ нельзя соглас-

нѣ съ партитурой, схватываетъ главныя черты героя оперы: «недумающій ни о вчера, ни о завтра, всегда подѣ вліяніемъ настоящей минуты, артистъ и поэтъ въ своемъ родѣ, музыкантъ въ душѣ, вѣчно веселый проказникъ, чтѣ-бы ни случилось вокругъ него». Зачѣмъ-же было навязывать Донъ-Жуану натуру титаническую? Фантазію Гофмана о тайной любви Донъ-Жуана къ Донѣ-Аниѣ г. Улыбышевъ очень хорошо опровергнулъ тѣмъ, что изъ партитурѣ видно, что послѣ первой сцены съ Доной-Анной и послѣ убійства Командора, Донъ-Жуанъ только избѣгаетъ присутствія Доны-Анны, вовсе больше о ней и не думаетъ и весь занятъ другими предпріятіями. Но вѣдь и о *титанической* натурѣ Донъ Жуана нѣтъ ни слова ни у Да-Понте, ни у Моцарта? «Титанизмъ» Донъ-Жуана, какъ произвольное изъясненіе важности этого характера,—даже прямо противорѣчитъ партитурѣ, потому что въ ней нигдѣ Донъ-Жуанъ не выставленъ далеко-превосходящимъ всѣхъ другихъ людей,—чтѣ составляетъ непремѣнное условіе для титана;—напротивъ, онъ является человѣкомъ красивымъ, съ блестящими способностями, ловкимъ, веселымъ, смѣлымъ и такъ далѣе, но все-таки не исключительнымъ, а такимъ, каковы многіе другіе. Въ этомъ-то и великость Моцарта, что онъ рисуетъ намъ людей такими, какъ случается ихъ видѣть чуть не каждый день.

Кто внимательно прослѣдитъ всѣ сцены оперы, въ которыхъ дѣйствуетъ самъ Донъ-Жуанъ, непремѣнно найдетъ всѣ свойства этого характера, мною обозначенныя, очень ясно, очень рельефно очерченныя даже въ текстѣ, какъ нельзя ясно и рельефнѣе выраженными каждою нотою баритовой партіи Донъ-Жуана и сопутствующаго ему оркестра; но всего, чтѣ говоритъ г. Улыбышевъ, въ громкихъ фразахъ, о безграничныхъ, ненасытимыхъ, титаническихъ желаніяхъ и стремленіяхъ Донъ-Жуана, при сознаніи его безконечнаго превосходства надъ всѣми прочими смертными (?) (*la terre, rien que la terre, mais toutela terre!*—vol. 3 pag. 94)—объ его титанической гордости и презрѣніи ко всѣмъ прочимъ людямъ (?)—всего этого никакъ нельзя отыскать въ партитурѣ, по самой простой причинѣ: въ ней этого и не могло быть, въ эпоху, когда опера писана, и по свойству Моцартова генія. Мысль во вкусѣ романтизма 30-хъ годовъ—превратить веселаго, безпечнаго женолюбца, Донъ-Жуана, въ титаническую натуру, со общечеловѣческимъ значеніемъ (?)—мысль не Моцарта, а его комментатора, и отъ животрепещущей объективности художника XVIII вѣка была точно также неизмѣримо далека, какъ и опровергнутая г. Улыбышевымъ фантазія Гофмана: сдѣлать изъ Донъ-Жуана какого-то Люцифера, или Аббадонну. Еще одно: г. Улыбышеву до крайности понравилась мысль видѣть въ очаровательномъ пажикѣ графа Альмавивы, Керубино (въ *Nozze*) *будущаго* Донъ-Жуана (*un Don Juan «en herbe»*), или въ Донъ-Жуанѣ видѣть *бывшаго* Керубино, то есть полный, роскошный цвѣтокъ, котораго 14-ти лѣтній Керубино былъ распушкой. (Сличите все, чтѣ г. Улыбышевъ говоритъ объ этой параллели при каждомъ удобномъ случаѣ—т. III, стр. 54—57, 92—157 и въ другихъ мѣстахъ). Эта мысль не безъ поэзіи, пожалуй, но г. Улыбышевъ такъ на нее напираетъ

каждый разъ, что иной читатель подумаетъ, будто въ партитурахъ Фигаро или Донъ-Жуана гдѣ нибудь можно отыскать дѣйствительно прямой, или косвенный намекъ самого Моцарта на эту, по словамъ г. Улыбышева, какъ день ясную тождественность двухъ лицъ въ двухъ «совершенно разныхъ» операхъ (!). Такого намека въ партитурахъ обѣихъ оперъ, разумѣется, нѣтъ вовсе; это опять чистая фантазія комментатора, и опять вовсе не въ духѣ самого Моцарта, у котораго каждая опера, отдѣльный, замкнутый въ себѣ міръ, съ своими людьми и ихъ характерами. Фантазія г. Улыбышева на этотъ разъ, пожалуй, не противорѣчитъ ни характеру Керубино, ни характеру Донъ-Жуана (въ нихъ обоихъ женолюбіе на первомъ планѣ); но отъ этой фантазіи, взгляды на личность Донъ-Жуана, какова она въ партитурѣ, нисколько не проясняется, напротивъ, скорѣе затемняется, какимъ-то будто-бы недосказаннымъ со стороны Моцарта фактомъ. Кажется, самъ Донъ-Жуанъ, каковъ онъ въ партитурѣ, личность достаточно поэтическая, безъ всякихъ тонко придуманныхъ и произвольныхъ добавленій.

Примемся теперь за неразлучнаго спутника Донъ-Жуана въ проказахъ и бѣдахъ, за его «*âme damnée*»: Лепорелло. «Это слуга, секретарь, управитель, фактотумъ героя пьесы.... трусъ, блюдолизъ, хвастунъ и резонеръ; онъ искренно осуждаетъ поведеніе своего «падрона», отъ души жалѣетъ объ хорошенькихъ птичкахъ, которыя безпрестанно попадаютъ въ бариновы сѣти; но эта «ловля», отъ которой ему собственно ни хорошо, ни дурно, кажется ему до того забавною, занимательною, что онъ не можетъ удержаться, чтобъ не помогать всѣми силами птицелову, котораго ловкость и искусство постоянно возбуждаютъ его глубокое удивленіе. Каждый день онъ прокладываетъ труды и заботы, голоданье и бѣды всякаго рода, которымъ подвергаютъ его бариновы проказы, каждый день онъ окончательно прощается со своимъ господиномъ; — но завтра начинается опять та-же исторія: онъ остается, мирится со своимъ положеніемъ, не то изъ любопытства, не то изъ какой-то привязанности къ барину, такому страшному злодѣю и удивительному проказнику! Вообще Лепорелло, смѣсь трусости и дерзкой безпечности, добродушія и насмѣшливой веселости, неуклюжаго обезьянства и инстинктивной ловкости (особенно когда надо улизнуть отъ опасности), смѣсь порядочной дозы врожденной глупости и кое-какого заимствованнаго ума». Такимъ рисуетъ слугу Донъ-Жуана г. Улыбышевъ на стр. 32, 83 III тома, и портретъ черта въ черту снятъ съ текста и партитуры самой оперы. Всѣ подробности этого характера такъ ясны, такъ опредѣленны въ оперѣ, что не было никакой возможности видѣть ихъ не въ настоящемъ свѣтѣ. И замѣтите: г. Улыбышевъ приведенныя мною строки влагаетъ въ уста да-Понте (въ придуманномъ авторомъ разговорѣ между Моцартомъ и его либреттистомъ, разговоръ иногда не очень натуральномъ, особенно въ репликахъ Моцарта), и послѣ этого, очень вѣрнаго, портрета Лепорелло, заставляетъ Моцарта воскликнуть: «Удивительно! любезный аббатъ—мастерски! Это единственный характеръ пьесы, который вы схватили вполне. Мнѣ остается только

набросить музыкальныя краски, и я счастливъ буду, если на этотъ разъ выполню всѣ ваши намѣренія». Авторъ «снимъ изъясняетъ», что касательно Лепорелло либреттистъ и музыкантъ были совершенно согласны, что да-Понте далъ Моцарту такія реплики для Лепорелло, въ которыхъ музыканту не нужно было идти дальше текста, чтобъ вполне воплотить такой характеръ, какъ этотъ слуга Донъ-Жуана. И это правда: роль Лепорелло и въ текстѣ почти безукоризненна. Что музыка согласна съ текстомъ, что Моцарту удалось выполнить всѣ намѣренія да-Понте, касательно Лепорелло, объ этомъ знаютъ всѣ, кому сколько-нибудь знакома сама опера. Казалось бы, что въ отношеніи Лепорелло по крайней мѣрѣ не было мѣста «фантазіямъ» комментаторовъ. Ни чуть: и въ этомъ случаѣ энтузіазмъ къ чудесно-созданнымъ характерамъ этой оперы могъ увлечь гг. панегиристовъ немножко въ сторону отъ правды. Вотъ какъ говорить г. Улыбышевъ на стр. 154 III тома, прекрасно рассказавъ о дуэтѣ Донъ-Жуана и Лепорелло, которымъ въ партитурѣ начинается II актъ (eh, via, buffone): «Горсть дублоновъ восстанавливаетъ миръ между слугою и баринѣмъ, и очень понятно, что между такими двумя лицами, какъ Донъ-Жуанъ и Лепорелло, дѣйствительная разлука невозможна. (Почему это?) Безъ Донъ-Жуана, Лепорелло будетъ бездѣйственной, бесполезною машиною (*une machine inerte et inutile*); никто ей цѣны не узнаетъ, никто не найдетъ для нея настоящаго употребленія». Почему? отвѣта вы ни въ книгѣ г. Улыбышева, ни въ партитурѣ, не найдете. Дѣйствительно, для Донъ-Жуана Лепорелло необходимо; то-есть, *такой* слуга, но все равно, этотъ-ли самый, или другой въ этомъ же родѣ; иначе бы онъ немножко имъ дорожилъ, а не собирався, при всякомъ малѣйшемъ противорѣчій, отправить *ad patres*, не подвергалъ бы его смертельнымъ опасностямъ, не дѣлалъ-бы изъ него на каждомъ шагу настоящаго «*souffre douleur*», виноватаго за чужую вину. (Припомните финалъ 1-го акта, секстетъ, дуэтъ на кладбищѣ). При данныхъ Донъ-Жуанова характера очень ясно, что онъ не любитъ оставаться при однихъ угрозахъ, и въ каждой вспышкѣ гнѣва этой вулканической натуры, жизнь бѣднаго Лепорелло въ самомъ дѣлѣ виситъ на волоскѣ. Оттого, хотя въ немъ есть привязанность къ Донъ-Жуану, пожалуй, и довольно сильная, отчасти по привычкѣ, отчасти вслѣдствіе многихъ свойствъ самой Лепорелловой натуры, о которой сейчасъ была рѣчь, но онъ все-таки частенько и очень серьезно помышляетъ о томъ, какъ бы разъ навсегда дать тягу отъ такого «бѣдоваго» барина. Припомните: «*Notte, giorno faticar,—sta a veder che il mala drino mi farà precipitar* (въ интродукціи) *). Вѣдь не лжетъ же Лепорелло самъ себя, въ своихъ монологахъ и *a parte*! Значитъ, весьма невѣрны всѣ доводы г. Улыбышева и на 202 страницѣ 3-го тома, гдѣ онъ, говоря о финальной сценѣ оперы (послѣ того какъ статуя провалилась съ Донъ-Жуаномъ), доказываетъ неумѣстность этой сцены

*) «*Jo deggio ad agni patto per sempre abbandonar questo bel matto*» (въ речитативѣ secco), между аріей Д. Анны (*or sai*) и аріей Донъ-Жуана (*fin ch'han dal vino*) и въ другихъ мѣстахъ оперы.

между прочимъ и тѣмъ, что для Лепорелло такая сцена невозможна, что онъ, будто-бы, довольно наглядѣлся и наслушался въ сценѣ статуи за ужиномъ, чтобъ навсегда потерять разсудокъ, и ему не до того теперь, чтобъ отправиться отыскивать un padron miglior. «Нѣтъ», прибавляетъ г. Улыбышевъ, нѣтъ, у Лепорелло никогда не было и никогда не будетъ другого барина (?). Не позволяя себѣ спорить съ Моцартомъ въ одномъ изъ лучшихъ его созданий, и выводя характеръ Лепорелло прямо изъ партитуры, а не «a priori», я никакъ не вижу, чтобъ Лепорелло долженъ былъ съума сойти отъ явленія Командора на ужинъ. Увидѣвъ статую еще за дверями, онъ страшно испугался, на минуту чуть не обезумѣлъ отъ страха, прибѣжалъ къ Донъ-Жуану помертвѣлый и едва можетъ кое-какъ объяснить о приходѣ статуи: (*Allegro molto, F-dur* «Ah, Signor! per carità! гдѣ мертвенныя сексты фэготовъ морозомъ проходятъ по кожѣ Лепорелло и слушателей»), но тотчасъ вслѣдъ за этимъ спрятался подъ столъ и оттуда поглядываетъ таки на бѣлаго гостя (*l'uomo bianco*); его бьетъ лихорадка все время (*la terzana d'avere mi sembra*), но онъ выслушиваетъ каждое слово замогильнаго пришлеца. На слова Командора къ Донъ-Жуану: придешь-ли ты на ужинъ ко мнѣ? (*verrai tu a cenar meco*), Лепорелло про себя прибавляетъ: «извините, извините, ему некогда» (*tempo non ha, scusate*); когда статуя въ послѣдній разъ повторяетъ свое страшное приглашеніе: придешь? (*verrai?*) Лепорелло, въ ужасѣ, совѣтуетъ Донъ-Жуану отказаться (*dite di no, dite di no!*). Все это нисколько не показываетъ умалишеннаго, а если онъ выдержалъ эти страшныя первыя минуты, то «всѣ доктора вамъ скажутъ», что чѣмъ дальше, тѣмъ болѣе разсудокъ его долженъ остаться цѣль и невредимъ. Въ партитурѣ ему даны реплики даже во время хора фурій (конечно невидимыхъ), до самой той минуты, пока Донъ-Жуанъ исчезъ «въ огнь и дымъ» «*tra fumo e foso*». Подробно о всемъ происшествіи, хотя и не совсѣмъ толково, Лепорелло рассказываетъ всѣмъ остальнымъ лицамъ оперы, въ сценѣ, пропускаемой при исполненіи и признанной за нелѣпую г-мъ Улыбышевымъ, и потомъ изъявляетъ свое желанье: «пойти въ остерію поискать себѣ другого барина, получше». Все это, въ отношеніи Лепорелло, какъ нельзя болѣе правдоподобно. Донъ-Жуанъ достаточно приучилъ его ко всякого рода ужасамъ, въ томъ числѣ и къ смертельному страху,—это для него чувство нисколько не новое, а послѣ смерти Донъ-Жуана, онъ даже очень спокоенъ, потому что освободился наконецъ отъ вѣчныхъ своихъ пытокъ.

Дона-Анна, Д. Оттавіо, Д. Эльвира и Командоръ (въ обоихъ своихъ видахъ: какъ оскорбленный отецъ Анны и какъ тѣнь его, явившаяся изъ-за гроба), эти четыре лица составляютъ серьезную, трагическую сторону оперы, безъ малѣйшей примѣси элементовъ веселости, комизма: съ тою разницею, что въ Аннѣ, Оттавіо и Командорѣ патетическій элементъ еще глубже, чѣмъ въ Эльвирѣ, которую Моцартъ создалъ какъ будто переходомъ къ прочимъ, непатетическимъ лицамъ. Оттого и самъ Донъ-Жуанъ теряетъ свою беззаботность, свою веселость, становится серьезенъ при столкновеніяхъ съ этими тремя

лицами, тогда какъ въ сценахъ съ одной Эльвирой онъ веселъ и безпеченъ до нелзя.

Отецъ Донны-Анны убить Донъ-Жуаномъ въ самомъ началѣ оперы. Послѣ этой катастрофы сердце Донны-Анны какъ будто утопаетъ въ печали. У ней одна мысль; отыскать и преслѣдовать мщеніемъ убійцу отца. Этотъ душевный трауръ, ни на минуту ее не покидающій, удивительно рельефенъ въ музыкѣ Моцарта, въ которой меланхолическія струны звучатъ такъ восхитительно. При томъ-же скорбь, печаль,—одинъ изъ богатѣйшихъ родниковъ музыкальной поэзіи вообще. (Также какъ съ другой стороны радость, веселье, ликованіе. Вся музыка вращается между этими двумя полюсами). Высокая патетичность траурнаго характера Донны-Анны не могла не остановить на себѣ особеннаго вниманія, особеннаго пристрастія комментаторовъ. Гофманъ изъ Донны-Анны сдѣлалъ героиню своего фантастическаго разсказа. Г. Улыбышевъ въ видѣ Донны-Анны олицетворяетъ даже *музу* Моцартову! (Стр. 99 III т.). На стр. 113 онъ называетъ Дону-Анну послѣднимъ и высшимъ усиленіемъ генія, воплощеннымъ трагическимъ паэосомъ (*le sublime tragique en chair et en os*, а куда-же вы спрячете Глука?) наконецъ находитъ, что для настоящаго исполненія роли Донны-Анны надобно, чтобы примадонна была только: первѣйшею красавицею, (?) первѣйшею трагическою артисткою и первѣйшею пѣвицею въ свѣтѣ (*excusez du peu*)!

Мы заранѣе убѣждены, что послѣ такихъ панегириковъ нельзя ждать добра, то-есть, о вѣрности взгляда комментаторовъ на Моцартову Дону-Анну и думать нечего. И въ самомъ дѣлѣ, послѣ Донъ-Жуана самого, всегда больше пострадалъ въ искаженіяхъ комментаторовъ характеръ Донны-Анны. Гофманъ и г. Улыбышевъ въ этомъ случаѣ собьютъ съ толку всѣхъ, кто не слишкомъ твердо знакомъ съ самою партитурой. Я говорилъ уже, что г. Улыбышевъ доказалъ неосновательность фантазіи Гофмана, который заставляетъ Донъ-Жуана найти въ Донѣ-Аннѣ идеалъ женщины, тщетно отыскиваемый имъ по цѣлому свѣту, среди тысячи женщинъ. «Но Дона-Анна явилась слишкомъ поздно,—Донъ-Жуанъ уже слишкомъ разочарованъ, (!) чтобы поддаться чему-нибудь, кромѣ чувственнаго увлеченія». Г. Улыбышевъ (на стр. 91 томъ III) какъ нельзя дѣльнѣе замѣчаетъ, что «если Донъ-Жуанъ и любитъ Дону-Анну въ глубинѣ души, то запряталъ эту тайну очень глубоко. Ни одно слово, ни одинъ звукъ ему не измѣняются». Но и самъ г. Улыбышевъ, какъ я сейчасъ объясню, по случаю Донны-Анны до крайности увлекся въ своихъ фантазіяхъ, увлекся со-всѣмъ въ сторону отъ правды, то-есть, отъ партитуръ Моцартовой. Главная ошибка, начало всѣхъ бѣдъ, невѣрно схваченный характеръ самого Донъ-Жуана и натянутый выводъ изъ него всѣхъ другихъ характеровъ оперы, существующихъ будто бы не сами по себѣ (какъ въ реальной жизни и у Моцарта), а только по отношенію къ герою пьесы, «титану чувственности». Комментаторъ предполагаетъ необходимую реакцію оскорбленій, которыя Донъ-Жуанъ нанесъ цѣлому человечеству (!). Главной пружиной этой реак-

ціи—Дона-Анна. «Свирѣпая храбрость, которой источникъ кровь, встрѣчаетъ сопротивленіе въ геройствѣ души, олицетворенномъ въ Донѣ-Аннѣ, и торжество злодѣя останавливается передъ необыкновенною энергіею дѣвы, въ которой горе развило моральную силу», т. III, стр. 97. Развивая свою собственную мысль, проводя ее дальше, за ходомъ самой пьесы, комментаторъ думаетъ видѣть въ партитурѣ, что Дона-Анна обрекла себя на смерть (!), чтобы этой жертвой призвать на голову Донъ-Жуана небесное мщеніе (!!). Туманно, темно, не правда-ли? Г. Улыбышевъ, вѣроятно самъ зная, что тутъ довольно трудно добраться до толку, дѣлаетъ выноску (это все на 131 стр. III т., при разборѣ аріи «*or sai chi l'opogee*». Многие изъ критиковъ поняли (?) вмѣстѣ съ нами, что Анна должна умереть (?) какъ только мщеніе, котораго она жаждетъ, исполнится. Это очевидная мысль Моцарта. «Гдѣ и въ чемъ г. критики нашли эту очевидность—для меня рѣшительно непонятно! Удивительная энергія, которой дышетъ сильно патетическая арія Доны-Анны «*or sai chi l'opogee*», величественная какъ арія Глука; эта энергія внушила г. Улыбышеву мысль видѣть въ дочери Командора какую то могущественную заклинательницу таинственнаго міра (стр. 130, 131), нѣчто въ родѣ Армиды или Эндорской волшебницы (?). Пожалуй можно принять, что это со стороны комментатора илѣ *manière de dire*, придуманный способъ, чтобы яснѣе, осязательнѣе представить въ словахъ всю силу, все очарованіе звуковъ въ партіи Доны-Анны и въ отвѣчающемъ ей оркестрѣ. Да и то—идея могущественной заклинательницы во многомъ совершенно несогласна съ жалобными частями аріи, гдѣ Дона-Анна вовсе не закликаетъ а проситъ, молитъ о мщеніи, и мольбы свои посылаетъ не къ безтѣлесному міру, а къ живому человѣку, Дону-Октавію. Но даже, помирившись съ комментаторомъ на какомъ нибудь *mezzo-terme*, все же нельзя понять, гдѣ онъ увидѣлъ какую то жертву со стороны Доны-Анны? И въ чемъ именно эта жертва? Зачѣмъ она должна непременно умереть. Г. комментаторъ не высказываетъ ясно (изъ опасенія, что-ли, подвергнуться участи Гофмана съ его произвольными фантазіями), но намекаетъ (на стр. 131 и дажѣ, на 165, гдѣ рѣчь идетъ о секстетѣ), что въ душѣ Доны-Анны есть какая-то тайна, въ которой она не только Дону-Оттавію, но себѣ самой боится признаться,—тайна ужаснѣе того происшествія, которое она рассказываетъ Дону-Оттавію (въ знаменитомъ речитативѣ передъ аріей «*or sai*»); она призываетъ мщеніе на голову Донъ-Жуана, но въ глубинѣ сердца «трепещетъ, что не довольно его ненавидитъ» (извините за мелодраматическую фразу, она принадлежитъ г. Улыбышеву, «*sur celui, qu'elle tremble de ne pas assez haïr*»);—сказать проще: Дона-Анна, по мнѣнію г. Улыбышева, любитъ Донъ-Жуана, но разумѣется, всѣми силами воли изгоняетъ изъ своего сердца это преступное чувство, и зная, что ей не выдержать этой страшной борьбы, заранѣе обрекаетъ себя на смерть. Бѣдный Донъ-Оттавіо!... Но не вѣрьте этому.... Обо всемъ этомъ въ партитурѣ и рѣчи нѣтъ. Въ партитурѣ Дона-Анна, невѣста Дона-Оттавію, какъ я говорилъ уже, послѣ убійства Командора, дышитъ мщеніемъ за кровь

отца (хотя ждать и требуетъ этой мести въ обыкновенномъ порядкѣ человѣческихъ дѣлъ, безъ всякаго вмѣшательства силъ безтѣлесныхъ). Жениха своего она любитъ; по крайней мѣрѣ ни изъ чего не видно, чтобы она его не любила. О страсти, или какомъ-то фантастическомъ влеченіи къ Донъ-Жуану въ партитурѣ и помину нѣтъ.

Чтобъ убѣдиться, что дѣйствительно нѣтъ помину ни о любви къ Донъ-Жуану, ни о самопожертвованіи, стоить только заглянуть въ текстъ тѣхъ сценъ, гдѣ Донъ-Оттавіо говоритъ Донѣ-Аннѣ о своей любви. (Именно во 2-мъ актѣ, въ речитативѣ передъ аріей Анны «non mi dir» и въ заключительной сценѣ послѣ катастрофы съ Донъ-Жуаномъ «Or che tutti, o mio tesoro»). Реплики Доны-Анны всегда только въ томъ, что она желаетъ отложить бракъ на нѣкоторое время, отсрочить, потому что теперь, вскорѣ послѣ смерти отца, она слишкомъ грустна, печальна, да и неприлично для свѣта (in si tristi momenti..... ma il mondo), голосъ же ея сердца говоритъ въ пользу Донъ-Оттавіо (Abbastanza per te mi parla amor,—это все въ речитативѣ передъ аріей «Non mi dir», да и текстъ самой аріи въ этомъ же смыслѣ). И такъ, толкованіе душевныхъ тайнъ Доны-Анны (о которыхъ ни у Моцарта, ни у да-Понте ни полслова)—толкованіе ложное. Моцартъ выходилъ за предѣлы либретто тѣмъ, что гениальной своей музыкой чрезвычайно дополнялъ, дорисовывалъ едва намѣченные эскизы либреттистовъ, значить, всегда оставался въ данномъ драматическомъ положеніи, но никогда не могъ позволить себѣ прямое, діаметральное противорѣчіе музыки съ текстомъ, и еще противорѣчіе умышленное! Гораздо проще было Моцарту, при его объективности, потребовать, чтобъ либреттистъ перемѣнилъ ту или другую реплику, если она не согласовалась съ идеями музыканта. Онъ такъ и дѣлалъ въ тысячѣ случаевъ, по свидѣтельству самого же г. Улыбышева. Но всѣ такого рода доводы обыкновенно отбрасываются гг. комментаторами, какъ пустой педантизмъ, когда дѣло идетъ о вещи гораздо болѣе важной, когда имъ надо блеснуть образчикомъ собственнаго творчества! Чтѣ за дѣло, что Моцартъ нигдѣ не говоритъ о всѣхъ тайнахъ сердца своей Доны-Анны, за то думаетъ совершенно согласно съ г. Улыбышевымъ. Какимъ же образомъ узнаютъ гг. комментаторы о тайнахъ, нигдѣ ни одной ноткой не высказанныхъ, глубоко и тонко-психологическихъ ухищреніяхъ (aggrèges-pensées) композитора? признаюсь, не понимаю! Мнѣ въ такомъ ясновидѣніи рѣшительно отказано судьбою! Я даже полагаю, можетъ быть очень ошибочно, что въ искусствѣ звуковъ нѣтъ никакого способа на каждомъ шагу намекать на чтѣ то совсѣмъ другое, чѣмъ тѣ, о чемъ рѣчь идетъ. Хотя бы въ аріи «Or sai chi l'ha more», Дона-Анна заставляетъ Дона-Оттавіо припомнить смертельную рану ея отца, землю, орошенную его кровью (rammenta la piaga del misero seno, rimira di sangue coperto il terreno)... и въ музыкѣ опять тѣ же жалобные звуки гобоевъ и фаготовъ, какъ и при смерти командора и 1-мъ речитативѣ Доны-Анны. Но г. комментаторъ, цитируя только первый стихъ изъ этихъ двухъ, доказываетъ, что «симъ Дона-Анна изъясняетъ» не объ отцовской ранѣ, а о своей собственной, душевной и т. д. По

моему мнѣнію, музыка на такія «мудрости» рѣшительно неспособна, хотя-бы подъ перомъ самого Моцарта, и даже чѣмъ геніальнѣе драматическая музыка, тѣмъ менѣе въ ней аллегорій и экивоковъ, тѣмъ смыслъ ея ближе къ самой осязательной правдѣ, тѣмъ яснѣе, доступнѣе, проще для всѣхъ, кромѣ гг. комментаторовъ.

Донъ-Оттавіо—юноша, страстно влюбленный въ свою невѣсту; онъ ею живетъ, ею только дышитъ. Объ этомъ даже текстъ оперы говорить, какъ нельзя лучше, въ чудесной каватинѣ Дона-Оттавіо (Богъ знаетъ почему пропускаемой на всѣхъ сценахъ!): *Dalla sua pace la mia dipende, quel che a lei piace, vita mi rende* и т. д. (Эта арія G-dur, $\frac{2}{4}$ sostenuto) одинъ изъ добавленныхъ Моцартомъ номеровъ для вѣнской сцены, но ни въ какомъ случаѣ не дублируетъ извѣстной аріи тенора: *«il mio tesoro in tanto»*, каватина (G-dur dalla sua pace), многимъ лучше большой аріи, какъ я постараюсь доказать на своемъ мѣстѣ, и потому, очень жаль, что режиссеры не слушаются совѣтовъ извѣстнаго теоретика и критика музыкальнаго Готфрида Вебера, который давно писалъ въ своемъ журналѣ «Säcilia» объ этихъ добавленныхъ Моцартомъ и обыкновенно пропускаемыхъ номерахъ, и всѣмъ имъ отвелъ очень видное мѣсто въ партитурѣ, которая такимъ образомъ много еще выиграетъ. О характерѣ Дона-Оттавіо комментаторы довольно согласны съ партитурою, исключая только того, что, напримѣръ, Гофманъ до крайности обижаетъ этого тенора, всего созданнаго изъ любви и безграничной преданности къ обожаемой женщинѣ. Гофманъ постоянно смѣется надъ его бездѣйствіемъ въ оперѣ, и не иначе называетъ, какъ «щеголеватымъ, прилизаннымъ мущиною» (*ein gelecktes Männlein*). Г. Улыбышевъ очень хорошо понималъ, что это невѣрно и несправедливо. Донъ-Оттавіо такого рода характеръ, отъ котораго ничего, *кроме* любви, не должно и требовать, а *любовь* именно такая какъ у Дона-Оттавіо, (да и всѣ прочіе роды любви)—чудеснѣйшая задача для музыки. Точно также г. Улыбышевъ, какъ мы видѣли, обижаетъ бѣднаго Дона-Оттавіо тѣмъ, что будто Дона-Анна его *не любитъ* и никогда *не любила*. Партитура говоритъ совсѣмъ другое, какъ уже было замѣчено. Безграничная преданность Доны-Анны, какъ основа характера Дона-Оттавіо, превосходно понята и развита въ одномъ романѣ Ж. Санда (*Le châteaueu de désertes*), хотя до этихъ превосходныхъ замѣчаній трудненько добраться сквозь цѣлый дремучій лѣсъ самыхъ дикихъ фантазій касательно какого-то идеальнаго исполненія Донъ-Жуана, возможнаго развѣ только въ бреду отъ монте-кристовскаго гашиша.

Въ немногихъ репликахъ командора, въ сценѣ ночной встрѣчи съ Донъ-Жуаномъ (въ интродукціи), слишкомъ мудро было-бы видѣть не то, что хотѣлъ сдѣлать Моцартъ. Глубокое негодованіе старика на оскорбителя дочери, нетерпѣніе поскорѣ перевѣдаться съ дерзкимъ негодяемъ, потомъ поединокъ, потомъ умираніе командора, постепенное ослабѣваніе, исчезаніе жизни—какъ будто въ самомъ дѣлѣ видишь, какъ отлетаетъ изъ насквозь проколотой груди душа,—все это сама правда, сама реальность въ партитурѣ, и геній Моцарта

тутъ тѣмъ болѣе блистаетъ, что во всей этой сценѣ до крайности мало нотъ. Замѣтимъ здѣсь также, что въ знаменитомъ терпетѣ трехъ басовъ (Донъ-Жуанъ, Лепорелло и умирающій командоръ) Моцартъ далъ Донъ-Жуану минутное чувство жалости, состраданья, совершенно согласно тексту (*Ah! già cade ilscia gurato! Affanosa e agonizzante già dal seno palpitante, vegge-e'n'lma partir*); ни въ текстѣ, ни въ музыкѣ не придано Донъ-Жуану ни малѣйшаго оттѣнка презрѣнія, насмѣшки,—и если г. Улыбышевъ находитъ все это (т. III, стр. 112), то раздѣляетъ въ этомъ случаѣ вину нѣмецкихъ переводчиковъ Донъ-Жуана, которые подставляя свои топорные нѣмецкіе стихи подъ Моцартову музыку, какъ будто нарочно заботились о томъ, чтобъ между этой музыкой и ихъ стихами было какъ можно болѣе иногда самыхъ досадныхъ, оскорбительно-неэстетическихъ противорѣчій *). (Переводовъ много—въ разныхъ изданіяхъ партитуры и фортепьянныхъ арранжировокъ,—но одинъ хуже другаго. И это стыдъ для Германіи, такъ щеголяющей пониманьемъ *своего* (?) безсмертнаго Моцарта).

Когда статуя командора принимаетъ приглашеніе Донъ-Жуана—и потомъ въ самомъ дѣлѣ является на ужинѣ,—это уже не Командоръ—это казнь Донъ-Жуана за всѣ его злодѣйства. Но совѣсть принимаетъ видъ командора—и этого Моцарту было довольно, чтобы, воплощая въ своихъ звукахъ всю таинственность страшной, смертной минуты,—придать статуѣ между тѣмъ, и всю прежнюю земную индивидуальность командора. Нельзя не изумляться единству мысли въ этомъ исполниско-геніальномъ созданіи — Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ! Я полагаю, что самый высшій панегирикъ этой оперѣ—указаніе ея красотъ, ихъ взаимной связи, обдуманности музыкальнаго цѣлаго и частей, указаніе простое, съ отсутствіемъ всякаго внѣшняго разчета на мнимую глубину анализа, тамъ гдѣ она,—при постоянной живой объективности Моцарта—уводила бы въ сторону отъ самого дѣла. По случаю потрясающей правды, съ которою Моцартъ выразилъ ужасъ смерти,—выразилъ такъ, что вмѣстѣ съ Шекспиромъ можно воскликнуть *oh horrible! most horrible!*—мнѣ бы хотѣлось пояснить, нужно ли было Моцарту, чтобъ передать вѣрно такіа минуты, самому быть на краю гроба, но пояснить этого въ двухъ словахъ—никакъ нельзя. Надобно сперва методически опровергнуть нѣкоторыя ложныя понятія о творческомъ дарѣ вообще и его отношеніи къ дѣйствительной жизни художника, ложныя понятія, которые еще въ большемъ ходу у многихъ, въ томъ числѣ и у г. Улыбышева. Боюсь, что и безъ этого отступленія, статья моя разрастется черезъ-чуръ широко.

Перейдемъ къ Донъ-Эльвирѣ. Это одинъ изъ безподобнѣйшихъ созданныхъ Моцартомъ женскихъ характеровъ,—къ сожалѣнію, по нѣкоторой безтолковости и неэстетичности либретто, поставленный въ несовсѣмъ выгодномъ

*) Не угодно-ли, напримѣръ, полюбоваться переводомъ только что выписанной мною реплики Донъ-Жуана. *Ha! nun ruhe frommer Alter! Gieb es hin, dein Restchen Leben. Aus dem längst schon welken. Herzen fließ es unaufhaltsam hin!* (?).

свѣтъ, въ сравненіи съ Доной-Анной и Церлиной. Вотъ въ чемъ эта невыгода. По намѣреніямъ Да-Понте, (намѣреніямъ, которыя Моцартъ красотою Эльвириной партіи только нейтрализовалъ, а не исправилъ) Эльвира постоянно служить жертвою самыхъ унижительныхъ поступковъ со стороны Донъ-Жуана. Нельзя не согласиться съ г. Улыбышевымъ, который въ этомъ видитъ расчетъ либреттиста на увеселеніе, потѣху зрителей. По крайней мѣрѣ *комическое* намѣреніе въ текстѣ несомнѣнно. Но Моцартъ, не исправилъ текста и данныхъ положеній, придавъ Эльвирѣ натуру глубоко-женственную, вложилъ ей въ уста звуки, полные гордости, негодованія, грусти и безграничной страсти къ Донъ-Жуану, несмотря на всѣ его оскорбленія, не смотря на убійственное его равнодушіе къ ея любви. Отъ всего этого выходитъ нѣкоторый разладъ этого чудеснаго музыкальнаго характера съ полу-жалкими, съ полу-смѣшными положеніями, въ которыя онъ поставленъ либреттистомъ;—выходитъ нѣкоторая нелѣпость во впечатлѣніи роли Доны-Эльвиры на слушателей, и неблагодарность этой роли для исполнительницъ. Едва только успѣли Моцартовы звуки разстрогать васъ до глубины души,—какъ глубоко-комическое положеніе, придуманное либреттистомъ, если и не разсмѣшитъ васъ, потому что вовсе не смѣшно, то обдастъ *холодомъ*, разстроитъ впечатлѣніе музыкальнаго характера,—и вы не остановитесь на Донѣ-Эльвирѣ съ такою любовью, какъ на Донѣ-Аннѣ и Церлинѣ, потому что отъ тѣхъ ролей впечатлѣніе полно, гармонично, цѣльно. Вы бы и хотѣли вполне симпатизировать бѣдной Донѣ-Эльвирѣ,—но не можете, отъ этого полу-комизма, который тутъ вмѣшался очень некстати—вы не знаете, *фарсъ*-ли передъ вами разыгрывается, или происходитъ глубоко-патетическая сцена. По настоящему, въ каждой сценѣ оперы непременно должны быть или паэозъ, или комизмъ, или смѣхъ, или слезы съ безконечными ихъ оттѣнками и постепенностью, пожалуй и то и другое въ одно время, но въ ясныхъ, опредѣленныхъ чертахъ (*tout cela bien franchement accusé*); когда же «и то и другое» и «ни то, ни другое» впечатлѣніе не можетъ иначе выйти какъ довольно холодное, кромѣ красоты чисто-музыкальной. Именно такъ выходитъ съ Доною-Эльвиroy.

Вотъ она является на сцену съ своей выходной аріей (№ 3, Es-dur). Какъ-то сейчасъ чувствуется, что эта сцена не серьезная, не та сфера высокаго паэоса, въ которой мы сейчасъ парили съ Доной-Анной и Дономъ-Оттавіо. Между тѣмъ Дона-Эльвира глубоко-оскорблена, жалуется на свою участь, хочетъ отмстить своему оскорбителю—смѣшнаго, комическаго тутъ нѣтъ ровно ничего. Вдали показываются Донъ-Жуанъ съ Лепорелло. Намѣреніе и въ текстѣ и въ музыкѣ комическое, но вамъ только досадно на все это, послѣ безподобнѣйшаго трагическаго дуэта, и Дону-Эльвиру не спасаютъ даже удивительно-красивые звуки ея партіи и оркестра. Вотъ Донъ-Жуанъ узналъ ее; вы ожидаете сильной сцены, но дѣло ограничивается небольшими репликами бѣдненькаго речитатива, а потомъ Эльвира должна молча прослушать длинную арію Лепорелло о каталогѣ Донъ-Жуановыхъ побѣдъ (очень назидательныхъ для Эльвиры).

Впечатлѣніе еще не поправлено. Второй ея выходъ еще меньше способенъ помирить васъ съ нею. Только что пронеслась передъ вами веселая толпа поселянъ,—вы познакомились съ новыми лицами оперы, съ Церлиной и Мазетто,—вы видѣли себя отъ восхитительнаго дуэтино: «*la ci darem*», вдругъ является опять эта Дона-Эльвира, на этотъ разъ и вамъ неменьше досадная, какъ самому Донъ-Жуану (прибавьте къ этому, что Эльвира—третій сопрано въ оперѣ; какъ рѣдки должны быть случаи, когда исполненіе этой роли поручается настоящей артисткѣ!). И тутъ Моцартъ далъ Эльвирѣ арію, которую никогда не исполняютъ на сценѣ,—арію, признаваемую г. Улыбышевымъ за мистификацію со стороны Моцарта! (т. III стр. 126). Дѣло въ томъ, что арія эта «*Ah! fuggi il traditor*» (D-dur, $\frac{3}{4}$, allegro) написана въ стилѣ особенномъ отъ прочихъ номеровъ оперы, близко напоминающемъ Генделя (оркестръ въ этой грандіозной аріи — одни смычковые). Г. Улыбышевъ полагаетъ, что цѣль Моцарта была, при семъ удобномъ случаѣ, указать слушателямъ (?) всю разницу между его, Моцартовскими, формами музыки, и прежними, Генделевскими. Въ оперѣ не мѣсто наглядно преподавать исторію музыки (въ томъ родѣ какъ Шпоръ устраиваетъ свои историческія симфоніи) и такая мысль была бы въ страшномъ разладѣ съ постоянною объективностью Моцарта.—Мнѣ кажется, что онъ избралъ тутъ эту форму, этотъ стиль только потому, что считалъ его въ этомъ мѣстѣ приличнымъ, эстетически согласнымъ съ требованіями текста—а текстъ: предостереженіе неопытной Церлины противъ предательскихъ соблазновъ Донъ-Жуана. Арія эта (весьма короткая) удивительна, и самый архаизмъ ея формъ придаетъ ей особенную, новую въ оперѣ прелесть *), притомъ, совершенно на оборотъ мнѣнію г. Улыбышева, и характеръ Доны-Эльвиры отражается въ этой аріи какъ нельзя лучше. Тѣмъ не менѣе, по очень многимъ причинамъ, арія эта на театрѣ,—и вслѣдъ за «*la ci darem*», сильнаго впечатлѣнія произвести не можетъ;—Дона-Эльвира все еще остается лицомъ невыгодно поставленнымъ (*un personnage complètement sacrifié*). Слѣдуетъ очаровательный квартетъ (*non ti fidar*) въ которомъ партія Доны-Эльвиры почти главная. Не могу не замѣтить здѣсь кстати о безтолковости либретто въ этомъ мѣстѣ,—безтолковости, на которую никто, кажется, изъ гг. комментаторовъ не обратилъ вниманія. Отдѣльные номера (*morceau*) этой оперы, какъ и всѣхъ итальянскихъ оперъ у Моцарта, связаны речитативами (безъ оркестра, *recitativi secchi*). Эти речитативныя сцены не имѣютъ никакого другого назначенія, кромѣ того, чтобы служить *связью*, цементомъ; но въ Донъ-Жуанѣ очень часто именно этой *связи* и не оказывается,—въ смыслѣ драматической логики, которой мы привыкли требовать отъ cadaго сценическаго произведенія. Тогда какъ, напримѣръ, въ «*Nozze di Figaro*», въ речитативахъ все связывается и объясняется какъ нельзя лучше (что было до-

*) Арія до того великолѣпна, что нельзя искренно не пожалѣть, зачѣмъ Моцарту пришлось такъ мало вещей написать въ этомъ чудесномъ Генделевскомъ стилѣ, которымъ онъ владелъ такъ мастерски.

вольно трудно при сильной запутанности интриги), въ Донъ-Жуанѣ сцена за сценой чередуются, какъ стекла въ волшебномъ фонарѣ, точно по какому-то капризу либреттиста. Прибавьте къ этому, что въ партитурѣ, противъ всѣхъ принятыхъ обыкновений, — не означены съ точностью приходы и уходы дѣйствующихъ лицъ, и нигдѣ ни полслова о перемѣнѣ декорацій! Все это какъ-будто, по какому-то недосмотру, или небрежности, предоставлено на произволъ режиссеровъ и комментаторовъ. Оттого, послѣ Шекспировскихъ драмъ, ни одна сценическая вещь и не пострадала отъ этого пагубнаго произвола въ такой мѣрѣ, какъ Донъ-Жуанъ.

Послѣ дуэтино: «*la ci darem*» Эльвира явилась вдругъ, весьма неожиданно для Донъ-Жуана, и пропѣла «предостереженіе» Церлинь «*Ah, fuggi il traditor*» — по окончаніи этой аріи (D—dur, № 7), въ партитурѣ не сказано ни слова: ушла-ли Эльвира, или осталась еще тутъ съ Церлиной и Донъ-Жуаномъ. За тѣмъ слѣдуетъ маленькая реплика Донъ-Жуана (*recitativo secco*), досада его, что вышелъ такой неудачный день. Приходятъ Дона-Анна и Донъ-Оттавіо (они въ продолженіе всей оперы все прогуливаются вмѣстѣ, безъ всякаго опредѣленнаго плана), адресуются къ Донъ-Жуану, какъ къ старинному знакомому, и просятъ услуги отъ его дружбы (если онъ былъ давно знакомъ Доннѣ-Аннѣ, то какъ же она его не узнала, хоть по голосу, въ ночной сценѣ, которою открывается опера? Странно, не правда-ли?), Донъ-Жуанъ нѣсколько встревоженный не открылось ли все дѣло, общается Доннѣ-Аннѣ сдѣлать все, чтó въ его власти, хотя и не знаетъ еще для чего нужна его помощь... Не успѣла Донна-Анна объяснить своего горя, какъ является Дона-Эльвира съ вѣчнымъ своимъ *utì ritrovo ancor, perfido mostro!* — Но когда же Эльвира ушла, зачѣмъ опять вернулась послѣ двухъ, трехъ репликъ речитатива? Либретто на эти вопросы отвѣта не даетъ, какъ и на многіе другіе. Вы, пожалуй, возразите, что это мелочь, педантскія придирки, но я останавливаю ваше вниманіе на этихъ мелочахъ потому во первыхъ, что въ такой оперѣ, какъ Донъ-Жуанъ, хотѣлось бы видѣть систематичность, логику, даже въ мелочахъ, во вторыхъ потому, что иногда отъ этихъ *мелочей* зависитъ впечатлѣніе цѣлой сцены. Не забудьте, что тотчасъ вслѣдъ за словами Эльвиры «*perfido mostro*», — невольно возбуждающими улыбку, тотчасъ вслѣдъ за этимъ «сухимъ» речитативомъ (который и у Моцарта на общій итальянскій ладъ, по принятой формѣ, или формулѣ) — начинается восхитительная мелодія Эльвиры «*non ti fidar, o misera*. (Andante B—dur, $\frac{1}{4}$). При такой мелодіи не до комизма, и не хочется вспомнить, что Эльвира, адресуя свои «предостереженія» рѣшительно всѣмъ женщинамъ, съ которыми Донъ-Жуанъ едва успѣетъ слово промолвить — адресуя, не смотря ни на время, ни на мѣсто, хотя бы на улицѣ (какъ въ настоящемъ случаѣ) въ самомъ дѣлѣ довольно похожа на помѣшанную. На красотахъ этого удивительнаго квартета (красотахъ, впрочемъ, болѣе музыкальныхъ, нежели сценическихъ), я не останавливаюсь, потому что пишу не панегирикъ оперѣ; — да и какъ рассказывать, объяснять словами *красоту* Мо-

цартовой музыки?—Кто ее не знаетъ, изъ описанія не получить объ ней ни малѣйшаго понятія,—а кто знаетъ, тотъ обойдется и безъ нашихъ восторговъ.

И такъ квартетъ (поп ti fidar), первый номеръ, гдѣ Дона-Эльвира является довольно выгодно. Но и тутъ, кромѣ довольно неловкой рамки, приготовляющей впечатлѣніе квартета со стороны драматическаго интереса, партія Доны-Анны превышаетъ Эльвирину,—потому что истинная артистка въ роли Доны-Анны, сильнымъ, пристальнымъ взглядываньемъ въ Донъ-Жуана должна необходимо завладѣть общимъ вниманіемъ, и отвлечь его отъ менѣ занимательной домашней ссоры между Эльвирой и Донъ-Жуаномъ.

Въ остальной части перваго акта, Эльвира является уже неразлучною спутницею Доны-Анны и Дона-Оттавіо,—и вмѣстѣ съ ними преслѣдуетъ Донъ-Жуана мщеніемъ. Партія всѣхъ ихъ равнаго интереса музыкальнаго и драматическаго, послѣдняго, впрочемъ, не очень-то много въ этихъ партіяхъ, отъ безтолковости либретто. Какъ эти три лица собираются отомстить Донъ-Жуану? въ чемъ именно ихъ намѣреніе? Для чего они являются на балъ? Я очень бы хотѣлъ, чтобы мнѣ кто нибудь это разъяснилъ на основаніи самаго текста оперы.

Во второмъ актѣ партія Эльвиры нѣсколько благодарнѣе. Въ числѣ привлеченныхъ Моцартомъ номеровъ у ней есть арія (Mi tradi quell'alma ingrata. Es-dur. $\frac{4}{4}$. Rondo, Allegretto, съ чудеснымъ предшествующимъ речитативомъ stromentato «in quali eccessi o Numi!») Эта арія, гдѣ Эльвира выражаетъ свою любовь къ Донъ-Жуану, не смотря на все его вѣроломство, одна изъ самыхъ лучшихъ созданныхъ Моцартомъ женскихъ арій, одно изъ чудесъ моцартовской музыки уже по одной оркестровкѣ. Арію эту, если исполняютъ на сценѣ (довольно рѣдко *), то помѣщаютъ послѣ аріи каталога (такъ указалъ и Готфридъ Веберъ). Мнѣ кажется, что убѣжденіе г. Улыбышева въ этомъ случаѣ вѣрнѣе Веберовскаго. Г. Улыбышевъ, на страницахъ 150, 151 III тома, доказываетъ весьма дѣльно, почему этою арією слѣдуетъ открывать второй актъ. Комическій дуэтино Донъ-Жуана съ Лепорелло (G-dur, $\frac{3}{4}$. Eh, via, buffone) будетъ непосредственно за нею слѣдовать. На этотъ разъ монологъ Эльвиры не оравленъ никакимъ полу-комизмомъ, и музыкальный ея характеръ является въ полной красѣ. Очень неправъ г. Улыбышевъ, думая видѣть въ этой аріи (mi tradi) лиризмъ чисто-музыкальный, независимый отъ драматическаго положенія—т. е. какъ будто часть сонаты, или квартета. Задача текста въ этой сценѣ какъ нельзя болѣе драматична,—и объективный художникъ Моцартъ никогда «съ намѣреніемъ» не выводилъ музыку оперы изъ сферы психологическихъ данныхъ сюжета. Въ этой аріи, конечно, есть лиризмъ,—но лиризмъ, свойственный не всѣмъ людямъ вообще, а именно Д. Эльвирѣ,—именно въ такой настроенности ея души. Если гдѣ и случалось Моцарту грѣшить противъ драматической правды, то только въ бравурныхъ, виртуозныхъ партіяхъ, къ которымъ Д. Эльвира никакъ не отно-

*) На петербургской итальянской сценѣ, г-жа Маррай всегда исполняетъ эту трудную арію, и очень отчетливо.

сится. Въ сценѣ терцета (*ah taci ingiusto core, Andante A-dur, 3/8*) Д. Эльвира дѣлается жертвой самой злой, самой унижительной мистификаціи, и какъ бы ни была хорошо исполнена партія Эльвиры въ этомъ очаровательномъ терцетѣ, результатъ сцены, тотъ, что Эльвира сходитъ съ балкона на встрѣчу къ Лепорелло, переодѣтому Донъ-Жуаномъ,—этотъ результатъ шалости Донъ-Жуана не можетъ не вызвать улыбки въ зрителѣ. Эльвира опять становится нѣсколько смѣшною и много теряетъ въ поэтическомъ отношеніи. Комизмъ этой сцены, по моему мнѣнію, весьма грубо-неэстетиченъ и составляетъ одно изъ пятенъ текста;—но Моцартъ поправилъ все дѣло удивительной музыкой, исполненной нѣги и южнаго колорита, музыкой, ради которой можно простить и не такіе нелѣпые фарсы.

Начало знаменитаго секстета—продолженіе этой противной мистификаціи. Эльвира одна съ Лепорелло, и все принимаетъ его за дорогаго своему сердцу злодѣя. Когда приходятъ Донъ-Оттавіо съ Доной-Анной, потомъ Мазетто съ Церлиной, и собираются убить Лепорелло,—принимая его за Донъ-Жуана по платью, Эльвира защищаетъ мнимаго своего мужа (*è mio marito! pietà!*). Мистификація опять вредитъ серьезности впечатлѣнія, и въ этомъ случаѣ вредитъ не одной Эльвирѣ, а *всѣмъ* лицамъ, всему драматическому положенію въ секстетѣ, который въ Моцартовой музыкѣ получилъ важность почти трагическую, исключая въ высшей степени комическаго Лепорелло. Послѣ секстета, молча прослушавъ длинную арію Дона-Оттавіо объ его сокровищѣ, Донъ-Аннѣ (что для Эльвиры должно быть не особенно интересно)—Эльвира является на сцену еще два раза—въ финалѣ оперы. Во время ужина, она приходитъ къ Донъ-Жуану, чтобы еще въ послѣдній разъ «усовѣстить» его,—уговорить бросить безпутную жизнь. Донъ-Жуанъ, конечно, только улыбается, выслушивая эти забавныя для него наставленія, и приглашаетъ Эльвиру, чтобы она, вмѣсто морали, сѣла бы лучше за столъ (*e se ti piace, mangia con me*). Лепорелло очень разстроганъ, по своему, мольбами Эльвиры. Ея грустныя, странныя просьбы, ничѣмъ не возмутимый эпикуреизмъ Донъ-Жуана и комическое страданіе Лепорелло — все это непосредственно передъ страшнымъ явленіемъ статуи—дѣлаютъ эту сцену одною изъ лучшихъ, изъ самыхъ счастливыхъ по задачѣ текста. Какова она вышла въ Моцартовой музыкѣ—объ этомъ нѣчего распространяться для всѣхъ, кому сколько-нибудь знакома опера. Хотя нельзя не замѣтить, что даже и здѣсь характеръ Эльвиры пожертвованъ общему впечатлѣнію сцены. При концѣ пьесы Дона-Эльвира, вмѣстѣ съ прочими, участвуетъ въ заключительной сценѣ (о которой рѣчь впереди).

Нѣкоторая невыгода, неблагодарность роли Доны-Эльвиры, какъ я говорилъ, лучше всего объясняется сравненіемъ съ партіей Церлины. На долю Церлины достались сцены самыя граціозныя изъ всей оперы. Съ перваго своего появленія съ Мазетто и хоромъ поселянъ, она приковываетъ къ себѣ вниманіе зрителей до такой степени, что даже трагическая Дона-Анна, съ своею печалью и мщеніемъ убійцы командора, отодвигается на второй планъ.

Въ финалѣ 1-го акта все дѣйствіе рѣшительно сосредоточивается на Церлинѣ, слѣдовательно и въ музыкѣ она и Мазетто выходятъ тутъ главными лицами. Тогда какъ Эльвирѣ либреттистъ далъ много фразъ полу-трагическихъ, иногда весьма «ходульныхъ» (напримѣръ «gli uo saar il cog» и другіе въ этомъ же родѣ, близко напоминающемъ условный стиль «серьезныхъ» оперъ), въ роли Церлины нѣтъ ни малѣйшаго притязанія на трагичность, все — просто, натурально, и оттого несравненно ближе къ душѣ каждаго. Въ отношеніи партіи Доны-Эльвиры упреки должны падать болѣе на либреттиста, какъ я уже замѣчалъ;— но Моцартъ однако не исправилъ нѣкоторой неэстетичности и неопредѣленности этой роли. Въ отношеніи Церлины, Моцартъ также тогда только безукоризненъ, если считать, что все его дѣло было выразить музыкою—данныя драматическія положенія; потому-что, со стороны поэтической и логической концепціи, характеръ Церлины не совсѣмъ свободенъ отъ упрека. Несмотря на то, что г. Улыбышевъ при каждомъ удобномъ случаѣ повторяетъ, что Церлина, будто бы и по намѣреніямъ да-Понте и Моцарта, собирается обманывать своего Мазетто (г. Улыбышевъ всего яснѣе видитъ это въ аріи: *batti, batti?!*) — всего этого *нѣтъ* въ партитурѣ. Еслибъ г. Улыбышевъ былъ правъ въ своемъ произвольномъ толкованіи, граціозно-наивный характеръ Церлины потерялъ-бы, конечно, значительную долю поэзіи, за то былъ-бы ведѣнъ нѣсколько послѣдовательнѣе; а теперь въ этомъ характерѣ, при всей его поэзіи, есть порядочная несообразность. Въ партитурѣ арій «*batti, batti*» и «*vedrai carino*», которыя обѣ Церлина поетъ своему Мазетто, — дышетъ такая теплая, такая простодушная любовь очень молодой женщины, что въ искренности чувствъ Церлины къ Мазетто нѣтъ никакой возможности сомнѣваться. Неискренность, лукавство заговорили бы совсѣмъ другими звуками въ Моцартовской музыкѣ (припомните, напримѣръ, въ *Nozze di Figaro* дуэтъ Сусанны съ графомъ «*crudel, perchè fin'ora*» — гдѣ музыка лукавитъ вмѣстѣ съ Сусанною). Теперь—сообразно-ли, чтобъ женщина (хотя бы и поселянка), искренно любящая своего жениха, при встрѣчѣ съ Донъ-Жуаномъ такъ скоро, такъ мгновенно измѣнила своей любви? Другими словами: или дуэтъ «*la ci darem*», или обѣ аріи Церлины (обѣ въ самыхъ простодушныхъ тонахъ: F-dur и C-dur) — ложь противъ ея характера. Досадная дилемма для всѣхъ, кто хорошо помнитъ эту восхитительную музыку;— но именно имъ всѣмъ должно быть ясно, что чудесная, кристально-прозрачная душа, которая какъ въ зеркалѣ отражается и въ «*batti, batti*» и въ «*vedrai carino*» — эта душа не позволила бы Церлинѣ послѣ двухъ, трехъ репликъ, *vorrei, e non vorrei... mi fa pietà Masetto...* согласиться на предложеніе Донъ-Жуана и запѣть вмѣстѣ съ нимъ: *andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente (?) amor!* — Одно предположеніе можетъ еще нѣсколько извинить Церлину: обаяніе Донъ-Жуана на всѣхъ женщинъ слишкомъ сильно, а съ другой стороны самая наивность и сельская простота Церлины не позволяютъ ей усомниться въ искренности «*del monsu cavaliere*». Но въ такомъ случаѣ—въ сценахъ съ Мазетто, тутъ же вскорѣ послѣ «*La ci darem*» и далѣе—

Церлина должна бы все ему рассказать очень наивно; вообще надо бы иначе повернуть эти сцены, въ которыхъ теперь, *in statu quo*, Церлина только боится, чтобы чего-нибудь не вышло между Мазетто и Донъ-Жуаномъ, также какъ и послѣ, въ сценѣ бала (*Es-dur, 6/8: «quel Mazetto mi par stralunato, brutto, brutto si fa quest affar»*), а сама очень безпечно и довѣрчиво идетъ въ разставленную ей западню. Между тѣмъ чувства ея къ Донъ-Жуану остаются очень неопредѣленны. О любви къ нему въ ней и рѣчи нѣтъ. (Совершенно противоположно тому, что говоритъ г. Улыбышевъ на 137 стр. III тома). Какъ же не отнести всего этого къ недомолвкамъ текста, и, слѣдовательно къ недосмотру Моцарта, хотя онъ и очень глубоко вникалъ въ свои задачи. Въ теченіе этой статьи мнѣ придется еще не разъ возвратиться къ мысли, что Моцарту, какъ «воплощенной музыкѣ», музыкальный интересъ былъ все таки несравненно *важнѣе* всѣхъ прочихъ сторонъ опернаго труда. Данному психологическому положенію, онъ, по своей объективной геніальности,—всегда былъ вѣренъ (исключая уступокъ виртуозамъ); но всѣ эти психологическія положенія въ ихъ взаимной связи, цѣлый драматическій характеръ, со всѣхъ возможныхъ сторонъ, онъ не на столько обдумывалъ, сколько бы нужно было,—особенно при такой геніальности, при такой художественной правдѣ подробностей.

Мужскіе характеры въ Донъ-Жуанѣ вообще несравненно удачнѣе женскихъ выдержаны въ самомъ текстѣ, значить тѣмъ болѣе въ музыкѣ. И каждый изъ этихъ характеровъ *главный* пока на сценѣ, пока дѣйствіе на немъ сосредоточивается. Г. Улыбышевъ почти тоже самое говоритъ на стр. 103 III тома, но изъ числа ролей, равныхъ по драматической важности, исключаетъ—роль Мазетто! Если одно дѣйствующее лицо исключается,—то уже никакъ нельзя сказать, что всѣ роли, всѣ партіи равно важны (*il n'y a point là d'emplois inférieurs vol. 3, p. 103, и тутъ же вслѣдъ — tous les rôles et toutes les parties, excepté celle de Mazetto, sont de la plus haute importance*). Но г. Улыбышевъ и тутъ весьма заблуждается. Создавъ, какъ мы видѣли, свой персоналъ оперы (Донъ-Жуанъ титанъ чувственности, Лепорелло—возможный только при Донъ-Жуанѣ, Дона-Анна—заклинательница и жертва, Церлина—кокетка и обманщица и т. д.) г. Улыбышевъ порѣшилъ, что въ этомъ персоналѣ роль Мазетто ограничивается тѣмъ, чтобы служить пѣшкой для Церлины, что Мазетто отъявленный болванъ, котораго и музыкальное значеніе должно быть *rosso o niente* (p. 81). Оттого, видя, что кромѣ довольно большаго участія, которое Мазетто принимаетъ во всѣхъ большихъ *troupeaux d'ensemble*, Моцартъ далъ ему арію (*ho capito, signor si—№ 2 изъ числа добавочныхъ*); видя это, г. Улыбышевъ еще сильнѣе старается доказать ничтожность и музыкальной партіи Мазетто, и жалѣетъ даже, что Моцартъ понапрасну трудился надъ этою арією; ибо: нуль, помноженный на нуль—даетъ нуль. Но загляните въ партитуру, и вы тотчасъ убѣдитесь, что Мазетто ровно столько же рельефенъ, какъ и другія лица, что тамъ, гдѣ ему

приходится выносить на своихъ плечахъ интересъ оперы,—онъ очень важенъ, до крайности натураленъ и съ такою любовью задуманъ и созданъ Моцартомъ, какъ и Лепорелло, напримѣръ, или Донъ-Оттавіо, и даже самъ Донъ-Жуанъ. При объективности Моцартовой иначе и не могло быть. Напрасно г. Улыбышевъ забраковалъ арію «*ho capito*»—это одна изъ самыхъ безподобныхъ Моцартовскихъ комическихъ арій.

Она должна идти передъ сценою дуэта Донъ-Жуана съ Церлиной (*la ci darem*). Донъ-Жуанъ, въ большомъ нетерпѣніи остаться съ Церлиной наединѣ, даетъ приказъ Лепорелло, чтобъ онъ оттащилъ куда-нибудь этого несноснаго мужика Мазетто, который докучаетъ своею ревностью. «Смотри, лебезный Мазетто, если не уйдешь, будешь каяться»—п вотъ Мазетто, *polens-volens*, уходитъ—но на прощанье опять ворочается, все хочетъ много кое-чего высказать и Донъ-Жуану и Церлинѣ. (Начинается арія—*F-dur*, $\frac{4}{4}$ *Allegro di molto*). Какъ будто видишь этого неловкаго мужика, который вертитъ шляпу въ рукахъ, расшаркивается передъ Донъ-Жуаномъ полу-почтительно, полу-иронически—Лепорелло тащить его въ сторону.—онъ все увертывается, чтобъ еще разъ погрозить Церлинѣ, еще разъ ругнуть ее, потомъ опять бросить словца два Донъ-Жуану,—не смѣя и не умѣя высказать всего, что на душѣ. Наконецъ, Лепорелло утащилъ его со сцены. Особенной красоты звука (*élégance*), особенной пѣвучести тутъ и искать нельзя—все это было бы невозможно для Моцарта ошибкою противъ психологической задачи, довольно грубоватой—чисто комической; но именно со стороны *правды* художественной, эта арія на вѣсахъ серьезной критики должна перетянуть многія другія у Моцарта, пользующіяся славою преимущественно за красоту звука (хоть-бы «*il mio tesoro*»). Красота правды художественной не такъ всѣмъ доступна, какъ виѣшняя красота. Г. Улыбышевъ, кромѣ того, вообще мало симпатизируетъ тѣмъ сценамъ Донъ-Жуана, гдѣ главные лица—поселяне, съ ихъ мужицкою грубоватостью, удивительно схваченною Моцартомъ; какая-то чопорность вкуса мѣшаетъ въ этомъ случаѣ комментатору. Еще о безподобномъ хорѣ поселянъ (*G-dur*, $\frac{6}{8}$) когда только на сцену вбѣгаютъ Церлина съ своимъ женихомъ, г. Улыбышевъ говоритъ довольно холодно, въ сравненіи съ прочими панегириками, а холодно потому, что это именно такого рода «веселость и красота», на которыя любоваться будто бы лучше издали,—на благородной дистанціи. Между тѣмъ эта сцена удивительна и по красности музыки, и по правдѣ художественной, удивительна нисколько не менѣе другихъ сценъ, на которыхъ г. Улыбышевъ останавливается съ видимымъ предпочтеніемъ (квартетъ «*non ti fidar*», финалъ 1-го акта и такъ далѣе). Въ маленькой сельской картинкѣ великій мастеръ, можетъ быть, еще виднѣе, чѣмъ въ большихъ, въ работанныхъ сценахъ (какъ, напримѣръ, секстетъ) потому что тутъ на первомъ планѣ блистаетъ та гениальная непринужденность, легкость вдохновенія, которою послѣ Моцарта одинъ Россини владѣлъ въ оперномъ дѣлѣ. Эта почти ироническая непринужденность, отъ которой кажется, что художникъ создалъ

вещь улыбаясь, шутя, создать какъ игрушку, какъ шалость, какъ будто не-хотя (*du bouch des lèvres*)—эта сторона творчества достается въ удѣлъ весьма немногимъ художникамъ. Были и великіе мастера, совершенно лишенные этой легкой свободы вдохновенія, на примѣръ Глукъ, Керубини. Замѣьте, что я тутъ разумѣю свободу вдохновенія «видимую, кажущуюся»—а не то, на сколько тутъ участвовалъ трудъ художника, много-ли онъ въ самомъ дѣлѣ работалъ надъ вещью. Дѣйствительная степень работы, труда—тайна художника, которая не переступаетъ и не должна переступать порога мастерской. Роль Мазетто весьма важна въ 1-мъ финалѣ. Этотъ финалъ начинается ссорю Мазетто съ его невѣстою, по случаю ревности его къ Донъ-Жуану. Весь характеръ Мазетто въ этомъ чувствѣ. Какъ добрый мужичекъ-простякъ, онъ горячо любитъ свою Церлину, и крѣпко сердится на нее, когда она позволяетъ щеголеватому барину ухаживать за нею и манить въ замокъ. Чувство самое натуральное, самое непосредственное—и оттого, обильная пища для музыки. Ссора Церлины съ Мазетто ведена Моцартомъ съ истинно-шекспировскою правдою;—притомъ и музыкальныя, техническія красоты этой сцены дѣлаютъ ее одною изъ самыхъ замѣчательныхъ, изъ самыхъ образцовыхъ (на примѣръ, со стороны живой свободы контрапункта), одною изъ лучшихъ даже въ такой оперѣ, гдѣ почти все—высокій образецъ разныхъ сторонъ опернаго стиля. Значить, г. Улыбышевъ очень несправедливъ, когда говорить объ этой сценѣ чрезвычайно вскользь, какъ будто она не заслуживаетъ особеннаго вниманья, и помѣщена только для того, чтобы начать финалъ какъ можно незамѣтнѣе,—«съ самаго низкаго тона гаммы» (стр. 137). Это сравненіе какъ-то напоминаетъ давно забытыя реторики съ ихъ раздѣленіемъ слога на высокій, средній и низкій. Для Моцарта, какъ я говорилъ, не могло быть ни низкаго слога, ни низкихъ сценъ, ни низкихъ характеровъ. Блестящіе аккорды оркестра возвѣщаютъ Донъ-Жуана; прежде нежели онъ приходитъ, Мазетто прячется за деревья, чтобы оттуда подслушать, какъ пойдетъ бесѣда между Донъ-Жуаномъ и Церлиной. Когда Донъ-Жуанъ начинаетъ болѣе и болѣе одушевляться въ своихъ обольстительныхъ рѣчахъ,—Церлина еще слишкомъ тревожится о Мазетто,—онъ вдругъ самъ показывается изъ-за куста,—къ великой досадѣ Донъ-Жуана, которому ничего болѣе не остается, какъ обернуть все дѣло въ шутку. Въ этой сценѣ Мазетто, безъ всякаго сомнѣнія, столько же рельефенъ, столько же значителенъ, какъ и Церлина, какъ и самъ Донъ-Жуанъ. Во всей сценѣ праздника въ замкѣ Донъ-Жуана, до прихода масокъ, ревность Мазетто—средоточіе вниманія зрителей; и послѣ прихода масокъ эта ревность не отодвигается даже на второй планъ: во все время танцевъ, Ленорелло старается оттащить Мазетто подальше отъ Церлины,—Мазетто упрямится—и Моцартъ ни на минуту не забываетъ рисовать этой группы. Кризисъ финала составляетъ поступокъ Донъ-Жуана съ Церлиной, и Мазетто, оскорбленный столько-же, какъ и сама невѣста его, становится, вмѣстѣ съ нею, главнымъ лицомъ финала. Моцартъ придавъ здѣсь партіи Мазетто весьма кстати особую рельефность: «*Zerlina, ah Zerlina!..*» потомъ при общихъ упре-

кахъ Донъ-Жуану—*tutto, tutto già si sa*—и далѣе, въ начальной фразѣ *Allegro: trema, trema, scellerato*. Кажется, послѣ всего этого трудно быть на сторонѣ г. Улыбышева, чтобы видѣть въ Мазетто—*нуль* и больше ничего. Быть можетъ, Мазетто и въ самомъ дѣлѣ изъ такихъ характеровъ, которые не слишкомъ значительны въ дѣйствительной жизни,—но въ оперѣ онъ никакъ не нуль, уже не говоря о превосходномъ контрастѣ между его мужиковатостью и другими дѣйствующими лицами. Пристрастный взглядъ гг. комментаторовъ на тотъ, или другой характеръ оперы, и неразлучныя съ такимъ пристрастіемъ преувеличенія, напоминаютъ мнѣ какъ нельзя ближе заблужденіе одного очень знаменитаго писателя—по части, впрочемъ, ничего общаго съ музыкой не имѣющей. Тѣ изъ читателей моихъ, которые знакомы съ естественной исторіею и съ трудами Бюффона, припомнятъ написанную имъ (очень жарко, очень краснорѣчиво) параллель характеровъ льва и тигра: левъ выставленъ у Бюффона типомъ благородства, великодушія, храбрости въ звѣряхъ, тигръ—типомъ безграничной кровожадности, въ соединеніи съ трусливостью, лукавствомъ и такъ далѣе. Наблюденія позднѣйшихъ натуралистовъ открыли, что и та и другая сторона до крайности преувеличены. Въ наше время давно стали считать и льва и тигра колоссальными кошками, со всѣми свойствами и привычками кошачьей породы, такъ что ни типа трусливости и кровожадности, ни типа смѣлости и великодушія на дѣлѣ, то есть, въ ихъ звѣриной породѣ не оказывается. Не то-ли самое съ характерами Донъ-Жуана и Мазетто въ комментаріяхъ г. Улыбышева? Такъ вообще «виртуозность» всякая, въ томъ числѣ и виртуозность слога (то-есть желаніе блеснуть имъ)—въ постоянной враждѣ съ правдой.

Прошу у читателей извиненія, что на минуту отвлекся въ сторону отъ предмета; но мнѣ кажется, что тутъ есть отношеніе довольно близкое къ постоянному, «собственному, творчеству» гг. комментаторовъ, «къ легкой производительности» ихъ воображенія, на которую я уже столько разъ указывалъ.

Окончивъ пересмотръ характеровъ въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, для того, чтобы очистить ихъ отъ произвольныхъ толкованій, и намѣреваясь говорить теперь о «цѣломъ» этой оперы со стороны сюжета,—имѣя цѣлью возможную чистоту взгляда,—я напередъ подвергаю себя упрекамъ въ нѣкоторой педантской методичности, быть можетъ очень скучной для тѣхъ, кто не привыкъ находить серьезность изложенія въ дѣлѣ музыкальной критики. По моему же мнѣнію, безъ методичности, даже безъ нѣкотораго педантизма едва-ли можно обойтись совершенно, когда дѣло идетъ о *вѣрности* эстетической оцѣнки художественнаго произведенія. Эстетическая критика, какъ и всякая критика вообще,—отрасль философіи, и безъ строгой, можно сказать анатомической точности, болѣе или менѣе тяжелой для несовсѣмъ подготовленныхъ читателей, тутъ нельзя сдѣлать ни шагу. Притомъ же статья моя, какъ специально-критическая, не имѣетъ ни малѣйшаго притязанія ни на заманчивость «легкаго фельетона», бесѣды съ читателями о томъ и о другомъ—какъ болѣею частью

пишутся музыкальныя статейки,—ни на особенную популярность изложенія. Все, что пишется сколько-нибудь серьезно, пишется только для тѣхъ, кто можетъ и хочетъ «вникать» въ чтеніе—слѣдовательно, не для большинства читателей.

Если и не согласиться съ г. Улыбышевымъ, что сюжетъ Донъ-Жуана неизмѣримо выше всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ сюжетовъ, бывшихъ и *будущихъ* (!), что это полная космогонія музыкальная (?), полная картина жизни человѣческой со всѣхъ возможныхъ сторонъ, и такъ далѣе,—если и не согласиться со всѣми этими преувеличенными похвалами,—все же должно признать сюжетъ этой оперы исполненнымъ поэзіи и весьма счастливымъ для музыки. Рѣзко очерченные характеры, сильныя и нѣжныя драматическія положенія, много страсти и огня въ главныхъ сценахъ, много комизма, много граціи, въ другихъ, удобное группированіе лицъ для дуэтовъ, терцетовъ, квартетовъ, секстетовъ,—бѣшенный разгулъ жизни и страшное явленіе изъ таинственнаго царства смерти—какое раздолье для композитора, въ полномъ цвѣтѣ генія!—По богатству сюжета, Донъ-Жуанъ, безпрекословно, лучшая изъ Моцартовыхъ оперъ, и, значитъ, съ этой стороны первая изъ всѣхъ существующихъ,—какъ типъ такой оперы, гдѣ дѣйствительная жизнь отражается какъ она есть на самомъ дѣлѣ, безъ абстрактности, безъ идеализированія и безъ аллегорій. Позвольте мнѣ привести нѣсколько словъ изъ Бренделя—объ этомъ предметѣ *).—«Пустотѣ содержанія итальянскихъ оперъ (въ половинѣ прошлаго вѣка) положенъ конецъ Глюкомъ и Моцартомъ. Прежде Глука сюжеты оперъ брались исключительно изъ античнаго міра (мифологія и древняя исторія были исключительными данными для либреттистовъ). Но при этомъ одни имена героевъ и боговъ были античныя, настоящее то содержаніе неизмѣнно было самое обыкновенное, завязка пошлая. Глюкъ, обрабатывая также античныя сюжеты, уже тѣмъ однимъ значительно преобразовалъ, подвинулъ искусство впередъ, что сталъ писать оперы не иначе, какъ на толковый, дѣйствительно поэтическій текстъ (въ которомъ большею частью было уже много правды въ чувствахъ и положеніяхъ данныхъ характеровъ).—Сюжеты Моцартовыхъ оперъ составляютъ вторую степень опернаго идеала. Только въ самыхъ юныхъ произведеніяхъ и въ первой изъ зрѣлыхъ оперъ (въ «Идоменеѣ») Моцартъ подчинился вліянію оперной музыки, *до него* бывшей (и въ *Clemenza di Tito*—также прибавлю я). Съ большею правдою, чѣмъ о Глюкѣ, о Моцартѣ можно сказать, что онъ содержаніемъ оперы сдѣлалъ—языкъ сердца. Опера вообще придвинута была Моцартомъ къ дѣйствительной жизни; между тѣмъ какъ до Моцарта это сближеніе было исключительною привилегіею комической отрасли искусства. Только въ Моцартовыхъ созданіяхъ опера стала зеркаломъ дѣйствительной жизни. Тексты его оперъ много разъ были предметомъ критическаго суда; вообще ихъ признали плохими, и очень удивлялись, какъ Моцартъ могъ писать свою очаровательную музыку на *такія* задачи!—И должно признаться, что въ самомъ-дѣлѣ, иные изъ этихъ текстовъ совер-

*) Geschichte der Musik., pag. 474, 475.

кахъ Донъ-Жуану—*tutto, tutto gia si sa*—и далѣе, въ начальной фразѣ *Allegro: trema, trema, scellerato*. Кажется, послѣ всего этого трудно быть на сторонѣ г. Улыбышева, чтобы видѣть въ Мазетто—*нул* и больше ничего. Быть можетъ, Мазетто и въ самомъ дѣлѣ изъ такихъ характеровъ, которые не слишкомъ значительны въ дѣйствительной жизни,—но въ оперѣ онъ никакъ не нуль, уже не говоря о превосходномъ контрастѣ между его мужиковатостью и другими дѣйствующими лицами. Пристрастный взглядъ гг. комментаторовъ на тотъ, или другой характеръ оперы, и неразлучныя съ такимъ пристрастіемъ преувеличенія, напоминаютъ мнѣ какъ нельзя ближе заблужденіе одного очень знаменитаго писателя—по части, впрочемъ, ничего общаго съ музыкой не имѣющей. Тѣ изъ читателей моихъ, которые знакомы съ естественной исторіею и съ трудами Бюффона, припомнятъ написанную имъ (очень жарко, очень краснорѣчиво) параллель характеровъ льва и тигра: левъ выставленъ у Бюффона типомъ благородства, великодушія, храбрости въ звѣрьяхъ, тигръ—типомъ безграничной кровожадности, въ соединеніи съ трусливостью, лукавствомъ и такъ далѣе. Наблюденія позднѣйшихъ натуралистовъ открыли, что и та и другая сторона до крайности преувеличены. Въ наше время давно стали считать и льва и тигра колоссальными кошками, со всѣми свойствами и привычками кошачьей породы, такъ что ни типа трусливости и кровожадности, ни типа смѣлости и великодушія на дѣлѣ, то есть, въ ихъ звѣриной породѣ не оказывается. Не то-ли самое съ характерами Донъ-Жуана и Мазетто въ комментаріяхъ г. Улыбышева? Такъ вообще «виртуозность» всякая, въ томъ числѣ и виртуозность слога (то-есть желаніе блеснуть имъ)—въ постоянной враждѣ съ правдой.

Прошу у читателей извиненія, что на минуту отвлекся въ сторону отъ предмета; но мнѣ кажется, что тутъ есть отношеніе довольно близкое къ постоянному, «собственному, творчеству» гг. комментаторовъ, «къ легкой производительности» ихъ воображенія, на которую я уже столько разъ указывалъ.

Окончивъ пересмотръ характеровъ въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, для того, чтобъ очистить ихъ отъ произвольныхъ толкованій, и намѣреваясь говорить теперь о «цѣломъ» этой оперы со стороны сюжета,—имѣя цѣлью возможную чистоту взгляда,—я напередъ подвергаю себя упрекамъ въ нѣкоторой педантской методичности, быть можетъ очень скучной для тѣхъ, кто не привыкъ находить серьезность изложенія въ дѣлѣ музыкальной критики. По моему же мнѣнію, безъ методичности, даже безъ нѣкотораго педантизма едва-ли можно обойтись совершенно, когда дѣло идетъ о *вѣрности* эстетической опѣнки художественнаго произведенія. Эстетическая критика, какъ и всякая критика вообще,—отрасль философіи, и безъ строгой, можно сказать анатомической точности, болѣе или менѣе тяжелой для несовсѣмъ подготовленныхъ читателей, тутъ нельзя сдѣлать ни шагу. Притомъ же статья моя, какъ спеціально-критическая, не имѣетъ ни малѣйшаго притязанія ни на заманчивость «легкаго фельетона», бесѣды съ читателями о томъ и о другомъ—какъ большею частью

пишутся музыкальныя статейки,—ни на особенную популярность изложенія. Все, что пишется сколько-нибудь серьезно, пишется только для тѣхъ, кто можетъ и хочетъ «вникать» въ чтеніе—слѣдовательно, не для большинства читателей.

Если и не согласиться съ г. Улыбышевымъ, что сюжетъ Донъ-Жуана неизмѣримо выше всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ сюжетовъ, бывшихъ и *будущихъ* (!), что это полная космогонія музыкальная (?), полная картина жизни человѣческой со всѣхъ возможныхъ сторонъ, и такъ далѣе,—если и не согласиться со всѣми этими преувеличенными похвалами,—все же должно признать сюжетъ этой оперы исполненнымъ поэзіи и весьма счастливымъ для музыки. Рѣзко очерченные характеры, сильныя и нѣжныя драматическія положенія, много страсти и огня въ главныхъ сценахъ, много комизма, много граціи, въ другихъ, удобное группированіе лицъ для дуэтовъ, терцетовъ, квартетовъ, секстетовъ,—бѣшенный разгулъ жизни и страшное явленіе изъ таинственнаго царства смерти—какое раздолье для композитора, въ полномъ цвѣтѣ генія!—По богатству сюжета, Донъ-Жуанъ, безпрекословно, лучшая изъ Моцартовыхъ оперъ, и, значить, съ этой стороны первая изъ всѣхъ существующихъ,—какъ типъ такой оперы, гдѣ дѣйствительная жизнь отражается какъ она есть на самомъ дѣлѣ, безъ абстрактности, безъ идеализированія и безъ аллегорій. Позвольте мнѣ привести нѣсколько словъ изъ Бренделя—объ этомъ предметѣ *).—«Пустотѣ содержанія итальянскихъ оперъ (въ половинѣ прошлаго вѣка) положенъ конецъ Глукомъ и Моцартомъ. Прежде Глука сюжеты оперъ брались исключительно изъ античнаго міра (мифологія и древняя исторія были исключительными данными для либреттистовъ). Но при этомъ одни имена героев и боговъ были античныя, настоящее то содержаніе неизмѣнно было самое обыкновенное, завязка пошлая. Глукъ, обрабатывая также античные сюжеты, уже тѣмъ однимъ значительно преобразовалъ, подвинулъ искусство впередъ, что сталъ писать оперы не иначе, какъ на толковый, дѣйствительно поэтический текстъ (въ которомъ большею частью было уже много правды въ чувствахъ и положеніяхъ данныхъ характеровъ).—Сюжеты Моцартовыхъ оперъ составляютъ вторую степенъ опернаго идеала. Только въ самыхъ юныхъ произведеніяхъ и въ первой изъ зрѣлыхъ оперъ (въ «Идоменеѣ») Моцартъ подчинился вліянію оперной музыки, *до него* бывшей (и въ *Clemenza di Tito*—также прибавлю я). Съ большею правдою, чѣмъ о Глукѣ, о Моцартѣ можно сказать, что онъ содержаніемъ оперы сдѣлалъ—языкъ сердца. Опера вообще придвинута была Моцартомъ къ дѣйствительной жизни; между тѣмъ какъ до Моцарта это сближеніе было исключительно привилегією комической отрасли искусства. Только въ Моцартовыхъ созданіяхъ опера стала зеркаломъ дѣйствительной жизни. Тексты его оперъ много разъ были предметомъ критическаго суда; вообще ихъ признали плохими, и очень удивлялись, какъ Моцартъ могъ писать свою очаровательную музыку на *такія* задачи!—И должно признаться, что въ самомъ-дѣлѣ, иные изъ этихъ текстовъ совер-

*) Geschichte der Musik., pag. 474, 475.

кахъ Донъ-Жуану—*tutto, tutto gia si sa*—и далѣе, въ начальной фразѣ *Allegro: trema, trema, scellerato*. Кажется, послѣ всего этого трудно быть на сторонѣ г. Улыбышева, чтобы видѣть въ Мазетто—*нуль* и больше ничего. Быть можетъ, Мазетто и въ самомъ дѣлѣ изъ такихъ характеровъ, которые не слишкомъ значительны въ дѣйствительной жизни,—но въ оперѣ онъ никакъ не нуль, уже не говоря о превосходномъ контрастѣ между его мужиковатостью и другими дѣйствующими лицами. Пристрастный взглядъ гг. комментаторовъ на тотъ, или другой характеръ оперы, и неразлучныя съ такимъ пристрастіемъ преувеличенія, напоминаютъ мнѣ какъ нельзя ближе заблужденіе одного очень знаменитаго писателя—по части, впрочемъ, ничего общаго съ музыкой не имѣющей. Тѣ изъ читателей моихъ, которые знакомы съ естественной исторіею и съ трудами Бюффона, припомнятъ написанную имъ (очень жарко, очень краснорѣчиво) параллель характеровъ льва и тигра: левъ выставленъ у Бюффона типомъ благородства, великодушія, храбрости въ звѣряхъ, тигръ—типомъ безграничной кровожадности, въ соединеніи съ трусливостью, лукавствомъ и такъ далѣе. Наблюденія позднѣйшихъ натуралистовъ открыли, что и та и другая сторона до крайности преувеличены. Въ наше время давно стали считать и льва и тигра колоссальными кошками, со всѣми свойствами и привычками кошачьей породы, такъ что ни типа трусливости и кровожадности, ни типа смѣлости и великодушія на дѣлѣ, то есть, въ ихъ звѣриной породѣ не оказывается. Не то-ли самое съ характерами Донъ-Жуана и Мазетто въ комментаріяхъ г. Улыбышева? Такъ вообще «виртуозность» всякая, въ томъ числѣ и виртуозность слога (то-есть желаніе блеснуть имъ)—въ постоянной враждѣ съ правдой.

Прошу у читателей извиненія, что на минуту отвлекся въ сторону отъ предмета; но мнѣ кажется, что тутъ есть отношеніе довольно близкое къ постоянному, «собственному, творчеству» гг. комментаторовъ, «къ легкой производительности» ихъ воображенія, на которую я уже столько разъ указывалъ.

Окончивъ пересмотръ характеровъ въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, для того, чтобы очистить ихъ отъ произвольныхъ толкованій, и намѣреваясь говорить теперь о «цѣломъ» этой оперы со стороны сюжета,—имѣя цѣлью возможную чистоту взгляда,—я напередъ подвергаю себя упрекамъ въ нѣкоторой педантской методичности, быть можетъ очень скучной для тѣхъ, кто не привыкъ находить серьезность изложенія въ дѣлѣ музыкальной критики. По моему же мнѣнію, безъ методичности, даже безъ нѣкотораго педантизма едва-ли можно обойтись совершенно, когда дѣло идетъ о *вѣрности* эстетической оцѣнки художественнаго произведенія. Эстетическая критика, какъ и всякая критика вообще,—отрасль философіи, и безъ строгой, можно сказать анатомической точности, болѣе или менѣе тяжелой для несовсѣмъ подготовленныхъ читателей, тутъ нельзя сдѣлать ни шагу. Притомъ же статья моя, какъ специально-критическая, не имѣетъ ни малѣйшаго притязанія ни на заманчивость «легкаго фельетона», бесѣды съ читателями о томъ и о другомъ—какъ большею частью

пишутся музыкальныя статейки,—ни на особенную популярность изложенія. Все, что пишется сколько-нибудь серьезно, пишется только для тѣхъ, кто можетъ и хотеть «вникать» въ чтеніе—слѣдовательно, не для большинства читателей.

Если и не согласиться съ г. Улыбышевымъ, что сюжетъ Донъ-Жуана неизмѣримо выше всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ сюжетовъ, бывшихъ и *будущихъ* (!), что это полная космогонія музыкальная (?), полная картина жизни человѣческой со всѣхъ возможныхъ сторонъ, и такъ далѣе,—если и не согласиться со всѣми этими преувеличенными похвалами,—все же должно признать сюжетъ этой оперы исполненнымъ поэзіи и весьма счастливымъ для музыки. Рѣзко очерченные характеры, сильныя и нѣжныя драматическія положенія, много страсти и огня въ главныхъ сценахъ, много комизма, много граціи, въ другихъ, удобное группированіе лицъ для дуэтовъ, терцетовъ, квартетовъ, секстетовъ,—бѣшенный разгулъ жизни и страшное явленіе изъ таинственного царства смерти—какое раздолье для композитора, въ полномъ цвѣтѣ генія!—По богатству сюжета, Донъ-Жуанъ, безпрекословно, лучшая изъ Моцартовыхъ оперъ, и, значить, съ этой стороны первая изъ всѣхъ существующихъ,—какъ типъ такой оперы, гдѣ дѣйствительная жизнь отражается какъ она есть на самомъ дѣлѣ, безъ абстрактности, безъ идеализированія и безъ аллегорій. Позвольте мнѣ привести нѣсколько словъ изъ Бренделя—объ этомъ предметѣ *).—«Пустотѣ содержанія итальянскихъ оперъ (въ половинѣ прошлаго вѣка) положенъ конецъ Глукомъ и Моцартомъ. Прежде Глука сюжеты оперъ брались исключительно изъ античнаго міра (мифологія и древняя исторія были исключительными данными для либреттистовъ). Но при этомъ одни имена героевъ и боговъ были античныя, настоящее то содержаніе неизмѣнно было самое обыкновенное, завязка пошлая. Глукъ, обрабатывая также античныя сюжеты, уже тѣмъ однимъ значительно преобразовалъ, подвинулъ искусство впередъ, что сталъ писать оперы не иначе, какъ на толковый, дѣйствительно поэтический текстъ (въ которомъ большею частью было уже много правды въ чувствахъ и положеніяхъ данныхъ характеровъ).—Сюжеты Моцартовыхъ оперъ составляютъ вторую степень опернаго идеала. Только въ самыхъ юныхъ произведеніяхъ и въ первой изъ зрѣлыхъ оперъ (въ «Идоменеѣ») Моцартъ подчинился вліянію оперной музыки, *до него* бывшей (и въ *Clemenza di Tito*—также прибавлю я). Съ большею правдою, чѣмъ о Глукѣ, о Моцартѣ можно сказать, что онъ содержаніемъ оперы сдѣлалъ—языкъ сердца. Опера вообще придвинута была Моцартомъ къ дѣйствительной жизни; между тѣмъ какъ до Моцарта это сближеніе было исключительно привилегією комической отрасли искусства. Только въ Моцартовыхъ созданіяхъ опера стала зеркаломъ дѣйствительной жизни. Тексты его оперъ много разъ были предметомъ критическаго суда; вообще ихъ признали плохими, и очень удивлялись, какъ Моцартъ могъ писать свою очаровательную музыку на *такія* задачи!—И должно признаться, что въ самомъ-дѣлѣ, иные изъ этихъ текстовъ совер-

*) Geschichte der Musik., pag. 474, 475.

кахъ Донъ-Жуану—*tutto, tutto gia si sa*—и далѣе, въ начальной фразѣ *Allegro: trema, trema, scellerato*. Кажется, послѣ всего этого трудно быть на сторонѣ г. Улыбышева, чтобы видѣть въ Мазетто—*нуль* и больше ничего. Быть можетъ, Мазетто и въ самомъ дѣлѣ изъ такихъ характеровъ, которые не слишкомъ значительны въ дѣйствительной жизни,—но въ оперѣ онъ никакъ не нуль, уже не говоря о превосходномъ контрастѣ между его мужиковатостью и другими дѣйствующими лицами. Пристрастный взглядъ гг. комментаторовъ на тотъ, или другой характеръ оперы, и неразлучныя съ такимъ пристрастіемъ преувеличенія, напоминаютъ мнѣ какъ нельзя ближе заблужденіе одного очень знаменитаго писателя—по части, впрочемъ, ничего общаго съ музыкой не имѣющей. Тѣ изъ читателей моихъ, которые знакомы съ естественной исторіею и съ трудами Бюффона, припомнятъ написанную имъ (очень жарко, очень краснорѣчиво) параллель характеровъ льва и тигра: левъ выставленъ у Бюффона типомъ благородства, великодушія, храбрости въ звѣряхъ, тигръ—типомъ безграничной кровожадности, въ соединеніи съ трусливостью, лукавствомъ и такъ далѣе. Наблюденія позднѣйшихъ натуралистовъ открыли, что и та и другая сторона до крайности преувеличены. Въ наше время давно стали считать и льва и тигра колоссальными кошками, со всѣми свойствами и привычками кошачьей породы, такъ что ни типа трусливости и кровожадности, ни типа смѣлости и великодушія на дѣлѣ, то есть, въ ихъ звѣриной породѣ не оказывается. Не то-ли самое съ характерами Донъ-Жуана и Мазетто въ комментаріяхъ г. Улыбышева? Такъ вообще «виртуозность» всякая, въ томъ числѣ и виртуозность слога (то-есть желаніе блеснуть имъ)—въ постоянной враждѣ съ правдой.

Прошу у читателей извиненія, что на минуту отвлекся въ сторону отъ предмета; но мнѣ кажется, что тутъ есть отношеніе довольно близкое къ постоянному, «собственному, творчеству» гг. комментаторовъ, «къ легкой производительности» ихъ воображенія, на которую я уже столько разъ указывалъ.

Окончивъ пересмотръ характеровъ въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, для того, чтобъ очистить ихъ отъ произвольныхъ толкованій, и намѣреваясь говорить теперь о «цѣломъ» этой оперы со стороны сюжета,—имѣя цѣлью возможную чистоту взгляда,—я напередъ подвергаю себя упрекамъ въ нѣкоторой педантской методичности, быть можетъ очень скучной для тѣхъ, кто не привыкъ находить серьезность изложенія въ дѣлѣ музыкальной критики. По моему же мнѣнію, безъ методичности, даже безъ нѣкотораго педантизма едва-ли можно обойтись совершенно, когда дѣло идетъ о *вѣрности* эстетической оцѣнки художественнаго произведенія. Эстетическая критика, какъ и всякая критика вообще,—отрасль философіи, и безъ строгой, можно сказать анатомической точности, болѣе или менѣе тяжелой для несовсѣмъ подготовленныхъ читателей, тутъ нельзя сдѣлать ни шагу. Притомъ же статья моя, какъ специально-критическая, не имѣетъ ни малѣйшаго притязанія ни на заманчивость «легкаго фельетона», бесѣды съ читателями о томъ и о другомъ—какъ большею частью

пишутся музыкальныя статейки,—ни на особенную популярность изложенія. Все, что пишется сколько-нибудь серьезно, пишется только для тѣхъ, кто можетъ и хотеть «вникать» въ чтеніе—слѣдовательно, не для большинства читателей.

Если и не согласиться съ г. Улыбышевымъ, что сюжетъ Донъ-Жуана неизмѣримо выше всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ сюжетовъ, бывшихъ и *будущихъ* (!), что это полная космогонія музыкальная (?), полная картина жизни человѣческой со всѣхъ возможныхъ сторонъ, и такъ далѣе,—если и не согласиться со всѣми этими преувеличенными похвалами,—все же должно признать сюжетъ этой оперы исполненнымъ поэзіи и весьма счастливымъ для музыки. Рѣзко очерченные характеры, сильныя и нѣжныя драматическія положенія, много страсти и огня въ главныхъ сценахъ, много комизма, много граціи, въ другихъ, удобное группированіе лицъ для дуэтовъ, терцетовъ, квартетовъ, секстетовъ,—бѣшеный разгулъ жизни и страшное явленіе изъ таинственнаго царства смерти—какое раздолье для композитора, въ полномъ цвѣтѣ генія!—По богатству сюжета, Донъ-Жуанъ, безпрекословно, лучшая изъ Моцартовыхъ оперъ, и, значитъ, съ этой стороны первая изъ всѣхъ существующихъ,—какъ типъ такой оперы, гдѣ дѣйствительная жизнь отражается какъ она есть на самомъ дѣлѣ, безъ абстрактности, безъ идеализированія и безъ аллегорій. Позвольте мнѣ привести нѣсколько словъ изъ Бренделя—объ этомъ предметѣ *).—«Пустотѣ содержанія итальянскихъ оперъ (въ половинѣ прошлаго вѣка) положенъ конецъ Глюкомъ и Моцартомъ. Прежде Глука сюжеты оперъ брались исключительно изъ античнаго міра (мифологія и древняя исторія были исключительными данными для либреттистовъ). Но при этомъ одни имена героевъ и боговъ были античныя, настоящее то содержаніе неизмѣнно было самое обыкновенное, завязка пошлая. Глукъ, обрабатывая также античные сюжеты, уже тѣмъ однимъ значительно преобразовалъ, подвинулъ искусство впередъ, что сталъ писать оперы не иначе, какъ на толковый, дѣйствительно поэтическій текстъ (въ которомъ большею частью было уже много правды въ чувствахъ и положеніяхъ данныхъ характеровъ).—Сюжеты Моцартовыхъ оперъ составляютъ вторую степень опернаго идеала. Только въ самыхъ юныхъ произведеніяхъ и въ первой изъ зрѣлыхъ оперъ (въ «Идоменеѣ») Моцартъ подчинился вліянію оперной музыки, *до него* бывшей (и въ *Clemenza di Tito*—также прибавлю я). Съ большею правдою, чѣмъ о Глукѣ, о Моцартѣ можно сказать, что онъ содержаніемъ оперы сдѣлалъ—языкъ сердца. Опера вообще придвинута была Моцартомъ къ дѣйствительной жизни; между тѣмъ какъ до Моцарта это сближеніе было исключительною привилегіею комической отрасли искусства. Только въ Моцартовыхъ созданіяхъ опера стала зеркаломъ дѣйствительной жизни. Тексты его оперъ много разъ были предметомъ критическаго суда; вообще ихъ признали плохими, и очень удивлялись, какъ Моцартъ могъ писать свою очаровательную музыку на *такія* задачи!—И должно признаться, что въ самомъ-дѣлѣ, иные изъ этихъ текстовъ совер-

*) Geschichte der Musik., pag. 474, 475.

кахъ Донъ-Жуану—*tutto, tutto gia si sa*—и далѣе, въ начальной фразѣ *Allegro: trema, trema, scellerato*. Кажется, послѣ всего этого трудно быть на сторонѣ г. Улыбышева, чтобы видѣть въ Мазетто—*нуль* и больше ничего. Быть можетъ, Мазетто и въ самомъ дѣлѣ изъ такихъ характеровъ, которые не слишкомъ значительны въ дѣйствительной жизни,—но въ оперѣ онъ никакъ не нуль, уже не говоря о превосходномъ контрастѣ между его мужиковатостью и другими дѣйствующими лицами. Пристрастный взглядъ гг. комментаторовъ на тотъ, или другой характеръ оперы, и неразлучныя съ такимъ пристрастіемъ преувеличенія, напоминаютъ мнѣ какъ нельзя ближе заблужденіе одного очень знаменитаго писателя—по части, впрочемъ, ничего общаго съ музыкой не имѣющей. Тѣ изъ читателей моихъ, которые знакомы съ естественной исторіею и съ трудами Бюффона, припомнятъ написанную имъ (очень жарко, очень краснорѣчиво) параллель характеровъ льва и тигра: левъ выставленъ у Бюффона типомъ благородства, великодушія, храбрости въ звѣряхъ, тигръ—типомъ безграничной кровожадности, въ соединеніи съ трусливостью, лукавствомъ и такъ далѣе. Наблюденія позднѣйшихъ натуралистовъ открыли, что и та и другая сторона до крайности преувеличены. Въ наше время давно стали считать и льва и тигра колоссальными кошками, со всѣми свойствами и привычками кошачьей породы, такъ что ни типа трусливости и кровожадности, ни типа смѣлости и великодушія на дѣлѣ, то есть, въ ихъ звѣриной породѣ не оказывается. Не то-ли самое съ характерами Донъ-Жуана и Мазетто въ комментаріяхъ г. Улыбышева? Такъ вообще «виртуозность» всякая, въ томъ числѣ и виртуозность слога (то-есть желаніе блеснуть имъ)—въ постоянной враждѣ съ правдой.

Прошу у читателей извиненія, что на минуту отвлекся въ сторону отъ предмета; но мнѣ кажется, что тутъ есть отношеніе довольно близкое къ постоянному, «собственному, творчеству» гг. комментаторовъ, «къ легкой производительности» ихъ воображенія, на которую я уже столько разъ указывалъ.

Окончивъ пересмотръ характеровъ въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, для того, чтобъ очистить ихъ отъ произвольныхъ толкованій, и намѣреваясь говорить теперь о «цѣломъ» этой оперы со стороны сюжета,—имѣя цѣлью возможную чистоту взгляда,—я напередъ подвергаю себя упрекамъ въ нѣкоторой педантской методичности, быть можетъ очень скучной для тѣхъ, кто не привыкъ находить серьезность изложенія въ дѣлѣ музыкальной критики. По моему же мнѣнію, безъ методичности, даже безъ нѣкотораго педантизма едва-ли можно обойтись совершенно, когда дѣло идетъ о *вѣрности* эстетической оцѣнки художественнаго произведенія. Эстетическая критика, какъ и всякая критика вообще,—отрасль философіи, и безъ строгой, можно сказать анатомической точности, болѣе или менѣе тяжелой для несовсѣмъ подготовленныхъ читателей, тутъ нельзя сдѣлать ни шагу. Притомъ же статья моя, какъ специально-критическая, не имѣетъ ни малѣйшаго притязанія ни на заманчивость «легкаго фельетона», бесѣды съ читателями о томъ и о другомъ—какъ большею частью

пишутся музыкальныя статейки,—ни на особенную популярность изложенія. Все, что пишется сколько-нибудь серьезно, пишется только для тѣхъ, кто можетъ и хочетъ «вникать» въ чтеніе—слѣдовательно, не для большинства читателей.

Если и не согласиться съ г. Улыбышевымъ, что сюжетъ Донъ-Жуана неизмѣримо выше всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ сюжетовъ, бывшихъ и *будущихъ* (!), что это полная космогонія музыкальная (?), полная картина жизни человѣческой со всѣхъ возможныхъ сторонъ, и такъ далѣе,—если и не согласиться со всѣми этими преувеличенными похвалами,—все же должно признать сюжетъ этой оперы исполненнымъ поэзіи и весьма счастливымъ для музыки. Рѣзко очерченные характеры, сильныя и нѣжныя драматическія положенія, много страсти и огня въ главныхъ сценахъ, много комизма, много граціи, въ другихъ, удобное группированіе лицъ для дуэтовъ, терцетовъ, квартетовъ, секстетовъ,—бѣшенный разгулъ жизни и страшное явленіе изъ таинственнаго царства смерти—какое раздолье для композитора, въ полномъ цвѣтѣ генія!—По богатству сюжета, Донъ-Жуанъ, безпрекословно, лучшая изъ Моцартовыхъ оперъ, и, значитъ, съ этой стороны первая изъ всѣхъ существующихъ,—какъ типъ такой оперы, гдѣ дѣйствительная жизнь отражается какъ она есть на самомъ дѣлѣ, безъ абстрактности, безъ идеализированія и безъ аллегорій. Позвольте мнѣ привести нѣсколько словъ изъ Бренделя—объ этомъ предметѣ *).—«Пустотѣ содержанія итальянскихъ оперъ (въ половинѣ прошлаго вѣка) положенъ конецъ Глюкомъ и Моцартомъ. Прежде Глука сюжеты оперъ брались исключительно изъ античнаго міра (мифологія и древняя исторія были исключительными данными для либреттистовъ). Но при этомъ одни имена героевъ и боговъ были античныя, настоящее то содержаніе неизмѣнно было самое обыкновенное, завязка пошлая. Глукъ, обрабатывая также античныя сюжеты, уже тѣмъ однимъ значительно преобразовалъ, подвинулъ искусство впередъ, что сталъ писать оперы не иначе, какъ на толковый, дѣйствительно поэтическій текстъ (въ которомъ большею частью было уже много правды въ чувствахъ и положеніяхъ данныхъ характеровъ).—Сюжеты Моцартовыхъ оперъ составляютъ вторую степень опернаго идеала. Только въ самыхъ юныхъ произведеніяхъ и въ первой изъ зрѣлыхъ оперъ (въ «Идоменеѣ») Моцартъ подчинился вліянію оперной музыки, *до него бывшей* (и въ *Clemenza di Tito*—также прибавлю я). Съ большею правдою, чѣмъ о Глукѣ, о Моцартѣ можно сказать, что онъ содержаніемъ оперы сдѣлалъ—языкъ сердца. Опера вообще придвинута была Моцартомъ къ дѣйствительной жизни; между тѣмъ какъ до Моцарта это сближеніе было исключительно привилегією комической отрасли искусства. Только въ Моцартовыхъ созданіяхъ опера стала зеркаломъ дѣйствительной жизни. Тексты его оперъ много разъ были предметомъ критическаго суда; вообще ихъ признали плохими, и очень удивлялись, какъ Моцартъ могъ писать свою очаровательную музыку на *такія* задачи!—И должно признаться, что въ самомъ-дѣлѣ, иные изъ этихъ текстовъ совер-

*) Geschichte der Musik., pag. 474, 475.

кахъ Донъ-Жуану—*tutto, tutto gia si sa*—и далѣе, въ начальной фразѣ *Allegro: trema, trema, scellerato*. Кажется, послѣ всего этого трудно быть на сторонѣ г. Улыбышева, чтобы видѣть въ Мазетто—*нуль* и больше ничего. Быть можетъ, Мазетто и въ самомъ дѣлѣ изъ такихъ характеровъ, которые не слишкомъ значительны въ дѣйствительной жизни,—но въ оперѣ онъ никакъ не нуль, уже не говоря о превосходномъ контрастѣ между его мужиковатостью и другими дѣйствующими лицами. Пристрастный взглядъ гг. комментаторовъ на тотъ, или другой характеръ оперы, и неразлучныя съ такимъ пристрастіемъ преувеличенія, напоминаютъ мнѣ какъ нельзя ближе заблужденіе одного очень знаменитаго писателя—по части, впрочемъ, ничего общаго съ музыкой не имѣющей. Тѣ изъ читателей, монахи, которые знакомы съ естественной исторіею и съ трудами Бюффона, припомянутъ написанную имъ (очень жарко, очень красно-рѣчиво) параллель характеровъ льва и тигра: левъ выставленъ у Бюффона типомъ благородства, великодушія, храбрости въ звѣряхъ, тигръ—типомъ безграничной кровожадности, въ соединеніи съ трусливостью, лукавствомъ и такъ далѣе. Наблюденія позднѣйшихъ натуралистовъ открыли, что и та и другая сторона до крайности преувеличены. Въ наше время давно стали считать и льва и тигра колоссальными кошками, со всѣми свойствами и привычками кошачьей породы, такъ что ни типа трусливости и кровожадности, ни типа смѣлости и великодушія на дѣлѣ, то есть, въ ихъ звѣриной породѣ не оказывается. Не то-ли самое съ характерами Донъ-Жуана и Мазетто въ комментаріяхъ г. Улыбышева? Такъ вообще «виртуозность» всякая, въ томъ числѣ и виртуозность слога (то-есть желаніе блеснуть имъ)—въ постоянной враждѣ съ правдой.

Прошу у читателей извиненія, что на минуту отвлекся въ сторону отъ предмета; но мнѣ кажется, что тутъ есть отношеніе довольно близкое къ постоянному, «собственному, творчеству» гг. комментаторовъ, «къ легкой производительности» ихъ воображенія, на которую я уже столько разъ указывалъ.

Окончивъ пересмотръ характеровъ въ Моцартовомъ Донъ-Жуанѣ, для того, чтобъ очистить ихъ отъ произвольныхъ толкованій, и намѣреваясь говорить теперь о «цѣломъ» этой оперы со стороны сюжета,—имѣя цѣлью возможную чистоту взгляда,—я напередъ подвергаю себя упрекамъ въ нѣкоторой педантской методичности, быть можетъ очень скучной для тѣхъ, кто не привыкъ находить серьезность изложенія въ дѣлѣ музыкальной критики. По моему же мнѣнію, безъ методичности, даже безъ нѣкотораго педантизма едва-ли можно обойтись совершенно, когда дѣло идетъ о *вѣрности* эстетической оцѣнки художественнаго произведенія. Эстетическая критика, какъ и всякая критика вообще,—отрасль философіи, и безъ строгой, можно сказать анатомической точности, болѣе или менѣе тяжелой для несовсѣмъ подготовленныхъ читателей, тутъ нельзя сдѣлать ни шагу. Притомъ же статья моя, какъ специально-критическая, не имѣетъ ни малѣйшаго притязанія ни на заманчивость «легкаго фельетона», бесѣды съ читателями о томъ и о другомъ—какъ большею частью

пишутся музыкальныя статейки,—ни на особенную популярность изложенія. Все, что пишется сколько-нибудь серьезно, пишется только для тѣхъ, кто можетъ и хочетъ «вникать» въ чтеніе—слѣдовательно, не для большинства читателей.

Если и не согласиться съ г. Улыбышевымъ, что сюжетъ Донъ-Жуана неизмѣримо выше всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ сюжетовъ, бывшихъ и *будущихъ* (!), что это полная космогонія музыкальная (?), полная картина жизни человѣческой со всѣхъ возможныхъ сторонъ, и такъ далѣе,—если и не согласиться со всѣми этими преувеличенными похвалами,—все же должно признать сюжетъ этой оперы исполненнымъ поэзіи и весьма счастливымъ для музыки. Рѣзко очерченные характеры, сильныя и нѣжныя драматическія положенія, много страсти и огня въ главныхъ сценахъ, много комизма, много граціи, въ другихъ, удобное группированіе лицъ для дуэтовъ, терцетовъ, квартетовъ, секстетовъ,—бѣшенный разгулъ жизни и страшное явленіе изъ таинственнаго царства смерти—какое раздолье для композитора, въ полномъ цвѣтѣ генія!—По богатству сюжета, Донъ-Жуанъ, безпрекословно, лучшая изъ Моцартовыхъ оперъ, и, значитъ, съ этой стороны первая изъ всѣхъ существующихъ,—какъ типъ такой оперы, гдѣ дѣйствительная жизнь отражается какъ она есть на самомъ дѣлѣ, безъ абстрактности, безъ идеализированія и безъ аллегорій. Позвольте мнѣ привести нѣсколько словъ изъ Бренделя—объ этомъ предметѣ *).—«Пустотѣ содержанія итальянскихъ оперъ (въ половинѣ прошлаго вѣка) положенъ конецъ Глукомъ и Моцартомъ. Прежде Глука сюжеты оперъ брались исключительно изъ античнаго міра (мифологія и древняя исторія были исключительными данными для либреттистовъ). Но при этомъ одни имена героевъ и боговъ были античныя, настоящее то содержаніе неизмѣнно было самое обыкновенное, завязка пошлая. Глукъ, обрабатывая также античныя сюжеты, уже тѣмъ однимъ значительно преобразовалъ, подвинулъ искусство впередъ, что сталъ писать оперы не иначе, какъ на толковый, дѣйствительно поэтическій текстъ (въ которомъ большею частью было уже много правды въ чувствахъ и положеніяхъ данныхъ характеровъ).—Сюжеты Моцартовыхъ оперъ составляютъ вторую степень опернаго идеала. Только въ самыхъ юныхъ произведеніяхъ и въ первой изъ зрѣлыхъ оперъ (въ «Идоменеѣ») Моцартъ подчинился вліянію оперной музыки, *до него бывшей* (и въ *Clemenza di Tito*—также прибавлю я). Съ большею правдою, чѣмъ о Глукѣ, о Моцартѣ можно сказать, что онъ содержаніемъ оперы сдѣлалъ—языкъ сердца. Опера вообще придвинута была Моцартомъ къ дѣйствительной жизни; между тѣмъ какъ до Моцарта это сближеніе было исключительно привилегією комической отрасли искусства. Только въ Моцартовыхъ созданіяхъ опера стала зеркаломъ дѣйствительной жизни. Тексты его оперъ много разъ были предметомъ критическаго суда; вообще ихъ признали плохими, и очень удивлялись, какъ Моцартъ могъ писать свою очаровательную музыку на *такія* задачи!—И должно признаться, что въ самомъ-дѣлѣ, иные изъ этихъ текстовъ совер-

*) Geschichte der Musik., pag. 474, 475.

шенно ничтожны, какъ на примѣръ, «Cosi fan tutte»; въ другихъ, какъ въ «Волшебной Флейтѣ», несравненно больше смысла, чѣмъ сколько покажется въ первый разъ, потому что дѣйствительная поэтическая мысль скрывается за внѣшнюю сторону, наивно пошлою, (lâppisch). Что касается до текста Донъ-Жуана, то, онъ, несмотря на недостатки въ частностяхъ,—относится къ самому высшему, что только было создано въ области оперы. Гофманъ первый указалъ, что въ сюжетѣ Донъ-Жуана можно видѣть болѣе глубокое, человѣческое значеніе, чѣмъ въ простой канвѣ для музыки. Но Гофманъ во многомъ ошибся;—его толкованіе именно тѣмъ важно, что указало возможность понимать этотъ сюжетъ съ болѣе глубокой стороны. Лучшее объ этой оперѣ, какъ и вообще о Моцартѣ—въ книгѣ Улыбышева». Затѣмъ Брендель еще разъ отсылаетъ своихъ читателей къ этому сочиненію, въ которомъ взглядъ на Донъ-Жуана вѣрнѣе и обстоятельнѣе выраженъ, чѣмъ во всѣхъ прежнихъ комментаріяхъ. Тоже самое думаю и я о разборѣ Донъ-Жуана въ книгѣ моего соотечественника, и именно поэтому считаю своимъ долгомъ не пропустить безъ вниманія ни малѣйшаго его недосмотра, ни малѣйшаго произвола въ толкованіи. Замѣчу мимоходомъ, что мои читатели не въ правѣ пожаловаться на *несовременность* предмета моей статьи:—тогда какъ въ «критической исторіи музыки», только что напечатанной въ Германіи (въ 1852 году), комментаріи г. Улыбышева признаются еще вполне непогрѣшимыми и приводятся, какъ авторитетъ, я поставилъ себѣ цѣлью указать именно погрѣшности этого комментарія и несовсѣмъ вѣрный взглядъ г. Улыбышева во многихъ мѣстахъ. Дѣло читателей этой статьи судить—правъ-ли я въ своихъ замѣчаніяхъ, и въ какой степени; но приговоръ этотъ, конечно, не можетъ быть произнесенъ безъ подробнаго сличенія моихъ словъ съ самою партитурою Моцартовой оперы.

И такъ, задача этой оперы превосходна, данныя сюжета богаты разнообразіемъ и поэзіею; но изъ этого никакъ не слѣдуетъ, чтобы текстъ ея былъ столько же превосходенъ, какъ Моцартова музыка, и чтобы то и другое, въ полномъ будто бы равновѣсіи, въ идеальномъ совершенствѣ, дѣлали изъ этой оперы поэтическое, ни съ чѣмъ въ свѣтѣ несравнимое чудо.

При разборѣ характеровъ Доны-Эльвиры и Церлины читатели видѣли указанныя мною недомолвки, недосмотры, непослѣдовательность, нѣкоторую неэстетичность въ данныхъ текста.

Намекнулъ я и на безтолковость текста во многихъ мѣстахъ. Такъ, на примѣръ: мщеніе Донъ-Жуану за убійство Командора одна изъ главныхъ пружинъ всей пьесы; но въ чемъ же выражается эта месть: въ томъ, что въ продолженіе всей оперы дочь Командора съ своимъ женихомъ, а потомъ и примкнувшая къ нимъ Эльвира, собираются отмстить Донъ-Жуану, неопредѣляя ясно, чѣмъ и какъ; всѣ трое въ маскахъ являются на пиръ, данный Донъ-Жуаномъ для поселянъ съ мыслью оболѣстить Церлину (важная дама, какъ Дона-Анна, врядъ ли пойдетъ на мужицкій балъ, да еще безъ яснаго, опредѣленнаго плана мести, къ такому опасному, дерзкому человѣку, какъ Донъ-

Жуанъ); послѣ оскорбленія Церлины, новаго преступленія Донъ-Жуана, три мстителя снимаютъ свои маски и вмѣстѣ съ поселянами (хотя хора нѣтъ въ партитурѣ) грозятъ (!) Донъ-Жуану. И только! Тѣмъ и ограничивается мщеніе въ первомъ актѣ. Во второмъ дѣйствіи интрига съ Доной-Эльвирой и послѣдствія поступка съ Церлиной заслоняютъ отъ зрителя Дону-Анну и Дона-Оттавіо. Они снова являются вмѣстѣ въ секстетѣ, бродятъ ночью, гдѣ и для чего? Либретто на эти вопросы не отвѣчаетъ. Послѣ секстета, канвою котораго — ошибка, недоумѣнье, ничего не прибавляющее къ главному ходу пьесы, Дона-Анна уходитъ со сцены, *когда и для чего?* Въ либретто не сказано, вѣроятно только для того, чтобъ дать возможность Дону-Оттавіо пропѣть объ ней большую арію (*il mio tesoro*). Въ этой аріи хотя Донъ-Оттавіо и говоритъ много о мщеніи: «*dite le che i suoi forti a vendicar io vado*», но этимъ обѣщаніемъ оканчивается вся дѣятельность Дона-Оттавіо въ оперѣ; онъ является только мимоходомъ, для послѣдней аріи Доны-Анны (*non mi dir*), и вмѣстѣ съ прочими участвуетъ въ заключительной сценѣ. Г. Улыбышевъ также соглашается, что слезы и стремленіе Доны-Анны отомстить убійцѣ Командора, въ либретто оперы не приводятъ ни къ какому результату. Но комментаторъ именно на этомъ (стр. 88) основываетъ необходимость видѣть во всемъ теченіи оперы тайную, идеальную связь событій, гораздо выше, важнѣе внѣшняго драматическаго дѣйствія. При каждомъ случаѣ въ разборѣ характеровъ, я старался указать читателямъ произволъ такого толкованія. Г. Улыбышевъ влагаетъ въ уста самого Моцарта (въ разговорѣ съ Да-Понте стр. 75), что именно заклинанія Доны-Анны (*le cri surhumain de vendetta*) заставляютъ статую Командора явиться къ Донъ-Жуану. Но на самомъ дѣлѣ, то-есть, въ партитурѣ, Моцартъ нигдѣ на это даже не намекаетъ. Слабыя стороны характеровъ Эльвиры и Церлины, неэстетичность многихъ комическихъ сценъ, безтолковость другихъ, разныя недомолвки, несообразности, несвязность и натянутость вставочныхъ сценъ, придуманныхъ для двухъ виртуозныхъ арій: «*il mio tesoro*» и «*non mi dir*» — обо всемъ этомъ мнѣ еще придется говорить подробнѣе, — вотъ недостатки либретто при нынѣшнихъ его данныхъ. Но и самыя данныя эти, при той же самой основѣ сюжета, могли быть задуманы иначе, могли быть даже совсѣмъ другія, и, быть можетъ, еще счастливѣе для музыки. Припомните, напримѣръ, Лауру въ «Каменномъ Гостѣ» Пушкина. Какой это чудесный характеръ для оперы! Изученіе Пушкинскаго Донъ-Жуана, весьма близкаго къ Моцартовому, и изученіе Мольеровою комедіи (*le Festin de pierre*), весьма отъ него далекой, при сличеніи съ оперою даютъ очень любопытные результаты. Можно прослѣдить наглядно, какъ одна и таже идея, одни, или почти одни и тѣже характеры могутъ быть осуществлены поэзіею съ весьма разныхъ сторонъ. Можно также убѣдиться, что либретто Да-Понте довольно удачно, но вовсе не высшее совершенство опернаго текста. Сплетеніе данныхъ характеровъ, расположеніе, послѣдовательность сценъ оперы могли быть несравненно лучше. Напримѣръ, «Каменный Гость» Пушкина гораздо короче, сжатѣе оперы, а

характеры Донъ-Жуана и Лепорелло нисколько не утратили своей рельефности; при отсутствіи же грубыхъ фарсовъ и неловко вставленныхъ сценъ, общее впечатлѣніе «Каменнаго Гостя» гораздо гармоничнѣе, цѣльнѣе. У Мольтера волокитство Донъ-Жуана за поселянками (двумя вдругъ) ведено съ большимъ умомъ и большимъ комизмомъ. Даже удивительно, почему Да-Понте не воспользовался изъ Мольтера готовымъ матеріаломъ для этихъ сценъ.

Повторяю, что основная идея сюжета весьма богата поэзіею, весьма счастлива для музыки, и потому г. Улыбышевъ очень неправъ, находя всю канву Моцартовой оперы нелѣпою (*le texte est absurde, de toute absurdité*—р. 71).

Смѣлый, блестящій, обольстительный негодяй давно въ борьбѣ съ цѣлымъ обществомъ; проказы его не знаютъ ни мѣры, ни границъ; ни одно преступленіе ему не чуждо; но ловкостью и смѣлостью онъ ускользаетъ отъ человѣческаго правосудія, — злодѣйства его остаются неотмщенными, но скопляются надъ его головою гнѣвъ небесный. Наконецъ, когда Донъ-Жуанъ, не довольствуясь оскорбленіемъ живыхъ, въ довершеніе своихъ подвиготъ, дерзко насмѣхается надъ прахомъ имъ же убитаго Командора, небесное правосудіе казнить преступника. Мнѣ кажется, что трудно назвать такой сюжетъ нелѣпымъ, когда онъ очень легко могъ быть обработанъ въ видѣ очень серьезной драмы. Вмѣстительство сверхъестественнаго элемента здѣсь ничуть не больше, какъ, напримѣръ, вмѣстительство тѣни отца Гамлета. Самъ же г. Улыбышевъ дѣлаетъ это сближеніе не одинъ разъ. Весь сюжетъ оперы именно въ накопленіи злодѣйствъ, преступленій Донъ-Жуана, остающихся неотмщенными и вызывающихъ кару небесную. Видѣть таинственное отношеніе между явленіемъ статуи на ужинѣ и мольбами Доны-Анны о мщеніи—Доны-Анны одной, помимо Доны-Эльвиры, Церлины и всѣхъ другихъ, безчисленныхъ жертвъ прихотей Донъ-Жуана—значить искажать весь смыслъ пьесы, искажать точно также какъ превращеніемъ Донъ-Жуана въ *титана* чувственности. Главная идея пьесы получила колоссальное значеніе, конечно, отъ гениальной музыки Моцарта; но нельзя не отдать справедливости и либреттисту, что онъ эту основную идею провелъ чрезъ всю оперу весьма логически и послѣдовательно. Я говорилъ о нѣкоторой безтолковости текста касательно намѣреній мести въ Донъ-Аннѣ, Донъ-Оттавіо и Донъ-Эльвирѣ, эту безтолковость нельзя извинить и тѣмъ, что злодѣйства Донъ-Жуана должны были остаться неотмщенными. Надобно было эту неотмщенность мотивировать иначе, какъ-нибудь естественнѣе, а не просто бездѣйствіемъ оскорбленныхъ лицъ. Тѣмъ не менѣе либретто при каждомъ случаѣ упирается на накопленіе неотмщенныхъ злодѣйствъ. Сюда относятся слова текста въ первомъ финалѣ: *trema, trema, scelerato, odi il tuon della vendetta che ti fischia intorno: sul tuo capo il questo giorno il suo fulmine cadrá*. Кто бы подумалъ, что г. Улыбышевъ эти метафорическія слова (*il tuon, il fulmine*—гроза мщенія!) принялъ въ буквальномъ смыслѣ!! на стр. 85 и 147 пресерьезно увѣряетъ, что въ финалѣ перваго акта, къ угрозамъ гостей Донъ-

Жуана, послѣ постука съ Церлиной, присоединяются дѣйствительные громы и молніи! Къ чему они тутъ? Гдѣ въ партитурѣ хоть малѣйшій намекъ на электрическую грозу? Указаніе на небесную кару почти тѣми же метафорами, какъ въ первомъ финалѣ, повторяется въ речитативѣ передъ аріей Дони-Эльвиры (*mi tradi quell' alma ingrata*) «Ah, no, non potete tardar l'ira del cielo... la giustizia tardar! Sentir già parmi la fatale saetta che gli piomba sul capo».

Но всего яснѣе участь, ожидающая Донъ-Жуана грозитъ ему на гробницѣ Командора. Среди веселаго смѣха Донъ-Жуана, внезапно раздается голосъ съ того свѣта: «di rider finirai pria dell' aurora». И слова, и замогильная музыка этого прорицанія говорятъ ясно, что судъ надъ Донъ-Жуаномъ уже произнесенъ: онъ уже вычеркнутъ изъ книги жизни. — Какой чудесный контрастъ: дерзкій хохотъ Донъ-Жуана и это загробное пѣніе! Честь и слава либреттисту, если только не самъ Моцартъ такъ счастливо окаймилъ одно изъ лучшихъ своихъ вдохновеній. На пьедесталѣ статуи — Лепорелло, въ страшномъ испугѣ, читаетъ надпись: «dell' empio che mi trasse al passo estremo, qui attendo la vendetta». Донъ-Жуанъ, чтобы нарочно показать свое презрѣніе къ этимъ угрозамъ, зоветъ статую на ужинъ—и самъ призываетъ казнь на свою преступную голову.

И такъ сущность сюжета выражена либреттистомъ весьма ясно и послужила чудеснѣйшею канвой для Моцарта. Но Да-Понте и по недостатку таланта и по псевдо-классическимъ требованіямъ его времени, отъ которыхъ даже сильнѣйшіе таланты не освобождались, далеко не во всемъ остался на высотѣ своей задачи, и такъ какъ Моцартъ музыкою своею только уравнился, сгладилъ нѣкоторыя несообразности текста, а не совершенно ихъ уничтожилъ, то уже однѣ слабыя стороны либретто не позволяютъ видѣть въ этой оперѣ верхъ совершенства со всѣхъ возможныхъ точекъ,—высшее поэтическое произведеніе всѣхъ народовъ и вѣковъ, и т. д. Удивительно, что самый восторженный панегиристъ этой оперы, г. Улыбышевъ, касательно ея цѣлаго, ея замкнутости, чрезвычайно сильно разнорѣчить съ Да-Понте и Моцартомъ. Какъ это? спросите вы,—постараюсь тотчасъ разъяснить. Дѣло идетъ о самыхъ послѣднихъ сценахъ оперы (о чемъ я уже говорилъ отчасти, по случаю характера Лепорелло). Г. Улыбышевъ въ очень многихъ мѣстахъ своего разбора Донъ-Жуана, и даже отъ лица самого Моцарта (стр. 80) прямо говорить, что опера кончается страшной огненной декорацией, среди которой пляшущіе и скачущіе демоны (точно такіе же, какъ въ послѣдней сценѣ 3-го акта въ «Робертѣ») увлекаютъ Донъ-Жуана и бросаютъ его въ пламя, послѣ чего занавѣсъ падаетъ. Г. Улыбышевъ даже вооружается противъ дурной обстановки этой заключительной сцены въ оперѣ изъ оперъ (стр. 199), предлагаетъ въ замѣнъ фурій и демоновъ (всегда скорѣе смѣшныхъ въ изображеніи на сценѣ, чѣмъ страшныхъ) какую-то великолѣпную фантасмогорію (стр. 200),—совѣты, можетъ быть, очень полезные для всѣхъ на свѣтѣ сценъ, потому что, кажется, во всей Европѣ принято кончать Моцартова Донъ-Жуана—адомъ. Но вы, конечно, очень удивитесь, когда я скажу и докажу, что все это совершенно несогласно съ Моцартовымъ намѣре-

ніемъ, какъ оно выражено въ партитурѣ. Развернемъ ее на томъ мѣстѣ, гдѣ статуя Командора, пришедшая на зовъ, произносить свою длинную рѣчь Донъ-Жуану: мнѣ приходилось уже упоминать о всей силѣ трагическаго ужаса въ этой сценѣ, въ которой Моцартъ сравнился съ Глукомъ и самимъ Шекспиромъ. Безпрерывное нарастаніе ужаса въ этой изумительной, потрясающей сценѣ, борьба дерзкой неустрашимости Донъ-Жуана противъ страшнаго гостя, который преслѣдуетъ его настойчивымъ призывомъ къ раскаянію (*pentiti, scellerato! po! veshio infatuato!*) холодное, неподвижное, пронзающее величіе голоса Командора, какъ будто голоса самой смерти и сопутствующихъ ему звуковъ оркестра, *мертвенныхъ* при всей ихъ колоссальной силѣ,—все это довольно извѣстно всѣмъ, кто сколько-нибудь знакомъ съ оперой. И г. Улыбышевъ очень хорошо, хотя нѣсколько многословно описалъ эту сцену (стр. 190—198). Нельзя не полюбоваться и техническимъ его замѣчаніемъ (стр. 192) о роли тромбоновъ въ этомъ D-мольномъ *andante*. Та же самая музыкальная мысль (явленіе статуи на ужинѣ) составляетъ начало увертюры Донъ-Жуана; но Моцартъ, желая показать эту развязку пьесы въ далекомъ поэтическомъ предвидѣніи, не употребилъ тутъ всѣхъ средствъ, которые ему были нужны въ послѣдствіи, для самой катастрофы. Въ увертюрѣ, первый аккордъ просто — тоника въ минорѣ, въ сценѣ статуи — также самая основная нота (d) на сложномъ аккордѣ уменьшенной септими. Въ увертюрѣ нѣтъ тромбоновъ вовсе—въ сценѣ они звучатъ съ самого перваго аккорда, и составляютъ главный колоритъ всей оркестровки. Сцена эта утратила бы много своей потрясающей силы, еслибъ Моцартъ не былъ такъ бережливъ на могучій, призывный голосъ тромбоновъ, голосъ, въ наше время, ко вреду искусства, злоупотребляемый на каждомъ шагу. Именно въ наше время нельзя достаточно похвалить эту драгоценную въ искусствѣ бережливость, экономію оркестровки. Прежніе великіе мастера умѣли малыми, почти бѣдными средствами производить громадный эффектъ; нынѣшніе композиторы чрезвычайною расточительностью всѣхъ возможныхъ эффектовъ, въ общемъ не производятъ никакого. Но я отклонился отъ предмета. Борьба между статуей и Донъ-Жуаномъ кончилась, Донъ-Жуанъ не раскаялся до самой послѣдней минуты (послѣ многихъ модуляцій въ тоны, весьма отдаленные отъ основнаго d-moll, послѣднія реплики статуи и Донъ-Жуана приводятъ къ тѣмъ самымъ аккордамъ, съ которыхъ сцена началась—тѣ же самые аккорды и въ первомъ номерѣ оперы, когда Командоръ, раненный Донъ-Жуаномъ, падаетъ—вотъ какъ Моцартъ обдумывалъ музыкальныя подробности своихъ оперъ *).

*) Во избѣжаніе упрековъ въ неточности, я долженъ сдѣлать педантическую оговорку: борьба между Командоромъ и Донъ-Жуаномъ, какъ въ интродукціи, такъ и въ сценѣ ужина, въ d-moll, но реальное сраженіе кончается на басовой нотѣ h и въ альтовомъ голосѣ as (чтобы перевести въ f-moll) а въ сценѣ статуи послѣдніе «No, no!» Донъ-Жуана седьмой и шестой тактъ съ конца (перехъ Allegro d-moll), падаютъ на басовые: gis, a. Аккорды при появленіи статуи въ дверяхъ Донъ-Жуана опять настроены на h, a. Указывая тожество гармоніи.

Призваніе статуи миновалось: «Ah! tempo più non v'è!» провозглашает Командоръ (въ унисонъ съ цѣлымъ оркестромъ, но «*pianissimo*» и на томъ же самомъ интервалѣ, на которомъ въ началѣ сцены отвергъ приглашеніе сѣсть за столъ «*non di pasce di cibo mortale*», еще примѣръ глубочайшей обдуманности). Затѣмъ въ партитурѣ означено: «*parte*»—то-есть, статуя исчезаетъ, но одна, потому что Донъ-Жуанъ и Лепорелло остаются на сценѣ. Начинается мрачное, трагическое *allegro* (d-moll)—совершенно въ Глуковскомъ стилѣ. О перемѣнѣ декорации нѣтъ ни слова, но такъ какъ нигдѣ, въ этой партитурѣ, декорации не означены, то это не было бы еще доказательствомъ вѣрности моего убѣжденія, что *ada* на сценѣ Моцартъ вовсе не предполагалъ. Въ пользу моего мнѣнія говоритъ самъ текстъ; вотъ онъ: D. Giovanni: Da qual tremore insolito, sento assalir gli spiriti! Donde escono quei vortici, di foco pien d'orror. Coro di spettri: Tutto a tue colpe é poco! Vieni! c'è un mal peggior? D. Giovanni: Chi l'anima mi lacera? Chi m'agita le viscere? Che stragio, oimé, che smania! Che inferno! che terror! — Leporello: Che ceffo disperato! Che gesti d'un dannato; Che gridi! Che lamenti! Come mi fa terror! Ни въ одной репликѣ Донъ-Жуана нѣтъ ни малѣйшаго намека на вѣншній адъ,—слова *che inferno, che terror*—какъ и всѣ прочія, относятся къ мученіямъ, терзаніямъ внутреннимъ, душевнымъ. Одно присутствіе Лепорелло и вокальное участіе его въ этой сценѣ—дуэтомъ съ Донъ-Жуаномъ должно было убѣдить гг. режиссеровъ, актеровъ, музыкантовъ и комментаторовъ, что объ адѣ вѣншнемъ у Моцарта и помину нѣтъ! Была-ли какая-нибудь возможность для Лепорелло остаться на сценѣ, еслибъ декорация комнаты Донъ-Жуана вдругъ перемѣнилась въ адъ, съ толпою демоновъ всѣхъ возможныхъ фигуръ, съ змѣями и пламенниками, и т. д. Притомъ, съ какой стати Лепорелло очутился бы въ тартарѣ;—развѣ для того, чтобы въ угожденіе г. Улыбышеву, не разлучаться съ своимъ пайрономъ? Лепорелло на сценѣ—поетъ дуэтомъ съ Донъ-Жуаномъ; ни въ его репликахъ, ни въ Донъ-Жуановыхъ, нѣтъ ни слова объ адѣ и демонахъ,—значитъ: Coro di spettri, безъ сомнѣнія, хоръ *невидимый*, музыкальное олицетвореніе внутреннихъ фурій, которыя проснулись въ душѣ Донъ-Жуана, но слишкомъ поздно—судъ надъ нимъ уже произнесенъ. Эти минуты внутреннихъ душевныхъ терзаній Донъ-Жуана, поставленнаго мысленно лицомъ къ лицу съ самимъ собою—въ первый разъ въ его жизни, эта глубоко-психологическая сцена, въ высшей степени трудна въ исполненіи, потому что требуетъ игры *гениальной*, иначе впечатлѣніе будетъ до крайности вяло и холодно. Вотъ почему, вѣроятно, давно придумали для этой сцены декорацию ада и десятокъ статистовъ, которые таскаютъ Донъ-Жуана отъ одной кулисы до другой—оно и легче, и понятнѣе для зрителей.

я не принимаю въ расчетъ ни ореографіи музыкальной, ни *переложенія* одного и того же аккорда (*Umkehrungen, inversions*), я хочу только показать, что во всѣхъ трехъ случаяхъ рельефная гармонія состоитъ изъ трехъ большихъ секстъ *h, gis* или *as, as—f* и *f—d*.

Какъ вы полагаете, что г. Улыбышевъ видитъ въ этомъ Allegro, геніально-трагическомъ, какъ-будто заимствованномъ у Глука? Нѣсколько тактовъ оркестрнаго шума (*fracas musical*) — чисто-декораціонную музыку (*Effect-musik*), въ подмогу *кутермы* сценической, которой и быть не должно. И г. Улыбышевъ, кромѣ того, пресерььозно увѣряетъ (стр. 198 и 199 III тома), что намѣреніе Да-Понте было именно представить Донъ-Жуана въ аду, среди фурій, для оправданія титула пьесы «*Il Dissoluto punito*», — а Моцартъ будто-бы созналъ невозможность окончить (?) послѣдній финалъ мѣрными бѣлыми нотами Командора, и притомъ созналъ, что необходимо надобно было въ самомъ концѣ оперы, для сценическаго эффекта, прибавить нѣсколько тактовъ музыкальнаго фейерверка, чтобы зрители отдохнули (!) на немъ, послѣ психологической глубины Andante—все это въ прямомъ противорѣчій съ самимъ дѣломъ, какъ я старался пояснить. О камнѣ преткновенія на такого произвольнаго толкованія, о присутствіи Лепорелло и его вокальной партіи въ этой сценѣ, г. комментаторъ совершенно умолчалъ, какъ будто этой партіи вовсе нѣтъ въ Моцартовой партитурѣ. (Желающихъ повѣрить мои доказательства я отсылаю къ стр. 285 оркестрной партитуры Донъ-Жуана, въ послѣднемъ изданіи Брейткопфа и Гертеля, въ Лейпцигѣ).

Какъ не повторить послѣ этого избранный мною эпитафій изъ книги г. Улыбышева «*Libre à chacun d'imaginer un Don Juan à sa fantaisie*» и такъ далѣе.

Но этимъ еще не кончилась невѣрность взгляда г. Улыбышева на финалъ «оперы изъ оперъ». Вы замѣтили, что даже въ только что приведенныхъ мною строчкахъ со страницъ 198 и 199 III тома, г. Улыбышевъ говоритъ объ этой адской сценѣ (нисколько не бывшей въ намѣреніи Моцарта) какъ о самой послѣдней въ оперѣ, объ ея заключеніи вплоть до опущенія занавѣса. Кромѣ того, только приступая къ финалу оперы (*Allegro assai*, $\frac{1}{4}$) г. Улыбышевъ прощается съ Донной-Анной (стр. 182) и почти всѣми другими (184) изъ дѣйствующихъ лицъ оперы, то-есть кромѣ Донъ-Жуана, Лепорелло, Эльвиры и тѣни Командора. Но это совершенно не такъ въ партитурѣ: Моцартъ и не думалъ кончать оперу сценой терзаній Донъ-Жуана,—особенно еще терзаній внутреннихъ, невидимыхъ, какъ это оказывается изъ партитуры.

Разскроемъ ее опять на D-мольномъ аллегро, о которомъ только-что шла рѣчь. Въ тактѣ девятомъ съ конца этого аллегро (послѣдній тактъ на 288 страницѣ партитуры) въ гармоніи совершается переломъ (мажоръ вмѣсто минора); на этотъ усиленный аккордъ (*sforzando*) падаетъ послѣднее восклицаніе Донъ-Жуана *ah!*—на разстояніи одного такта тотъ же аккордъ и тоже восклицанье въ партіи Лепорелло;—потомъ еще шесть тактовъ (заключительная, плагальная каденца), на послѣднемъ—фермата. Болѣе подробныхъ указаній въ партитурѣ нѣтъ никакихъ. Но очень ясно, что при крикѣ *ah!* Донъ-Жуанъ проваливается «въ огнь и въ дымъ» (какъ о томъ рассказываетъ Лепорелло въ слѣдующей сценѣ) — а Лепорелло при такомъ же крикѣ падаетъ на полъ, полумертвый

отъ испуга *). Длинная фермата и пауза. Отворяются двери и входятъ Дона-Анна, Донъ-Оттавіо, Дона-Эльвира и Церлина съ Мазетто (на сценѣ опять тѣ же шесть лицъ, какъ и въ секстетѣ). Вотъ текстъ этого *allegro assai* (G-dur, $\frac{3}{4}$). Всѣ пришедшіе пятеро вмѣстѣ: «Гдѣ онъ, злодѣй! я хочу на него обрушить весь свой гнѣвъ». Дона-Анна: «Я только тогда успокоюсь, когда увижу его (Донъ-Жуана) въ цѣпяхъ». Лепорелло: «не надѣйтесь его больше увидѣть, не надѣйтесь его отыскать: онъ ушелъ далеко».—Всѣ: «Какъ? что такое?» Съ остановками, съ трудомъ, какъ будто не совсѣмъ пришедши въ себя, Лепорелло имъ объясняетъ, въ отвѣтъ на нетерпѣливые разспросы, что приходилъ мраморный колоссъ... а Донъ-Жуанъ въ огнѣ и въ дыму провалился въ тартаръ на самомъ этомъ мѣстѣ (*giustó lá il diavolo sel trangugió*). Тотчасъ всѣ разомъ догадываются (?), что эта являлась тѣнь Командора (*certo è l'ombra che l'incontró*). Донъ-Оттавіо очень довольный, что они всѣ отмщены, что ничто болѣе не будетъ уже тревожить Дону-Анну; напоминаетъ ей еще разъ о бракѣ; — она отлагаетъ бракъ на годъ. (Начиная съ реплики Дона-Оттавіо идетъ уже—*Larghetto* G-dur $\frac{1}{4}$). Дона-Эльвира собирается идти въ монастырь; Церлина и Мазетто идутъ ужинать вмѣстѣ, а Лепорелло собирается идти отыскивать «*un padron miglior*». Потомъ, послѣ восклицанія Церлины, Мазетто и Лепорелло: пусть же остается злодѣй въ царствѣ Плутона и Прозерпины (*dunque resti quel birbon con Proserpina e Pluton*), всѣ сливаются въ хоръ (D-dur, $\frac{1}{4}$ presto), въ которомъ выражено «нравоученіе» пьесы (*la moralité*), а именно всѣ повторяютъ *l'antichissima canzon*: таковъ бываетъ достойный конецъ злодѣевъ (*questo è il fin di chi fa mal! E de perfidi la morte alla vita è sempre equal*).

Какъ видите, во всемъ этомъ текстѣ нѣтъ ни особеннаго толку, ни особенной поэзіи. Зачѣмъ и почему пришли всѣ эти лица къ Донъ-Жуану ночью и какъ разъ послѣ явленія статуи? Намѣреніе мстителей опять едва обозначено въ либретто. Дона-Анна вѣрна своему характеру «мстительницы», но выражается весьма прозаически;—и на чью-же помощь она надѣется, чтобъ заковать Донъ-Жуана въ цѣпи? Дона-Эльвира и въ этой послѣдней сценѣ довольно обижена либреттистомъ, обижена невѣроятно-поверхностной обрисовкой ея характера: страстная женщина, горячо любившая Донъ-Жуана, несмотря на все его безпутство и вѣроломство, неужели такъ холодно приняла бы страшную для нея вѣсть о катастрофѣ съ Донъ-Жуаномъ?!—Все это капитальные недостатки въ текстѣ, непростительные недосмотры либреттиста, неисправленные Моцартомъ—недосмотры, которые, повторяю еще разъ, никакъ не позволяютъ признать Донъ-Жуана Моцартова за высшее поэтическое произведеніе изъ всѣхъ въ свѣтѣ, за идеаль совершенства и въ мысли и въ ея осуществленіи. *Bien s'en*

*) Въ «Волшебной Флейтѣ» Моцарта есть нѣчто очень на это похожее: въ концѣ квинтета во второмъ актѣ (№ 13) три дамы проваливаются на рѣзкомъ аккордѣ всего оркестра—испуганный Папагено падаетъ безъ чувствъ на землю. Но тамъ съ болѣею точностью означено въ самой партитурѣ: «*Sie versinken, — er fällt zu Boden*».

fait! Но и по мысли либреттиста—для выраженія нравственного смысла всей пьесы и для сведенія концовъ, и по намѣреніямъ Моцарта съ чисто-музыкальной стороны, эта заключительная сцена была необходима для органической замкнутости цѣлой оперы. Да-Понте, какъ очень образованный человѣкъ, безъ сомнѣнія, читалъ Шекспира и, быть-можетъ, научился изъ его твореній, что катастрофа съ героемъ пьесы никакъ не есть еще рѣшительный конецъ-концовъ,—что послѣ катастрофы все должно мало-по малу придти въ прежнее, необходимое спокойствіе, какъ мало-по малу исчезаютъ круги на водѣ, послѣ брошеннаго въ нее камня. Истинно-поэтическая замкнутость необходимо требуетъ такого успокоительнаго сведенія концовъ. Припомните самую послѣднюю сцену въ Гамлетѣ, когда послѣ смерти всѣхъ главныхъ лицъ, приходитъ съ войскомъ Норвежскій принцъ Фортинбрасъ,—припомните самый конецъ «Отелло», послѣ того, какъ онъ себя закололъ,—самый конецъ Ромео и Юліи, послѣ того какъ они оба найдены мертвыми,—кажется, довольно примѣровъ. Шекспировскія сцены, о которыхъ я говорю, обыкновенно при исполненіи на театрѣ—выпускаются, но это «по принятому обычаю», въ уваженіе публики, которая всегда спѣшитъ вонъ изъ театра, какъ только герой, или героиня трагической пьесы грянулась о землю, или когда, при счастливой развязкѣ (въ комедіяхъ, драмахъ, водевиляхъ и операхъ) становится ясно, что любовники, послѣ многихъ препятствій, наконецъ, навѣрное сочетаются бракомъ. Обычай этотъ, быть можетъ, и очень спасителенъ—для слугъ, но, право, ничего общаго не имѣетъ съ эстетическими, чисто-художественными цѣлями. Во всякомъ случаѣ Да-Понте если и чувствовалъ эту эстетическую потребность, то довольно смутно, иначе-бы придумалъ что-нибудь поумнѣе, что-нибудь менѣе пошлое, для заключительной сцены, весьма *важной* для общаго впечатлѣнія. Недостатокъ таланта заставилъ либреттиста и въ этомъ случаѣ остаться несравненно ниже своей задачи,—а можетъ быть, и вся заключительная сцена выстроена либреттистомъ только по заказу композитора, слѣдовательно, нѣхотя, небрежно.

Съ чисто-музыкальной стороны, какъ ее понималъ Моцартъ, было рѣшительно невозможно кончить оперу сценой мученій Донъ-Жуана. Изъ Глюковыхъ оперъ только одна Армида оканчивается трагическимъ, печальнымъ монологомъ,—всѣ прочія оканчиваются хоромъ, больше или меньше радостнымъ. Въ Моцартовомъ идеалѣ оперы заключительный хоръ, всегда болѣе или менѣе ликующій,—рѣшительный *законъ* отъ котораго Моцартъ не отступалъ ни въ одной изъ семи своихъ оперъ. Въ музыкѣ еще больше, чѣмъ въ поэзіи, чувствуется органическая необходимость успокоительнаго заключенія. Музыка свободная, нестѣсненная никакими внѣшними требованіями, т.-е. музыка симфоническая, въ высшемъ проявленіи своемъ, т.-е. въ девяти симфоніяхъ Бетховена, ни разу не нарушаетъ этого органическаго закона. Мнѣ уже приходилось говорить, что главная часть каждой изъ Бетховенскихъ симфоній (особенно начиная съ третьей), финаль,—это голова цѣлаго произведенія (а никакъ не первая часть, какъ иные думаютъ, и какъ бывало въ симфоніяхъ Гайдна, отчасти и у Моцарта). Первая

три части симфоніи тяготеютъ къ финалу, стремятся къ этой побѣдѣ, къ этому торжеству основной идеи. Замѣтите, что въ двухъ минорныхъ симфоніяхъ Бетховена (пятой, C-moll, и девятой, D-moll) финалы не въ минорѣ, а въ свѣтломъ, побѣдоносномъ мажорѣ. Поэтическая мысль, которая клонитъ къ трагическому концу и не допускаетъ возможности все завершить гимномъ, больше или меньше торжественнымъ, собственно говоря не должна быть сюжетомъ ни симфоніи, ни оперы. Какъ для симфоніи, такъ и для оперы, необходимъ заключительный моментъ, съ идеею торжества, ликованія, одержанной побѣды—въ самомъ широкомъ значеніи этихъ словъ. Моцартъ, который въ своемъ идеалѣ оперы во многихъ отношеніяхъ ушелъ дальше Глука—какъ уже было замѣчено, ни въ одной изъ своихъ оперъ не допустилъ трагической развязки. И Донъ-Жуанъ вовсе не исключеніе въ этомъ случаѣ: сюжетъ пьесы, какъ я говорилъ—наказаніе развратнаго злодѣя, гибель этого злодѣя, достойное ему возмездіе за всѣ его подвиги—значитъ вовсе нетрагическая, а счастливая развязка пьесы, и Моцартъ, съ особенною любовью остановился на заключительной сценѣ, несмотря на всю ея неудачу въ текстѣ.

Только съ этими послѣдними 18 страницами, партитура становится полнымъ, округленнымъ, органическимъ цѣлымъ. Это самое замѣтилъ еще Готманъ, а онъ сильный авторитетъ во всемъ собственно-музыкальномъ. Музыка въ этой сценѣ особенно въ Larghetto и въ послѣднемъ Presto—великолѣпна. Стоитъ заглянуть въ партитуру, чтобъ изумиться варварству, съ которымъ весь этотъ секстетъ чудесной красоты, безъ дальнихъ околичностей отрѣзываютъ при исполненіи!! отрѣзываютъ какъ что-то совсѣмъ лишнее, бесполезный хламъ, такъ что публика и не подозреваетъ существованія этой послѣдней сцены! Гдѣ же уваженіе къ безсмертному Моцарту и къ одному изъ гениальнѣйшихъ его произведеній?

Полюбуйтесь теперь, какъ г. Улыбышевъ перестроиваетъ Моцартова Донъ-Жуана на свой ладъ, какъ онъ поправляетъ Моцарта. Подивитесь, какъ восторженный комментаторъ «оперы изъ оперъ», вмѣсто того, чтобы съ Готфридомъ Веберомъ и нѣкоторыми другими горько вопіять противъ ея искаженія, — въ этомъ случаѣ держитъ сторону вандаловъ,—и все это благодаря своимъ предубѣжденіямъ и ради виртуозности слога! Я говорилъ уже, какъ г. Улыбышевъ полагаетъ, что оперѣ слѣдовало бы кончиться вмѣстѣ со сценою статуи—геркулесовыми столбами драматической музыки, какъ г. Улыбышевъ увѣряетъ, — что D-moll-ное аллегро послѣ этой сцены (то-есть сцены терзаній Донъ-Жуана) прибавлено Моцартомъ, какъ оркестрный шумокъ, въ подмогу декорации ада,—какъ г. Улыбышевъ *умолчалъ* объ участіи Лепорелло въ этой сценѣ, такъ какъ это участіе портило бы все дѣло въ отношеніи фантазматическихъ прикрасъ (стр. 200 и 201 III тома), придумавъ блистательную обстановку для адской сцены, помѣстивъ туда всѣ театральныя ухищренія—какъ въ иныхъ балетахъ: цѣлый Везувій огня, цѣлую вереницу привидѣній, голубой утренній свѣтъ въ соединеніи съ краснымъ бенгальскимъ пла-

менемъ, наконецъ тѣни Командора и Донны-Анны въ облакахъ (вы помните, что г. Улыбышевъ неумолимо требуетъ ея смерти!) г. Улыбышевъ не хочетъ видѣть, что все это какъ нельзя сильнѣе разнорѣчить съ партитурою. Но вотъ новая бѣда! D-moll-ное аллегро (музыка для мнимо-адской сцены) вовсе не кончаетъ оперу. Куда-жъ дѣвать эти несносныя 18 страницъ партитуры? Долой ихъ! Прочь ихъ совсѣмъ! Но для этого надобно доказать, хоть разными натяжками, что эта заключительная сцена совершенно лишняя, что она нелѣпость въ текстѣ, и ничего особеннаго—въ музыкѣ. Вотъ это г. Улыбышевъ и старается доказать на стр. 201, 202 и 203 III тома, съ постоянно-саркастическою улыбкою. Позвольте мнѣ перевести хоть часть этихъ замѣчательныхъ страницъ:

«Удивительное дѣло! авторы Донъ-Жуана, создавая эту оперу à la Шекспиръ, помимо пѣтикъ и условій современнаго имъ театральнаго стиля (это совершенная неправда), постоянно перемѣшивая комизмъ съ трагическимъ паѳосомъ,—создавая, однимъ словомъ, произведение романтическое (?)—какъ bourgeois gentilhomme у Мольера говорилъ цѣлый вѣкъ прозой,—Да-Понте и Моцартъ считали долгомъ покориться самому произвольному изъ тогдашнихъ рецептовъ для лирической драмы, правилу, которое требуетъ, чтобъ при концѣ оперы всѣ дѣйствующія лица выстроились въ рядъ, по ранжиру своихъ голосовъ, чтобы отблагодарить публику за аплодисменты, или свистки. Конечно, въ настоящемъ случаѣ, не всѣ лица могли соблюсти эту учтивость: герой пьесы въ аду, а тѣни Командора не ловко же являться еще разъ, для того только, чтобы раскланяться съ публикою. Оставшіеся въ живыхъ собираются вмѣстѣ и выходятъ на сцену, чтобы пропѣть и откланяться; это составляетъ три сверхштатныя частицы финала: Allegro assai, Larghetto и Presto. Мы ихъ и разбирать не будемъ (вотъ какъ!). Во первыхъ потому, что этого всего никогда не исполняютъ на сценѣ (хорошъ резонъ, не правда-ли?), во вторыхъ, потому что все это не относится къ ходу пьесы, къ ея сюжету (ne fait plus partie de l'action), въ третьихъ — и это самое важное—потому что все это нелѣпая ложь въ отношеніи данныхъ характеровъ. Кто не увидитъ, что весь этотъ міръ страстей, очарованій, проказъ и чудесъ погибъ безвозвратно вмѣстѣ съ личностью, которая была средоточіемъ этого міра и главною его пружиною»!..

Затѣмъ г. комментаторъ перебираетъ всѣ дѣйствующія лица оперы по порядку финала и доказываетъ невозможность этой сцены для каждаго изъ характеровъ отдѣльно, повторяя при этомъ случаѣ еще разъ «свой» взглядъ на отношеніе ихъ къ Донъ-Жуану. Разбирая характеры Лепорелло и прочихъ, я говорилъ уже о произвольности взгляда г. Улыбышева въ этомъ случаѣ и несогласіи съ партитурою. Опровергать несправедливость доводовъ г. Улыбышева, почему финальная сцена нелѣпая неправда въ отношеніи характеровъ, значило-бы повторить все прежде сказанное. Лучше перейти прямо къ результату сентенціи. Придавъ лицу Донъ-Жуана колоссальное, титаническое, всемірное значеніе (котораго и тѣни нѣтъ въ партитурѣ), г. Улыбышевъ старался

и на другихъ лицахъ оперы, всѣми возможными натяжками, распространить отблески этого великаго Донъ-Жуанова значенія. Оттого, не обращая ни малѣйшаго вниманія на то, чего хотѣли Моцартъ и Да-Понте, на ихъ намѣренія, высказанныя словами и нотами, комментаторъ восклицаетъ (стр. 203): «Такимъ образомъ (*c'est ainsi*) великая личность Донъ-Жуана въ своемъ паденіи увлекаетъ за собою все, что служило ей рельефомъ, обстановкой, или контрастомъ. Все умираетъ, все исчезаетъ вмѣстѣ съ нимъ». Гдѣ-же это все въ партитурѣ?! позволю я себѣ спросить г. Улыбышева. Кто умираетъ? Кто исчезаетъ? Удивительно, какъ далеко завела г. комментатора «легкая производительность» его воображенія, собственный лиризмъ и виртуозность стиля! *Libre à chacun d'imaginer un Don-Juan à sa fantaisie*. Діаметрально противоположно тому, что наставлялъ здѣсь г. Улыбышевъ, партитура показываетъ, что изъ всѣхъ лицъ оперы, кромѣ давно убитаго Командора, одинъ только Донъ-Жуанъ исчезъ со сцены и рѣшительно нпкого не увлекъ въ своемъ паденіи: всѣ дѣйствующія лица (кромѣ Донъ-Жуана и Командора) живехоньки и здоровехоньки до самаго паденія занавѣса.

Г. Улыбышевъ самъ далъ намъ право (стр. 87 III тома) толкованія и мысли, которыя прямо противорѣчатъ и тексту, и партитурѣ, признать толкованіями и мыслями ложными.

Была уже рѣчь о томъ, что г. Улыбышевъ несправедливъ и къ музыкѣ заключительной сцены Донъ-Жуана—онъ говоритъ объ ней очень всколзь (*pour n'analyserons point*), и гдѣ же? Замѣтите въ полномъ, обстоятельномъ разборѣ всей оперы, и все это единственно потому, что сцена эта никакъ не подошла подъ идеалъ оперы «Донъ-Жуанъ», составленный г. Улыбышевымъ независимо отъ партитуры Моцарта. Онъ даже признаетъ (въ другомъ мѣстѣ III тома, а именно на стр. 126), что *Larghetto* этой сцены опять какая то мистификація со стороны Моцарта (!!), что также, какъ арія Эльвиры въ первомъ актѣ «*ah fuggi il traditor* (*D-dur*, $\frac{3}{4}$, на театрѣ неисполняема)—образчикъ стиля Генделевского,—такъ это *Larghetto* (*or che tutti, o mio tesoro*) будто-бы образчикъ современныхъ Моцарту сладкихъ дуэтовъ à l'italienne—что Моцартъ нарочно, съ умысломъ (?) помѣстилъ эти «архаизмы» наряду съ «своей» безсмертной музыкой, чтобы потомство могло сравнить и судить.—«Теперь»—прибавляетъ г. Улыбышевъ—«когда приговоръ уже произнесенъ и сравнивать больше не зачѣмъ—и арію и дуэтъ очень справедливо выбрасываютъ изъ оперы».—По случаю аріи «*ah fuggi*» я замѣтилъ уже, что Моцарту не могла придти въ голову анти-художественная, анти-объективная, профессорская мысль: превратить свою поэтическую оперу въ музыкальную хрестоматію, въ пособіе для изученія исторіи музыки. Здѣсь добавлю только, что если въ самомъ дѣлѣ въ этомъ восхитительномъ *Larghetto* (*or che tutti*) при красотѣ и объективности чисто-Моцартовской, много итальянской сладости и прозрачная гармонія тутъ столько-же проста, безыскусственна, сколько благозвучна (*simphonique*) то это только потому, что поэтическая мысль этого требовала согласно стилю, въ кото-

ромъ Моцартъ задумалъ (концепировалъ) эту оперу. Если же признать эту музыку «подражаніемъ» современнымъ Моцарту итальянцамъ (Guglielmi, Piccini, Sacchini, Paesiello) и на этомъ только основаніи ее осудить, то такимъ образомъ пришлось бы забраковать очень значительную долю, чуть не половину каждой итальянской Моцартовой партитуры, не исключая ни Фигаро, ни Донъ-Жуана.

Въ Донъ-Жуанѣ есть даже довольно формъ устарѣлыхъ (какъ увидимъ) но вовсе не въ этихъ мѣстахъ оперы, на которыя указываетъ г. Улыбышевъ, и вовсе не «съ умысломъ» со стороны Моцарта, а просто какъ дань вѣку, отъ которой ни одинъ въ свѣтѣ гений совершенно освободиться не можетъ.

Разсматривая характеры оперы и сюжетъ ея, въ цѣломъ, съ цѣлью установить возможную чистоту взгляда на эти предметы, я касался музыкальных и сценическихъ подробностей только мимоходомъ.

Теперь мнѣ предстоитъ сдѣлать нѣкоторые общіе выводы о впечатлѣніи оперы на театрѣ съ поэтической и музыкальной стороны, и о томъ, какъ, по моему мнѣнію, должно понимать Моцартовы слабыя стороны, по большей части въ зависимости отъ его эпохи.

Приступить къ этимъ общимъ выводамъ я не могу иначе, какъ сдѣлавъ еще разъ бѣглый обзоръ всей оперы, сцена за сценой по порядку, для того, чтобъ провѣрить отдѣльное впечатлѣніе каждой, и потомъ, сдѣлавъ очеркъ всей оперной дѣятельности Моцарта, чтобъ приготовить возможность взгляда на значеніе оперы Донъ-Жуанъ въ связи съ другими операми. Еще въ началѣ статьи я говорилъ о важности исторической точки зрѣнія при эстетической оцѣнкѣ художественныхъ произведеній.

Все это вмѣстѣ составитъ вторую и послѣднюю статью о моемъ предметѣ.

Не могу не повторить еще разъ опасеній, что мои иногда очень мелочныя указанія невѣрности взгляда въ замѣчательной и уже знаменитой книгѣ моего соотечественника будутъ отнесены къ полемическимъ нападкамъ. Я сказалъ уже, что стою за правду; хочу показать всѣмъ, хочу убѣдить всѣхъ, что цвѣтныя очки гг. комментаторовъ чрезвычайно мѣшаютъ чистотѣ взгляда на Моцартова Донъ-Жуана. Другой, скрытой, косвенной мысли у меня рѣшительно нѣтъ никакой.

Упрековъ касательно моей педантической подробности я не боюсь, потому что, какъ уже говорилъ, пишу не фельетонъ, а специальную статью по части музыкальной критики, которую считаю дѣломъ серьезнымъ.

СТАТЬЯ ВТОРАЯ *).

Les poètes, les romanciers et les artistes se sont emparés depuis une trentaine d'années du sujet de Don Juan et ont élevé autour du chef d'œuvre de Mozart une sorte de légende mystérieuse, à travers laquelle il est assez difficile d'apercevoir la vérité.

Scudo.

... А ларчикъ просто открывался.

Крыловъ.

Цѣль этихъ статей—война противъ ложныхъ взглядовъ Моцартовыхъ хвалителей, противъ призматической радужности черезъ чуръ сильнаго увлеченія въ комментаріяхъ и панегирикахъ по случаю «Донъ-Жуана» будто-бы высшаго чуда изъ всѣхъ чудесъ искусства «*punc et in seacula*».

Сообразно этой цѣли мнѣ надо было взять почти за исходную точку слабая стороны безсмертной оперы, чтобы показать и доказать всю странность непомѣрно-преувеличеннаго хваленія, которое вредитъ вѣрному взгляду на самую вещь.

Тѣмъ немногимъ читателямъ, которые, изъ особенной любви къ музыкѣ и ея литературѣ, рѣшились на подвигъ: прочесть предъидущую мою статью до конца, я, вѣроятно, достаточно досадилъ нескончаемыми анатомическими подробностями своей придирчивой, педантской критики. Но, повторяю—что-жь дѣлать? Я слишкомъ горячо люблю искусство, Моцарта и его «Донъ-Жуана», чтобы говорить объ этомъ предметѣ слегка, вскользь, если уже отважился начать о немъ рѣчь передъ публикой. Безъ анатомирования, иногда нѣсколько сухаго, утомительнаго (для непривычныхъ), нѣтъ, по моему мнѣнію, никакой возможности доказывать свои убѣжденія, подтверждать ихъ самымъ дѣломъ. Критика неразлучна съ точностью, а сколько мнѣ помнится еще Делиль ска-
заль:

L'art d'être exacte est l'art d'être ennuyeux.

Несмотря на этотъ весьма неутѣшительный для меня рискъ, я считаю, что въ прошедшей статьѣ еще далеко не все указалъ въ «Донъ-Жуанѣ», что составляетъ пятна въ этомъ солнцѣ опернаго дѣла,—и теперь примусь снова за «разъясненіе» оперы по составамъ.

Въ современной музыкальной критикѣ Моцарта понимаютъ такъ: что онъ былъ по всей натурѣ своей художникъ, музыкантъ по преимуществу,—воплощенная музыка. Изъ этого довольно ясно, почему собственно - музыкальный интересъ, чисто-музыкальныя цѣли были для него въ каждомъ произведеніи

*) Пантеонъ 1853 г., кн. 5.

важнѣе прочихъ цѣлей, общихъ всѣмъ искусствамъ, поэзій вообще, — то-есть ясно, почему опера — какъ *музыка*, въ дѣятельности его была на первомъ планѣ, опера—какъ драма—далеко не на первомъ. Такъ объясняется фактъ, нѣсколько странный для тѣхъ, кто привыкъ судить о гениальныхъ художникахъ только «а priori»,—тотъ фактъ, что въ операхъ Моцарта, во всемъ, что касается музыкальныхъ подробностей, вездѣ видна глубочайшая обдуманность, на каждомъ шагу поразителенъ глубочайшій расчетъ (замѣчу мимоходомъ, что гениямъ обыкновенно любятъ приписывать черезчуръ сильную долю инстинктивности въ творествѣ, а на дѣлѣ это иногда очень рѣзко опровергается;) между-тѣмъ, на ряду съ этою гениальностью музыки, во всемъ, что относится до обдуманности цѣлаго состава оперы, со стороны ея текста, до умнаго порядка въ сплетеніи сценъ между собою, до логической послѣдовательности (консеквентности) въ характерахъ дѣйствующихъ лицъ, однимъ словомъ, до основы и подробностей оперы — какъ пьесы, промаховъ у Моцарта довольно много, и иногда весьма грубо-неэстетическихъ.

Мнѣ могутъ возразить, что это промахи въ текстѣ, значить виною въ нихъ не Моцартъ, а *поэтъ либреттистъ*,—но гениальный музыкантъ, особенно какъ мы теперь понимаемъ «музыканта» (въ эпоху послѣ-Бетховенскую), не долженъ нисколько отдѣлять *свою* дѣятельность въ оперѣ отъ ея поэтической задачи, какъ въ главной мысли, такъ и въ подробностяхъ. Промахи въ операхъ Моцарта такого рода, что онъ не могъ не замѣтить ихъ—не только какъ гений, но просто какъ умный, мыслящій человекъ; но онъ оставилъ ихъ безъ вниманія, какъ-будто исправленіе ихъ до него и не касалось.

Идеаль драматическаго произведенія (будь это драма, комедія или опера) непремѣнно требуетъ, чтобы сцены пьесы были расположены въ порядкѣ нарастанія занимательности, и чтобы онѣ были такъ органически связаны между собою, что ни одну изъ нихъ нельзя не только выпустить, но даже переменить, не нарушивъ смысла цѣлой пьесы, не исказивъ всего ея внутренняго скелета, всей ея экономіи и цѣлости внѣшняго впечатлѣнія. Надо сознаться, конечно, что очень немного оперъ на свѣтѣ, которыя довольно близко подошли-бы къ такому идеалу; оперы вообще именно съ этой стороны очень хромаютъ, очень отстали отъ немзыкальныхъ сценическихъ произведеній (въ какой именно мѣрѣ, какъ и почему? объ этомъ мнѣ, быть можетъ, скоро придется говорить при другомъ случаѣ); но все-же, хотя въ довольно тѣсной сферѣ — оперѣ комической у французовъ—есть кое-какія умненькія произведенія (особенно Скриба и Обера), которыя *своей* идеѣ (не слишкомъ возвышенной, иногда даже довольно прозаической) отвѣчаютъ *вполнѣ*, то-есть ни въ чемъ, ни со стороны текста, ни со стороны музыки, не остались ниже своей задачи. Такое равновѣсіе должно быть однимъ изъ первѣйшихъ условій совершенства оперы,—но именно этого равновѣсія нѣтъ въ Моцартовскомъ «Донъ-Жуанѣ».

Въ прошедшей статьѣ я говорилъ уже, что превосходная поэтическая мысль этой оперы могла быть несравненно лучше обработана въ сценическомъ

отношеніи чѣмъ это сдѣлалъ да-Понте. По случаю характеровъ Эльвиры и Церлины, и по случаю послѣдней, заключительной сцены, я указывать нѣкоторую несвязность, нетолковость, прозаичность въ либретто, недостатки, нисколько не исправленные Моцартовымъ музыкою, а только иногда сглаженные, *вознагражденные* ея красотою. И въ теченіе всей оперы довольно часто встрѣчаются недомолвки, безтолковость, несвязность, неэстетическая прозаичность въ намѣреніи текста (не говоря уже о самыхъ словахъ, гдѣ есть порядочная доза «итальянской» реторики). Для того, чтобъ удостовѣрить читателей, что мое убѣжденіе въ этомъ случаѣ основано на фактахъ, я долженъ привести самые факты, просмотрѣвъ всю оперу сцена за сценой. Этотъ бѣглый обзоръ всей оперы неизбеженъ и для повѣрки общаго впечатлѣнія отъ «Донъ-Жуана» при исполненіи его на сценѣ, повѣрки, которою можно подготовить окончательный *выводъ*, въ чемъ именно недостатки этой оперы, отъ чего они зависятъ, и какъ должно понимать Моцартовы слабыя стороны. По случаю каждой отдѣльной сцены мнѣ удобно будетъ также выставить еще нѣкоторыя заблужденія и фантазиі комментаріевъ, заблужденія, еще незатронутыя мною, когда шла рѣчь о характерахъ дѣйствующихъ лицъ и объ развязкѣ пьесы. Говоря о характерахъ, я долженъ былъ касаться разныхъ сценъ оперы — въ разбивку; теперь буду говорить о каждой по порядку, — разумѣется, избѣгая повтореній того, что уже сказано въ прошедшей статьѣ. Но во всякомъ случаѣ, я напередъ прошу читателей припомнить, что въ предстоящемъ обзорѣ чудеснаго Моцартова произведенія, они никакъ не должны искать полнаго разбора красотъ оперы, въ родѣ тѣхъ комментаріевъ, какъ въ книгѣ г. Улыбышева, или въ статьѣ Скудо — «Mozart et son Don-Juan». Быть можетъ, нисколько не меньше этихъ панегиристовъ, я горячо сочувствую всѣмъ безсмертнымъ красотамъ Моцартова генія въ одной изъ лучшихъ, изъ великолѣпнѣйшихъ его созданій, но, сообразно своей цѣли, я не долженъ позволить себѣ вдаваться въ панегирики, которыхъ и безъ меня уже довольно на бѣломъ свѣтѣ, и потому (съ стѣсненнымъ сердцемъ) долженъ буду слегка упомянуть о многихъ сценахъ, гдѣ красота музыки въ полномъ согласіи съ поэтическою задачею сіяетъ безъ малѣйшаго пятна, но остановлюсь именно только на «пятнахъ» оперы, именно тамъ, гдѣ, по моему мнѣнію, Моцартъ не безъ упрека, и кромѣ того еще въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, гдѣ гг. комментаторы такъ замаскировали истинный Моцартовъ смыслъ, что до него трудно добраться (какъ еще и Скудо замѣтилъ). Пора наконецъ скинуть съ Моцарта досадное маскарадное платье, въ которомъ его иногда и не узнать!

Даже самыя первыя ноты партитуры «Донъ-Жуана» вызвали невѣрность въ комментаріи г. Улыбышева, невѣрность, которую я не могу оставить безъ вниманія, потому что она на слишкомъ замѣтномъ мѣстѣ.

Что-бы казалось проще — въ цѣломъ *andante* увертюры видѣть картину развязки всей оперы въ далекомъ поэтическомъ предвидѣніи? Превосходная поэтически-музыкальная мысль, употребленная съ легкой руки Моцарта и Веберомъ въ увертюру Оберона, и очень многими другими. Грозные звуки, ко-

торыми открывается увертюра—съ нѣкоторымъ упрощеніемъ гармоніи—тѣ-же самые аккорды, какъ при явленіи статуи Командора на ужинѣ,—что-бы казалось проще? Но нѣтъ! г. Улыбышевъ увѣряетъ (т. III стр. 105), что аккорды въ началѣ увертюры призываютъ къ слушанію оперы!! будто-бы кричать: «слушайте! слушайте! вотъ какая страшная исторія начинается!» (!) Не говоря уже объ антипоэтичности такого толкованія, я замѣчу только, что оно невѣрно фактически. Музыкальная мысль *та-же*, что и въ сценѣ явленія статуи: Значить и въ самой сценѣ грозные аккорды всего оркестра ff, тоже кричать: «слушайте! слушайте!»? Въ старинныхъ логикахъ это называлось, кажется, «*deductio ad absurdum*».

Allegro увертюры разобрано г. Улыбышевымъ довольно просто, и потому вѣрно; а у меня, какъ я сказалъ уже, и въ мысляхъ нѣтъ писать разборъ красота этой партитуры.

Въ началѣ оперы (№№ 1 и 2) такіа сцены, гдѣ—что не тактъ, то изумительная красота и правда драматическая, притомъ же и въ отношеніи сценическаго эффекта здѣсь все вполне превосходно; значить, критика тутъ поневолѣ превратится въ восторженный хвалебный дифирамбъ. И арія Лепорелло (*Notte e giorno faticar*), и терцетъ Донъ-Жуана, Доны-Анны, Лепорелло и сцена сраженія, и терцетъ басовъ (Донъ-Жуанъ, Лепорелло и умирающій Командоръ), и трагическій речитативъ Доны-Анны надъ тѣломъ отца, и не менѣе трагическій, печальный дуэтъ Доны-Анны и Донъ-Оттавіо,— все это ни съ чѣмъ несравнимые образцы совершенства оперной музыки, воплощеніе опернаго идеала; значить, мнѣ здѣсь обо всемъ этомъ не для чего распространяться. Притомъ-же всѣ эти сцены очень хорошо рассказаны и въ книгѣ г. Улыбышева (т. III стр. 109 — 116), потому что здѣсь онъ не вдавался въ толкованія таинственнаго, скрытаго смысла Моцартовыхъ намѣреній, а представилъ очень живо и вѣрно полную картину чудесной интродукціи «Донъ-Жуана». Еслибъ всѣ комментаріи г. Улыбышева были похожи на эти шесть страницъ, вся его книга много-бы выиграла въ достоинствѣ.

О выходной аріи Донъ-Эльвиры (№ 3—терцетъ по небольшому участію Донъ-Жуана и Лепорелло *in dioparte*), о нѣкоторой холодноватости впечатлѣнія этой сцены, тотчасъ вслѣдъ за удивительной интродукціей и трагическимъ дуэтомъ, о невыгодности впечатлѣнія, не смотря на неподражаемую красоту музыки,—я уже говорилъ по случаю характера Эльвиры. Надо еще замѣтить, что съ переменной декорациі (тотчасъ послѣ трагическаго дуэта)—на сценѣ теперь улица кака-то и днемъ. Зритель не знаетъ, куда онъ перенесенъ, и сколько времени прошло съ той ночи, когда убить Командоръ.

Разговоръ между Донъ-Жуаномъ и его слугою (очень равнодушный и въ формѣ *recitativo secco*, для нынѣшнихъ слушателей весьма непріятный, особенно тотчасъ вслѣдъ за восхитительнымъ дуэтомъ) выказываетъ только новыя покушенія Донъ-Жуана на подвиги волокитства,—не объясняя связи сценъ и мѣста дѣйствія. Предметъ волокитства на этотъ разъ—Эльвира, кото-

рая тутъ явилась совсѣмъ неожиданно для Донъ-Жуана, и онъ ее, на первыхъ порахъ, не узналъ. Я замѣчалъ уже, что характеръ Эльвиры много теряеть вообще отъ того, что въ цѣломъ либреттѣ, въ складѣ оперы, ему не придано серьезности, что, напримѣръ, послѣ выходной ея аріи зритель ждетъ горячей сцены между нею и Донъ-Жуаномъ, но эта сцена повернута въ форму речитатива (!) и проходитъ незамѣтно. Даже впечатлѣніе слѣдующаго нумера чудесной аріи Лепорелло о каталогѣ побѣдъ Донъ-Жуановыхъ (№ 4) нѣсколько ослабляется неловкостью положенія Эльвиры, которая тутъ, какъ и вездѣ, совершенно обижена авторомъ. И ее жаль, что она, бѣдная, должна молча выслушивать все, нисколько для нея неутѣшительное, что Лепорелло ей такъ соп амоге рассказываетъ, жаль и актрисы, исполняющей Эльвиру, потому что на ея долю достается здѣсь добрыхъ пять минутъ нѣмой игры. — истиннаго наказанія для всѣхъ на свѣтѣ актеровъ (кромѣ первостепенныхъ талантовъ), а тѣмъ больше для оперныхъ. По случаю самой аріи каталога, «несравненнаго образца комическаго стиля», какъ справедливо ее называетъ г. Улыбышевъ, не могу оставить безъ вниманія, во-первыхъ маленькой неточности въ самомъ комментаріи г. Улыбышева, и во-вторыхъ, искаженія, которому смыслъ этой аріи подвергся въ неловкихъ рукахъ нѣмецкихъ тяжеловѣсныхъ переводчиковъ.

Г. Улыбышевъ, говоря о нѣкоторыхъ подробностяхъ этой аріи во второй ея половинѣ, къ концу *andante*, очень хорошо сказалъ, еще во второмъ томѣ своей книги, о непереводаемости италіанскаго «*parlando*» въ комическихъ операхъ (Т. II, стр. 130 и 131). Въ третьемъ томѣ, при самомъ разборѣ «Донъ-Жуана», по порядку, мастерски рассказавъ объ этой аріи, въ заключеніи онъ говоритъ такъ: (стр. 122). «Послѣ портретовъ «*la grande maestosia*» и «*la piccina*» (въ исчисленіи разнаго рода красавицъ, въ которыхъ влюбляется Донъ-Жуанъ), слѣдуетъ портретъ старухи (*la vecchia*). Вотъ что значить молодиться въ шестьдесятъ лѣтъ! У старухи нога скользитъ, вотъ она падаетъ, парикъ съ нея валится на *cadenza d'inganno* (*cadence rompue*, *Trugschluss*) изъ D-dur въ B-dur. Фаготъ сжалился надъ бѣдной (!); онъ подаетъ ей руку и уводитъ, не безъ надлежащаго увѣщанія, что пора ей писать свою духовную» (!). Не знаю, многіе ли признають эту выходку г. Улыбышева, придуманною очень забавно, очень остроумно, но знаю, что это остроуміе здѣсь очень некстати, то-есть нисколько не подходитъ подъ Моцартову музыку въ томъ мѣстѣ аріи, о которомъ идетъ рѣчь.

Cadenza d'inganno и рельефныя ноты фагота (тактъ 41 съ конца аріи и слѣдующіе такты) относятся не къ предъидущимъ строчкамъ текста (*delle vecchie fa conquista pel piacer di porle in lista*), а къ послѣдующимъ, именно: «*sua passion predominante, è la giovin principiante*». Припомните, что Моцартъ, какъ величайшій объективистъ изъ музыкальныхъ художниковъ, никогда не забывалъ музыку, особенно оркестромъ—живописать не столько слова текста, какъ движенія, жесты, взгляды дѣйствующихъ лицъ, произносящихъ эти слова, иногда даже нѣмую игру другихъ участвующихъ, однимъ-словомъ все

сценическое дѣйствіе. Доказательства этому на каждомъ шагѣ во всѣхъ операхъ Моцарта, иначе бы онъ не былъ такъ великъ въ своемъ дѣлѣ. Вообразите теперь Лепорелло на сценѣ, какъ онъ пресерьозно, будто съ кафедры, рассказываетъ Эльвирѣ всю исторію знаменитаго каталога, щеголяетъ числомъ побѣдъ своего барина въ Италіи, Испаніи, и такъ далѣе; потомъ, окончивъ исчисленіе, гдѣ всего больше, всего рельефнѣе отгѣнена цифра «mille e tre», переходитъ къ общимъ замѣчаніямъ о вкусахъ Донъ-Жуана (*nella bionda egli ha l'usanza*, и такъ далѣе въ цѣломъ *andante*), наконецъ, не забывъ даже старухъ, которыя красуются въ каталогѣ, чтобъ увеличить «число» жертвъ, Лепорелло готовится сказать Эльвирѣ опять что-то поважнѣе прочаго (какъ и передъ *mille e tre*), дѣлаетъ шагъ впередъ, чтобъ быть къ ней поближе, чтобъ она его лучше разслушала, и говорить въ полголоса, съ особеннымъ отгѣнкомъ, *sua passion predominante à la giovin principiante*. Вотъ отъ чего тутъ внезапная перемѣна гармоніи—*cadenza d'inganno*. (Въ басу) *eine Stockung* въ ритмѣ, вотъ отчего здѣсь соло фагота на самыхъ юмористическихъ его нотахъ (*registre du grotesque*), отгѣняющихъ юморъ самого Лепорелло, его комическую важность (*gravité*) и довольно злую усмѣшку, однимъ словомъ—игру его фізіономіи и жестовъ; вотъ отъ чего тутъ маленькая пауза и потомъ мелкія нотки говоркомъ (*parlando*), послѣ сплошнаго пѣнія на предъидущія строчки,—вотъ настоящий музыкальный комизмъ въ дѣйстви, въ игрѣ, какъ его всегда понималъ и выражалъ Моцартъ.

Кромѣ этого «эстетическаго» опроверженія, произвольное толкованіе г. Улыбышева опровергается и тѣмъ фактомъ, что еслибъ соло фагота и эпизодическая гармонія относились къ портрету старухъ, какъ полагаетъ г. Улыбышевъ, то Моцартъ это музыкальное поясненіе предшествующихъ строкъ (что весьма невыгодно въ музыкѣ и рѣдко встрѣчается) не протянулъ бы подъ слѣдующія строчки о предметѣ прямо противоположномъ (*la giovin principiante*), и кромѣ того, не повторилъ бы той-же самой музыкальной мысли гораздо далѣе (тактъ двадцать третій съ конца) на слова «*voi sapete quel cha fa*». Какую же старуху провожаетъ фаготъ въ этихъ тактахъ, гдѣ часто комическая выходка фагота повторяется въ той же фигурѣ и почти на тѣхъ же самыхъ нотахъ? Между тѣмъ, не отклоняясь ни на шагъ въ сторону отъ самаго дѣла, то-есть, отъ личности Лепорелло, «*con amore*», рассказывающаго Эльвирѣ подвиги своего барина, отъ музыкальнаго выраженія отгѣнковъ его игры—нельзя не видѣть ближайшаго отношенія къ тексту и въ повтореніи соло фагота.—Очень трудно пояснить такого рода музыкальныя подробности безъ нотныхъ примѣровъ, одними словами, больше или меньше, неточными; но въ такого рода замѣчанія (какъ и большую часть всего, что пишу), я адресую къ читателямъ, достаточно знакомымъ съ техническою стороною музыки вообще, а также съ партитурою «Донъ-Жуана». Только такіе читатели поймутъ всю горячность моего стремленія очистить взглядъ на эту оперу отъ всего лишняго, отъ разныхъ наростовъ, хотя бы и въ микроскопическихъ мелочахъ, и не упрекнуть

меня въ слишкомъ придирчивой критикѣ комментарий г. Улыбышева. Именно потому, что эти комментаріи иногда вполне хороши, хотѣлось-бы освободить ихъ вовсе отъ неумѣстныхъ вычурныхъ выходовъ остроумія, которыя искажаютъ, затемняютъ простой, вѣрный взглядъ на самое дѣло, то-есть на чудеса Моцартовской музыки.

Коснутся оперныхъ переводовъ вообще, вопіять противъ жестокихъ искаженій, которымъ самыя лучшія въ свѣтѣ оперы подверглись, перейдя съ итальянской сцены, напримѣръ, на нѣмецкую, или съ нѣмецкой на французскую и на русскую, значило-бы завести длинную рѣчь о такомъ дѣлѣ, которое почти не относится къ главному моему предмету. Замѣчу только, что подстрочный, буквальный переводъ опернаго текста подъ готовую музыку—совершенная невозможность въ тысячѣ случаевъ, что здѣсь вообще необходимъ особенный талантъ, навыкъ, въ соединеніи съ самымъ глубокимъ пониманіемъ всѣхъ тончайшихъ художественныхъ намѣреній композитора (такого какъ Моцартъ), неразлучныхъ со смысломъ, а иногда съ самою буквою текста. Послѣ этого понятно, какъ рѣдко можетъ встрѣтиться сколько-нибудь хорошій переводъ опернаго текста подъ такую музыку какъ Моцартова. И дѣйствительно, его оперы больше всѣхъ другихъ въ свѣтѣ потерпѣли отъ неуклюжести безталантныхъ, анти-художественныхъ, ремесленныхъ переводовъ. Стоитъ заглянуть въ любой изъ подстрочныхъ текстовъ «Донъ-Жуана» (а я замѣчалъ уже, что ихъ очень много и всѣ плохи), чтобъ убѣдиться, что трудно придумать что-нибудь болѣе непохожее на текстъ подлинника. Уже и г. Улыбышевъ (въ приведенныхъ мною страницахъ II тома) сожалеетъ, что многіе подробности Моцартовыхъ намѣреній въ аріи каталога, переведенной по-нѣмецки, исчезли безвозвратно,—но г. Улыбышевъ приписываетъ это больше непереводимости *stilaraglando*, свойственнаго одному итальянскому языку, слѣдовательно какъ-будто извиняетъ переводчиковъ. По моему мнѣнію, извинить ихъ можно въ одномъ: въ недостатокъ благозвучія (*euphonie*) въ переводномъ текстѣ. Въ этомъ отношеніи перевѣсъ всегда будетъ на сторонѣ итальянскаго подлинника. Но непростительна вина переводчиковъ, когда они въ своемъ текстѣ навязываютъ дѣйствующимъ лицамъ совсѣмъ другія мысли, ощущенія, которыхъ и въ поминѣ нѣтъ въ подлинникѣ, на мѣсто тѣхъ, которыя выражены въ оригинальномъ текстѣ и художественно переданы музыкою, такую, какъ Моцартова *). Положимъ, что вамъ не случилось никогда слышать «Донъ-Жуана» по-итальянски

*) Въ другомъ мѣстѣ книги, по случаю французскаго искаженія Моцартовой оперы «*Entführung*»,—г. Улыбышевъ выражается такъ: «*Passe par l'extrême platitude, passe pour l'extrême bêtise; messieurs les traducteurs d'opéras nous y ont habitués; mais ce qu'on ne leur pardonne point, c'est d'assassiner le compositeur, en clouant sur son texte leurs misérables rimes, à contresens de la mélodie, de sorte que le blanc se traduit par le noir et le noir par le blanc. C'est une chose infame, abominable; n'en parlons plus.*». Нѣтъ, надо тысячу разъ, надо говорить именно по случаю Моцартовыхъ оперъ, которыя болѣе чѣмъ какому-нибудь другому музыкальному произведенію публики извѣстны не въ настоящемъ своемъ видѣ.

(т. е. какъ онъ написанъ), положимъ, что вы знаете эту оперу только по исполненію ея на нѣмецкихъ сценахъ, и вдругъ вамъ привелось-бы заглянуть въ комментаріи г. Улыбышева, или въ мои замѣчанія о той или другой сценѣ, вы тогда рѣшительно въ толкъ не возьмете, о чемъ рѣчь идетъ. И очень ясно: въ нѣмецкомъ текстѣ, напримѣръ, въ аріи каталога нѣтъ ни *la piscina*, ни *la grande maestosa*, ни *la giovin principiante* съ тонкими Моцартовскими оттѣнками каждаго слова, каждой новой фразы, а вмѣсто этого найдете какія-то сентенціи (!) *tant bien que mal*, приспособленныя къ озлобленію Лепорелло на образъ жизни его барина, сожалѣнія (!) о судьбѣ несчастныхъ жертвъ Донъ-Жуанова волокитства, наконецъ совѣтъ Эльвирѣ, чтобъ она бросила негодяя Донъ-Жуана!! (*Drum, o Schöne, lass ihn laufen, er ist deines Zorns nicht werth*). Все это въ глазахъ моралистовъ, быть-можетъ, и гораздо лучше, гораздо дѣльнѣе итальянскаго текста, отъявленно «пиническаго». Но гг. переводчики, *поправляя* да-Понте, совсѣмъ забыли, что имѣютъ дѣло уже не съ да-Понте, а съ Моцартомъ, что они подкладываютъ свой текстъ подъ готовую музыку, подъ музыку, при созданіи которой всѣ ихъ моральныя сентенціи вовсе не входили въ расчетъ, потому что и тѣни ихъ не было въ итальянскомъ текстѣ. Гг. переводчики забыли, что музыка *всѣя*—въ выраженіи! Чтò же случилось съ Моцартовскими намѣреніями? ни одно изъ нихъ даже издали не подходитъ подъ смыслъ переводнаго текста; слова остаются совершенно сами-по-себѣ, музыка сама-по-себѣ! Музыка не выражаетъ словъ, слова не объясняютъ музыкальных намѣреній. И такъ варварски поступаютъ съ музыкой Моцарта! Какъ будто подъ его звуки, какъ подъ итальянскія общія мѣста, можно пѣть, чтò угодно! И этотъ вандализмъ существуетъ еще въ наше время — и гдѣ-же? въ музыкальной Германіи!! На возраженіе, что *слова* въ оперѣ не такъ важны, потому-что при исполненіи ихъ почти не слышно, я отвѣчу, что это справедливо только въ отношеніи многоголоснаго пѣнія (*ensembles*); въ соло отдѣльныхъ лицъ, при хорошемъ произношеніи, должно быть слышно почти каждое слово, иначе для чего же всѣ тонкія намѣренія композиторовъ, когда до публики можетъ доходить только одинъ общій колоритъ и самые грубые эффекты?

И послѣ аріи Лепорелло Эльвирѣ не дано ничего, кромѣ самого лаконическаго монолога (*recitativo secco*, всего двѣ строчки). Быть можетъ, почувствовавъ этотъ недостатокъ, Моцартъ прибавилъ для вѣнской сцены арію Эльвиры съ большимъ речитативомъ (*recit: In quali eccessi, o Numi, aria: Mi tradi quell'alma ingrata. Es-dur. 3/4 № 1 изъ прибавочныхъ*), по крайней-мѣрѣ, при исполненіи эту арію очень часто помѣщаютъ вслѣдъ за аріей каталога.

Опять перемѣна декораціи, потому-что вдали долженъ быть видѣнъ замокъ «Донъ-Жуана». Вотъ уже третья декорація, а мы еще и не въ половинѣ 1-го акта. Это немножко à la Shakspeare; разнообразіе сценъ тутъ, конечно, кстати, но какъ-то странно видѣть перемѣну декораціи для двухъ арій (№ 3 и № 4). Слѣдуетъ № 5, названный въ партитурѣ хоромъ, хотя собственно это дуэттино Церлины и Мазетто съ участіемъ хора только въ припѣвѣ (*refrain*).

Мнѣ уже случилось говорить о прелести и объ эффектности этой сцены поселянъ, а слѣдующая (№ 6, duettino «la ci darem») слишкомъ знакома всѣмъ сколько-нибудь любящимъ музыку, чтобы повторять въ тысячный разъ, что и здѣсь мѣсто однимъ восторженнымъ хваленіямъ. Замѣчу только, что г. Улыбышевъ, неизвѣстно почему, почти ничего не сказалъ о знаменитомъ *andante* сцены Донъ-Жуана съ Церлиной, а *allegro* очень диктаторски признаетъ самой слабой вещью (!) во всей оперѣ (Т. III, стр. 124—125), тогда-какъ весь этотъ дуэтъ съ первой ноты до послѣдней одинъ изъ богатѣйшихъ перловъ Моцартовской музыки, и кромѣ г. Улыбышева, сколько я знаю, никто никогда не находилъ *allegro* «*andiam, andiam mio bene*» сколько-нибудь слабымъ въ музыкальномъ отношеніи. Тутъ можно нѣсколько упрекнуть авторовъ касательно характера Церлины, о чемъ я уже говорилъ въ своемъ мѣстѣ, но музыка такъ-же гениальна, какъ и въ *andante*. Кромѣ того, по случаю одного оборота гармоніи въ *allegro*, г. Улыбышевъ находитъ оправданіе «фривольности» этой музыки въ «моральномъ» намѣреніи Моцарта, который будто-бы этими скользящими диссонансиками (въ партіи секунды и альты, *allegro* $\frac{6}{8}$ тактахъ 7 и 8) хотѣлъ «указать слушателямъ» (*le musicien a voulu nous avertir ?*), сколько опасности предстоитъ Церлинѣ на этомъ пути, усыянномъ розами! — Вотъ чтó я называю—Моцартъ въ маскарадномъ переодеваніи. Кромѣ эстетической «невозможности» неправильно приписываемаго Моцарту намѣренія въ этихъ скользящихъ диссонансахъ, вотъ и фактическое опроверженіе ихъ истолкованія, которое уходитъ совсѣмъ въ «сторону» отъ партитуры. Музыка въ *allegro* «*La ci darem*» и ритмомъ и гармоніей въ «пасторальномъ» родѣ (*en musette*) очень близко напоминаетъ предъидущую сцену, гдѣ Церлина въ первый разъ является передъ зрителями (№ 4, хоръ поселянъ). И тамъ эти-же $\frac{6}{8}$, и это же «гудочное» движеніе въ секундахъ и альтыхъ. Вотъ Моцартовское «единство»! Надо же что-нибудь оставить на долю самой музыки, на долю красивой игры красивыми звуками. Къ счастью искусства, глубочайшія философскія ухищренія и моральныя цѣли будто-бы въ каждомъ тактѣ, въ каждой отдѣльной нотѣ, никогда не зародятся въ головѣ истиннаго художника.

Какъ въ комментаріи г. Улыбышева неудаченъ разборъ «*la ci darem*», такъ удачно рассказанъ этотъ номеръ оперы въ статьѣ Скудо (*Mozart et son Don Juan, Critique et littérature musicale*, p. 217). Онъ тамъ, правда, помѣстилъ цѣлую романтическую исторію, безъ которой разборъ красотъ оперы очень легко могъ бы обойтись, но разборъ дуэтино самъ по себѣ очень хорошъ и вѣренъ. Вотъ замѣчаніе Скудо о впечатлѣніи этого дуэта въ исполненіи на сценѣ: «Никогда этотъ дуэтъ не производитъ въ театрѣ желаемого и ожидаемого эффекта. Эти короткія, деликатныя фразы, замирающія съ такою нѣгою чувства и заставляющія подразумѣвать еще гораздо больше того, чтó выражаютъ; эта скромность въ языкѣ страсти и эта экономія въ оркестрѣ требуютъ отъ исполнителей такихъ условій пѣнія, которыхъ тайна навсегда потеряна для нынѣшнихъ виртуозовъ». Съ этимъ нельзя не согласиться вполне, но слѣдуетъ до-

бавить, что это справедливо не въ отношеніи одного «*la ci darem*», а въ отношеніи *всей* Моцартовой оперной музыки (за немногими исключеніями арій въ стилѣ концертномъ, которыя, какъ увидимъ, составляютъ слабыя мѣста въ его операхъ). Вся его музыка, по утонченности драматическихъ намѣреній и по отсутствію внѣшнихъ, грубыхъ эффектовъ, рѣшительно *есть* театральныхъ привычекъ современныхъ итальянскихъ пѣвцовъ (кромѣ гениальныхъ исключеній, какъ Віардо, Лаблашъ). Отъ этого многіе нумера Донъ-Жуана, въ томъ числѣ и *la ci darem*, исполняемые почти всегда вовсе не въ томъ духѣ, въ какомъ создана эта музыка, исполняются въ характерѣ пѣнія виртуознаго, концертнаго, которое тутъ до нельзя некстати, и намѣреніе Моцарта для публики остается въ глубокой тѣни. Только въ партитурѣ оно сіяетъ ярко, какъ солнечный день.

По моему мнѣнію, гг. режиссеры очень хорошо бы сдѣлали, еслибъ по совѣту знаменитаго теоретика и критика Готфрида Вебера, передъ разговоромъ Донъ-Жуана съ Церлиной (*recit. secco* передъ «*la ci darem*») вставили добавленную Моцартомъ арію Мазетто: «*ho capito signor, sī*» (№ 2 изъ добавочныхъ, о которой я говорилъ по случаю характера Мазетто). Контрастъ коммизма и грубоватости этой аріи выставилъ бы еще рельефнѣе граціозность дуэта.

О двухъ сценахъ, слѣдующихъ за «*la ci darem*» (№ 7 арія Эльвиры «*ah fuggi*» и № 8 знаменитый квартетъ «*non ti fidar*»), мнѣ случилось говорить при разборѣ характера Доны-Эльвиры. Здѣсь добавлю только, что нѣкоторая холодноватость въ расположеніи сценъ обыкновенно еще усиливается на театрѣ отъ того свойства Моцартовой музыки, о которой сейчасъ шла рѣчь. Несравненный квартетъ «*non ti fidar*» отличается тою же деликатностью оттѣнковъ въ голосахъ и въ оркестрѣ, какъ и «*la ci darem*», слѣдовательно, «исполненіе» и въ этомъ случаѣ остается опять за милліонъ верстъ отъ идеала, осуществленнаго въ партитурѣ. Очень вѣрно замѣчаетъ Скудо (въ другомъ мѣстѣ той же статьи: «Геній Моцарта презираетъ грубый вкусъ толпы; онъ никогда не унижается до употребленія въ дѣло «хлопальныхъ» окончаній и всѣхъ обычныхъ формулъ для привлеченія благосклонности публики. Онъ высказываетъ то, что ему надобно высказать, ни мало не заботясь о слушателяхъ (это какъ будто нарочно противъ г. Улыбышева въ тысячи мѣстахъ его книги). Моцартъ вообще художникъ оттѣнковъ (*le musicien des nuances*). Его музыка не для большинства публики». Вотъ почему ни «Фигаро», ни «Донъ-Жуанъ», ни «Волшебная Флейта» никогда не привлекутъ къ себѣ симпатіи тѣхъ меломановъ, которые неумѣренно восхищаются по-случаю Ломбардцевъ, или Эрнани.

Холодноватость театральнаго впечатлѣнія сценъ, на которыхъ я остановился, совершенно исчезнетъ при первыхъ звукахъ слѣдующаго № (№ 9, большой речитативъ и вслѣдъ за нимъ № 10—арія Доны-Анны *or sai chi l'onore*). Эта знаменитая арія, вмѣстѣ съ речитативомъ (*à grande orchestre*), «не смотря» на свою серьезную, Глуковскую красоту, нравится даже всѣмъ на свѣтѣ публикамъ. Однако не нравится она сколько мнѣ извѣстно, двумъ знатокамъ — г. Скудо, который находитъ, что речитативъ лучше аріи, и г. Берліозу, ко-

торый при нѣкоторомъ удобномъ случаѣ даже подсмѣивался надъ тономъ аріи (D-dur) и надъ инструментовкою (употребленіе голосовъ, по его мнѣнію, не-кстати въ героическомъ характерѣ арій). Я, съ своей стороны, не нахожу необходимымъ ни опровергать этихъ мнѣній, ни распространяться о поразительныхъ красотахъ этой патетической сцены; замѣчу только еще разъ, что именно эти ея красоты, криво понятыя, заставили комментаторовъ такъ соп атоге росписать и такъ жестоко исказить характеръ Моцартовой Доны-Анны (какъ я подробно говорилъ по-случаю этого характера). Замѣчу еще, что г. Улыбышевъ несправедливъ къ большому речитативу Доны-Анны (разсказъ ея о поступкѣ съ нею Донъ-Жуана). Г. Улыбышевъ находитъ (стр. 129 III тома), что этотъ речитативъ будто-бы менѣе богато оркестрованъ, нежели первый речитативъ—надъ тѣломъ отца. Совершенно другое говоритъ сама партитура. Разсказъ Доны-Анны одно изъ чудесъ Моцартовской музыки, и со стороны оркестра исполненъ изумительной энергіи.—Даже внѣшняго богатства оркестра въ этомъ речитативѣ больше, чѣмъ въ первомъ. Въ разсказѣ употреблены кромѣ роговъ (corni), трубы (clarini in C), которыхъ нѣтъ въ сценѣ дуэта надъ тѣломъ Командора.

Можно бы сдѣлать упрекъ либреттисту, что онъ заставилъ въ этомъ мѣстѣ три аріи слѣдовать одну за другою къ ряду (or sai chi l'onore,—fin ch'han dal vino,—batti, batti); но всѣ эти сцены такъ поразительны красотою и правдою и такъ счастливо разнообразны, что упреку этому нѣтъ мѣста. О разгульной аріи Донъ-Жуана (№ 11, fin ch'han dal vino) уже столько написано дирирамбовъ, что каждая строчка хваленія тутъ будетъ лишнею. Но не могу пропустить одного замѣчанія: эта арія на нѣмецкихъ сценахъ извѣстна подъ названіемъ «Schampagner—Lied» и нѣмецкими Донъ-Жуанами исполнялась и, вѣроятно, исполняется и до сихъ поръ, съ бокаломъ шампанскаго въ рукѣ.—Многіе дилеттанты любятъ при этомъ случаѣ, какъ чудесно выражена въ Моцартовой музыкѣ и «игра» искрометнаго сока. Но всего этого въ намѣреніи Да-Понте и Моцарта рѣшительно *нѣбыло*. Объ «винѣ» тутъ упоминается только вскользь (то-есть, чтобъ Лепорелло хорошенько напоилъ поселянъ въ замкѣ Донъ-Жуана), а смыслъ всей аріи—надежда Донъ-Жуана на новые подвиги (prouesses amoureuses *).

*) Вотъ итальянскій подлинникъ.

Aria: 1) Fin ch'han dal vino
Calda la testa
Una gran festa
Fa preparar.
2) Se trovi in piazza
Qualche ragazza
Teco ancor quella
Cerca menar
3) Senza alcun ordine
Sa dansa sia
Chi'l menuetto

Chi la follia
Chi l'allemana
Farai ballar
4) Ed io fra tranto
Dall'altro canto
Con questa e quella
Vo'amoreggiar
5) Ah, la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar!

Объ очаровательной арии Церлины (batti, batti) и не менѣе неподобномъ началѣ финала 1-го акта (сцена ссоры Церлины съ Мазетто, потомъ сцена ихъ съ Донъ-Жуаномъ) мнѣ приходилось уже говорить по случаю характеровъ Церлины и Мазетто и не совсѣмъ правильнаго пониманія ихъ г. Улыбышевымъ.

Во время приготовленій къ сельскому балу, устроиваемому Донъ-Жуаномъ въ своемъ замкѣ, приходятъ Д. Оттавіо, Д. Анна, Д. Эльвира, замаскированные—опять контрастъ превосходный, но нѣкоторая безтолковость текста (о чемъ было уже мною замѣчено) вредить (или должна вредить) впечатлѣнію. Маски, черезъ Лепорелло, получаютъ приглашеніе на балъ къ Донъ-Жуану.—очень кстати для ихъ намѣренія преслѣдовать злодѣя мщеніемъ. Тріо масокъ (молитва) принадлежитъ къ самымъ любимымъ публикою сценамъ Донъ-Жуана, быть можетъ, больше всего за доступную итальянскую красоту стили, довольно близко подходящую къ обыкновенному концертному, виртуозному пѣнію. Красота этой музыки, впрочемъ, чисто Моцартовская, также какъ и удивительная деликатность и бережливость въ оркестрѣ—изъ однихъ духовыхъ инструментовъ, гдѣ особенно рельефны арпеджіи кларнета, въ низкомъ регистрѣ. Перемѣна декораціи: праздникъ у Донъ-Жуана. Эта часть оперы составляетъ одну изъ труднѣйшихъ задачъ опернаго дѣла—въ отношеніи сценической обстановки. Г. Улыбышевъ (на стр. 140—142 III тома) очень правъ, что не довольствуется тѣмъ, что обыкновенно мы видимъ въ этомъ финалѣ 1-го акта при исполненіи его на театрѣ. Г. Улыбышевъ хорошо размѣщаетъ на сценѣ три назначенные Моцартомъ балетные оркестра, хорошо говоритъ и о группированіи статистовъ, но забываетъ иногда, что тутъ, кромѣ трехъ масокъ, всѣ прочіе гости Донъ-Жуана—поселяне и поселянки, приглашенные Донъ-Жуаномъ прямо со свадьбы Церлины. Аристократическихъ дамъ и кавалеровъ съ перьями на беретѣхъ (Улыб. стр. 141) здѣсь не должно быть вовсе, тѣмъ менѣе балетныхъ фигурантовъ и фигурантокъ, когда начнется менуэтъ, и проч.—Вотъ и *трудность* сцены, о которой я намекнулъ. Во всѣхъ возможныхъ операхъ—балетъ дивертисментъ,—однимъ словомъ, танцы, исполняются балетными артистами. Весьма часто (какъ на примѣръ, хоть въ оперѣ М. И. Глинки «Жизнь за Царя», въ сценѣ польскаго бала) смыслъ сцены требуетъ, чтобы одни и тѣже лица, одна и таже толпа, масса гостей и пѣла, и танцевала (choeur dansé по принятому техническому названію), но хористы и фигуранты балетные никакъ не смѣшиваются: точь въ точь масло и вода. Всѣ покушенія слить ихъ въ одну толпу, въ одну массу людей—остаются совершенно неудачными попытками.

Балетъ остается самъ-по-себѣ;—опера—сама по себѣ: когда балетъ, вставленный въ оперу начинается, опера на это время отдыхаетъ (припомните: «Роберта», «Гугенотовъ», «Фенеллу» и всѣ такъ называемыя «большія» т. е. пяти-актные оперы съ великолѣпнымъ спектаклемъ). Притомъ же всѣ балетныя труппы на свѣтѣ въ состояніи исполнять только танцы, сочиненные балетмейстерами, въ особенныхъ, сильно-условныхъ формахъ хореографическаго искусства, а никакъ не полумпровизированныя (вовсе не балетныя) пляски поселянъ,

собравшихся попить въ замкѣ знатнаго барина. Въ настоящемъ случаѣ балета не должно быть вовсе. И менуэтъ, и контрдансъ, и вальсъ (всѣ три танца *въ одно время* въ разныхъ углахъ залы, какъ того желалъ самъ Донъ-Жуанъ въ арии «fin ch'han dal vino, и какъ показываетъ музыка)—должны быть исполнены никакъ не фигурантами балетными—но и не хористами, потому-что, замѣчу,—къ великому вашему удивленію,—во всей сценѣ бала въ замкѣ Донъ-Жуана (начиная съ Allegro Es-dur $\frac{6}{8}$, тотчасъ послѣ тріо масокъ, вплоть до конца акта)—хора въ партитурѣ не оказывается! Нынче, вѣроятно, на всѣхъ европейскихъ театрахъ, такъ-же какъ на сценѣ итальянской оперы у насъ въ Петербургѣ, прибавляютъ хоръ для усиленія финала, усиленія, необходимаго для нашихъ нынѣшнихъ ушей но, у Моцарта не было этого намѣренія, иначе бы онъ не забылъ удѣлить для хора нѣсколькихъ строчекъ партитурѣ *).

И такъ андалузскіе поселяне на Донъ-Жуановомъ праздникѣ будутъ представлены не балетными фигурами и не хористами — кѣмъ-же? — «статистами безъ рѣчей!» Ожидайте при такихъ условіяхъ правды, жизни и живописности въ группахъ гостей.

Одно спасеніе для режиссеровъ: отодвинуть всѣхъ пирующихъ подальше, въ самую глубину сцены, чтобы зрителямъ было видно общее, а никакъ не подробности картины. Авансцены будутъ занимать только главныя дѣйствующія лица. Судя по отсутствію хора, быть можетъ, въ такомъ родѣ было и намѣреніе самого Моцарта. Только во всякомъ случаѣ это отсутствіе хора въ такой сценѣ, гдѣ пируетъ толпа, гдѣ Донъ-Жуанъ и Лепорелло безпрестанно обращаются къ своимъ многочисленнымъ гостямъ—должно отнести къ странностямъ и слабымъ сторонамъ этой оперы. Что касается самой музыки, конечно и Allegro Es-dur $\frac{6}{8}$ и Maestoso C-dur $\frac{4}{4}$ принадлежать къ чудесамъ Моцартовымъ. Припомните хоть только фразы Церлины въ квартетѣ съ Мазетто, Донъ-Жуаномъ и Лепорелло (Es-dur $\frac{6}{8}$ —«quel Masetto mi par stralunato») и эффекты-аккорда голосовъ въ квинтетѣ входа масокъ (siam granti a tanti segni etc.).

Къ такимъ же чудесамъ обыкновенно причисляютъ и сцену танцевъ, знаменитую по мелодіи менуэта и по сочетанію трехъ разныхъ ритмовъ ($\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$ и $\frac{3}{8}$) и трехъ разныхъ оркестровъ въ одинъ **).

*) Надо замѣтить, что вообще въ Донъ-Жуанѣ хоровъ почти нѣтъ. Я говорилъ уже, что въ № 5, въ сценѣ поселянъ, участіе хора ограничивается самымъ короткимъ припѣвомъ (refrain)—въ первый разъ одѣ женщины, потомъ оди мужчины, въ концѣ всѣ вмѣстѣ (и всѣ это, большею частью—unisono). Въ финалѣ 1-го акта есть еще двѣ строчки хора поселянъ (мужчинъ) послѣ сцены ссоры Церлины съ Masetto; «su coraggio, o buona gente» — и только.

Во 2-мъ актѣ, только въ финалѣ—мужской хоръ невидимыхъ демоновъ (coro di spettri) очень короткій и опять въ унисонъ—вотъ и все.

**) Г. Скудо въ своемъ скользящемъ комментаріи сдѣлалъ грубую ошибку противъ партитурѣ, сказавъ, что менуэтъ порученъ большому драматическому оркестру. Всѣ танцы должны быть играны тремя особыми оркестрами на сценѣ; «sorga il teatro» означено въ партитурѣ. Драматическій оркестръ вступаетъ только съ перерыва танцевъ крикомъ Церлины.

Я не могу согласиться здѣсь съ общимъ мнѣніемъ, потому что не могу признать музыку этихъ танцевъ безъукоризненною съ эстетической стороны. Постараюсь это объяснить.

Представьте себѣ, что кто-нибудь изъ современныхъ намъ композиторовъ пишетъ оперу, гдѣ случилась такая сцена: праздникъ, заданный знатнымъ испанскимъ баринѣмъ цѣлой толпѣ андалузскихъ поселянъ и поселянокъ. Навѣрное этотъ композиторъ, образованный по нынѣшнему, учившійся всему, что сдѣлано въ искусствѣ до него, — употребилъ бы все силы, чтобы въ этой сценѣ уловить музыкальный характеръ испанскихъ народныхъ плясокъ во всей оригинальной красотѣ ихъ напѣвовъ. А конечно, если гдѣ мѣстный колоритъ могъ бы чрезвычайно пособить красотѣ самой музыки, то именно въ этомъ случаѣ, потому что испанскія пляски отличаются необычайною красотой, граціозностью и страстною нѣгою напѣва *).

Но что же бы вы сказали, если бы такой современный композиторъ, совершенно забывъ, что дѣйствіе его оперы въ Испаніи, въ окрестностяхъ Севильи, что у него на сценѣ андалузскіе мужики, — помѣстилъ-бы тутъ французскій кадрили, польку-мазурку и галопадъ, точь въ точь какъ ихъ играютъ на балахъ нашихъ дворянскихъ собраний?

Точно такъ провинился Моцартъ, исполнивъ буквально задачу Да-Понте, который въ аріи *fin ch'han dal vino* заставляетъ Донъ-Жуана упоминать *il menuetto, la follia, l'allemana*, т. е. общіе европейскіе танцы, бывшіе въ модѣ въ 1787 году, танцы «временъ очаковскихъ и покоренья Крыма», неразлучные съ пудрою и французскими кафтанамъ.

Никто, сколько мнѣ помнится, не обращалъ вниманія на эту ошибку Моцарта вмѣстѣ съ Да-Понте, — но я считаю ее столько же грубою, какъ нѣкоторые «знаменитые» анахронизмы и географическія ошибки Шекспира, — какъ европейскіе средневѣковые костюмы въ библейскихъ сценахъ на картинахъ старинныхъ итальянскихъ и фламандскихъ художниковъ; — значитъ, считаю ошибкою столько грубою, столько же и извинительною, сообразно эпохѣ, когда жилъ художникъ. Шестьдесятъ шесть лѣтъ назадъ (когда писался Донъ-Жуанъ) вопросъ о «мѣстномъ колоритѣ» въ музыкѣ былъ едва-едва затронутъ (хотя получилъ уже полное гражданство въ литературѣ; вспомните Гёте) — иначе такой всеобъемлющій, такой гибкій геній, какъ Моцартъ, этотъ Гёте музыки, непременно придалъ-бы своимъ испанцамъ, по крайней мѣрѣ, столько же «мѣстныхъ» красокъ, сколько, напримѣръ, допустилъ восточнаго, турецкаго элемента въ музыку своей же оперы «Похищеніе», написанной раньше «Донъ-Жуана». Замѣчательно, что именно испанская національность нѣсколько пострадала въ Моцартовыхъ операхъ. И въ «Фигаро», въ томъ мѣстѣ оперы, когда, послѣ свадебной процессіи, Моцарту надо было написать настоящее «фанданго» онъ создалъ прелестную инструменталь-

*) Для петербургскихъ читателей я напому увертюру М. И. Глинки на испанскіе мотивы, особенно очаровательную «хоту» (*la jota agrogonesa*).

ную вещь (A-moll) въ родѣ меланхолическихъ «пассакалій» Себастьяна Баха,—но ни мало не похожую на дикій, полу-африканскій напѣвъ настоящего фанданго *).

Мелодія менуэта въ «Донъ-Жуанѣ», безъ сомнѣнія, очень красивая по своей простотѣ, легко выгибается подѣ всѣмъ требованіямъ того, что на ней строилъ Моцартъ (г. Улыбышевъ очень кстати напомнилъ тутъ извѣстное: *que de choses dans un menuet!*); но умъ, гениальность обдѣлки подѣ перомъ Моцарта могли бы имѣть еще обширнѣйшее поле при красивой, испанской мелодіи, а между тѣмъ существующая мелодія, чисто-нѣмецкая, какъ и оба другіе танца, (*contredanse* $\frac{2}{4}$, *allemana* или вальсъ $\frac{3}{8}$) немножко чопорная нисколько нейдетъ къ пляскѣ испанскихъ мужиковъ, и своимъ чиннымъ, довольно холоднымъ движеніемъ никакъ не переноситъ зрителя подѣ роскошное небо Андалузіи.

Остальная, драматическая часть финала (послѣ катастрофы съ Церлиной), разумѣется, опять одно изъ чудесъ этой оперы и всей музыки вообще. Только нельзя не сожалѣть объ отсутствіи хоровъ, которыхъ требуютъ не только наши оперныя привычки, но быть можетъ, и самый смыслъ сцены. Въ исполненіи на театрѣ, этотъ знаменитый финалъ (который въ комментаріи Скудо сравненъ съ «Страшнымъ Судомъ» Микель-Анжело! вѣроятно со стороны энергіи) много теряетъ отъ слишкомъ быстрого темпа, который гг. дирижеры берутъ съ самаго начала *Allegro C-dur* $\frac{4}{4}$. Отъ этого «почти» *presto* нисколько неозначеннаго въ партитурѣ, многія превосходныя подробности совершенно ступовываются, проходятъ незамѣтно, вмѣсто рельефности, которой тутъ желалъ Моцартъ. Я напому, напримѣръ, блистательную фразу Донъ-Жуана (передъ концомъ и отдѣльно отъ другихъ лицъ) «*ma non manca in me coraggio—non mi perdo, mi confondo*». Въ партитурѣ она изумляетъ силой и красотой,—на сценѣ, отъ невѣрнаго темпа, ее едва разслышишь, она какъ будто исчезаетъ совсѣмъ. Только послѣ этого рельефнаго соло Донъ-Жуана, у Моцарта надписано: *più stretto*. Неподражаемую красоту этого энергическаго финала г. Улыбышевъ описалъ очень жарко (стр. 146—148 III тома); жаль только, что (какъ г. Скудо) слишкомъ увлекся своимъ восторгомъ и впалъ въ странныя преувеличенія и въ разнорѣчія съ партитурой (какъ я уже замѣчалъ въ первой статьѣ). Какое же тутъ «проклятіе всего рода человѣческаго» обрушивается на Донъ-Жуана (*l'exécration du genre humain* стр. 147) когда у Моцарта въ этой сценѣ даже хора нѣтъ, и передъ зрителемъ всего семь лицъ? Мнѣ кажется, простое указаніе красоте этого финала, безъ малѣйшихъ собственныхъ прикрасъ и не отступающая отъ буквы партитуры,—уже самый сильный панегирикъ Моцарту.

Великолѣпіе музыки въ этомъ достойномъ заключеніи первой половины

*) Моцартово мнимое фанданго, при исполненіи «Фягаро» на петербургской итальянской сценѣ всегда выпускалось, впрочемъ нисколько не за недостатокъ мѣстнаго колорита, а потому что это—танецъ, и между тѣмъ его музыка внѣ принятыхъ формъ баллетной музыки и слишкомъ коротка для помѣщенія балета.

оперы заставляетъ рѣшительно забывать о нѣкоторыхъ несообразностяхъ въ складѣ оперы — о чемъ я уже довольно говорилъ при случаѣ.

Для сценическаго эффекта было-бы очень выгодно, какъ я уже замѣчалъ, начинать второй актъ большою арією Эльвиры (изъ прибавочныхъ № 1, *mi tradi quell'alma ingrata*). Теперь актъ обыкновенно начинается, какъ и въ партитурѣ, маленькимъ дуэтомъ Донъ-Жуана и Лепорелло; ссора слуги съ бариномъ — комическая сцена въ стилѣ *buffo* чисто-итальянскомъ. О терцетѣ (*A-dur*) также уже мнѣ случилось говорить. Не смотря на несовѣтъ эстетически-грубую мистификацію, эта сцена одна изъ лучшихъ въ оперѣ, отъ очаровательной музыки. Здѣсь какъ-будто и мѣстный колоритъ схваченъ гениемъ Моцарта. И слѣдующій нумеръ одно изъ его чудесъ — серенада Донъ-Жуана передъ окномъ горничной Доны-Эльвиры. И здѣсь колоритъ музыки какъ-будто испанскій, такъ нѣжно-жарокъ. По моему мнѣнію, г. Улыбышевъ несовѣтъ ловко похвалилъ эту знаменитую вещь, сказавъ (стр. 157 III тома): «На первый разъ покажется, что всякій въ состояніи сымпровизировать такую серенаду — покажется, что съ подюжины такихъ мелодій можно сочинить каждый день».

Г. Улыбышевъ хотѣлъ выразить этимъ чрезвычайную простоту, непри-
нужденность этой музыки, свободу вдохновенія — но не знаю, кому придетъ въ голову хоть на минуту подумать, что это «будто-бы такъ легко»! Съ первыхъ звуковъ этой серенады, для всѣхъ, даже непосвященныхъ въ тайны компози-
торства, ясно, что такая гениальная *простота* музыки доступна только первѣй-
шимъ въ свѣтѣ художникамъ. Замѣчу еще, что въ этой серенадѣ, главная фи-
гура аккомпанимента (она же и ритурнель) поручена Моцартомъ — особому
инструменту: мандолинѣ. Такъ какъ этотъ инструментъ вышелъ изъ употребле-
ленія, то при исполненіи партію ея играетъ первая скрипка — *pizzicato*. По
это *pizzicato* вовсе не близко подходитъ къ тому звуку, котораго тутъ желалъ
Моцартъ; слѣдовало бы непремѣнно отыскать настоящую мандолину, а не пе-
реиначивать Моцартовской инструментовки, въ пьесѣ, гдѣ мельчайшіе отгѣнки
колорита играютъ важную роль. Слѣдующій номеръ (№ 4 второго акта) — арія
Донъ-Жуана подъ видомъ Лепорелло (они помѣнялись костюмами еще во время
терцета съ Эльвирой). Эта арія — наставленіе, которое мнимый Лепорелло даетъ
Мазетто и другимъ поселянамъ, какъ и гдѣ найти злодѣя Донъ-Жуана, на ко-
торого они такъ злы — арія почти вся «говоркомъ» на итальянскій ладъ, пре-
восходно рассказана Улыбышевымъ (стр. 158 и 159 III тома). Ее рѣдко
исполняютъ на сценѣ, и если исполняютъ, то безъ особеннаго эффекта, не смо-
тря на изумительную красоту музыкальныхъ подробностей. Причина холодно-
сти впечатлѣнія, какъ мнѣ кажется, въ отсутствіи репликъ Мазетто и хора
мужиковъ. Нѣмой игры ихъ (въ томъ случаѣ, если-бъ статисты безъ рѣчей за-
думали играть!) недостаточно для такой одушевленной сцены, вызывающей, по
нашимъ нынѣшнимъ понятіямъ, не арію, а цѣлый *morceau d'ensemble*. Опять
одна изъ странностей этой оперы! Для того, чтобы показать, что и самъ Моцартъ
при концѣ своей дѣятельности сознавалъ, что когда на сценѣ горсть, или

толпа людей, волнующихся однимъ и тѣмъ же чувствомъ, музыка непремѣнно требуетъ хора (хоть самаго лаконическаго); я напому его же оперу «Волшебную флейту»: тамъ вездѣ, гдѣ участвуетъ народъ, толпа, всегда есть реплики для хора (иногда одна, двѣ фразы, какъ напримѣръ, въ первомъ финалѣ, въ сценѣ съ негромъ).

Оставшись одинъ съ Мазетто, мнимый Лепорелло его обезоруживаетъ, опрокидываетъ, осыпаетъ ударами и оставляетъ на землѣ чуть не за-мертво. Но Мазетто живъ, онъ реветъ отъ боли, зоветъ кого-нибудь на помощь. Приходитъ Церлина, и осмотрѣвъ его ушибы, обѣщаетъ исцѣлить его любовью. Обѣщаніе это уже само по себѣ бальзамъ—и вотъ смыслъ аріи Церлины: *vedrai sagino—Andante* $\frac{3}{4}$ въ типическомъ тонѣ наивности и простодушія C-dur.) Я говорилъ уже о значеніи этой аріи для характера Церлины. Здѣсь прибавлю, что очаровательно-граціозная мелодія, безконечная красота и правда всѣхъ подробностей, однимъ словомъ Моцартовская гениальность, которая дышетъ здѣсь въ каждой нотѣ, увлекла восторженнаго комментатора въ области «собственного» лиризма,—за тридцать земель отъ партитуры. Г. Улыбышевъ видитъ въ этой чудесной аріи образецъ музыки *сверхдраматической* (*musique superdramatique*)!? «Слушая эту арію, говоритъ онъ, забываешь спену, (хорошъ былъ-бы Моцартъ, еслибъ такой результатъ былъ его поэзіи)! нѣтъ больше передъ вами ни Церлины, ни Мазетто. Душѣ говоритъ здѣсь что-то всеобщее, безконечное, абсолютное, истинно-божественное. Это брачная пѣснь для всего что любить въ мірѣ, (*chant nuptial*), пѣснь, созданная въ томъ же духѣ всеобщности (*universalité*) какъ Шиллерова ода «къ радости»?.. Все это и много еще другихъ диковинокъ, на цѣлыхъ двухъ страницахъ (160—161 III тома), быть можетъ, для иныхъ и не лишено поэзіи, но—къ дѣлу ни мало не относится. Въ объективномъ художникѣ Моцартѣ, во всей натурѣ его не было ничего сходнаго съ лиризмомъ Шиллера, которому самая родственная параллель въ музыкѣ—лиризмъ Бетховена. Моцартъ живописалъ данныя текстомъ лирическаго положенія, переселяясь совершенно, погружаясь глубоко въ созданный имъ характеръ, и никогда не выводилъ этихъ индивидуальностей въ сферу всеобщаго лиризма. Приписывать ему цѣли, болѣе или менѣе абстрактныя, проникнутыя рефлексією нашего времени, или романтизмомъ двадцатыхъ годовъ текущаго столѣтія, значить рѣшительно исказить весь характеръ Моцартовской поэзіи. Это опять Моцартъ въ маскарадномъ платьѣ. Только цвѣтныя очки гг. комментаторовъ позволяютъ видѣть «супердраматизмъ» тамъ, гдѣ все проникнуто живою, животрепещущею правдою самаго натурального чувства; только эти радужныя стеклышки видятъ въ Церлинѣ не Церлину, въ ея арію—не ея арію, въ Моцартѣ не Моцарта! Можно, пожалуй, по случаю каждаго благозвучнаго, или диссонирующаго аккорда, подъ чарующимъ вліяніемъ самихъ звуковъ—исписать цѣлыя тетради нескончаемыми диенамбами, выражая цвѣтущимъ слогомъ все, что придетъ въ голову по случаю этихъ звуковъ,—но будетъ-ли этотъ собственный нашъ лиризмъ изъясненіемъ, истолкованіемъ ге-

ниальной музыки, будетъ-ли это хоть сколько-нибудь согласно съ тѣмъ, чего хотѣлъ ея авторъ? Именно такого рода «лирическія изліянія», какъ въ приведенныхъ страницахъ г. Улыбышева, даютъ совершенно ложное понятіе о предметѣ и ихъ нелегко согласить съ строгостью серьезнаго критическаго труда.

Послѣ аріи Церлины перемѣна декораціи для знаменитаго секстета и двухъ арій, а нисколько не по внутренней необходимости сюжета. Я намекалъ уже на безтолковость текста въ этомъ случаѣ. Еще разъ теперь остановлюсь на этой безтолковости, которая очень вредитъ не музыкальному, конечно, а «драматическому» впечатлѣнію цѣлаго знаменитѣйшаго нумера — секстета. Гдѣ, въ какое время и для чего собрались вмѣстѣ всѣ три пары дѣйствующихъ лицъ? Если Дона-Анна, въ сопутствіи жениха и факельщиковъ, была на гробницѣ Командора (какъ предполагаетъ г. Улыбышевъ III томъ стр. 165) то почему-жъ не пояснить этого зрителямъ хоть однимъ словечкомъ, а заставлять ихъ придумывать разныя гипотезы для объясненія связи сценъ? Притомъ же рѣшительно не видно времени дѣйствія—сутки одни, или цѣлый годъ прошелъ со дня убійства отца Доны-Анны? — Вѣдь успѣли же ему поставить мраморную статую.

Взглянемъ на самую драматическую задачу секстета. Лепорелло, переодѣтый въ Донъ-Жуана, по приказанію барина, успѣлъ костюмомъ своимъ обмануть слишкомъ довѣрчивую Дону-Эльвиру, и теперь собирается улизнуть отъ нея; между тѣмъ приходятъ Дона-Анна съ своимъ женихомъ (откуда? куда? для чего?); несмотря на свѣтъ факеловъ (*di molte faci il lume s'avvicina*, — речитативъ Лепорелло передъ началомъ секстета) несмотря на длинныя реплики Дона-Оттавіа и Доны-Анны, Лепорелло все еще не нашелъ двери (?), при самомъ сильномъ желаніи избавиться отъ Доны-Эльвиры и убѣжать отъ объясненія всей мистификаціи; онъ медлитъ какъ-будто нарочно для того, чтобы попасть навстрѣчу Мазетто и Церлинѣ, вездѣ отыскивающимъ того дьявола, который прибилъ Мазетто. Всѣ вмѣстѣ, по случаю полу-темноты, если предположить, что слуги Д. Анны съ факелами удалились, принимаютъ Лепорелло за Донъ-Жуана по платью; всѣ четверо грозятъ мнимому Донъ-Жуану смертью; Эльвира хочетъ его защитить просьбами о помилованіи, и только одна низость Лепорелло, съ которою самъ онъ, на колѣняхъ ползая передъ всѣми, молить о пощадѣ—изобличаетъ наконецъ осла подъ лъвиною кожей. Общее изумленіе! Всѣ:

Mille torbidi pensieri

Mi s'aggiran per la testa

Всѣ кромѣ Лепорелло:

Che giornata, o Dei! questa

Che impensata novità (?)

Лепорелло.

Se mi salvo in tal tempesta

E un prodigio in verita.

Трудно найти во всемъ этомъ необходимую органическую связь съ цѣлымъ оперы и логическую толковость, уже не говоря о мелкихъ несообразностяхъ и ненатуральностяхъ. Невольно подумаешь, что вся эта сцена придумана либрет-

тистомъ въ угожденіе Моцарту, желавшему гдѣ-нибудь въ серединѣ оперы помѣстить большой секстетъ, въ которомъ-бы волновались чувства любви, печали, страха, испуга,—въ которомъ бы угрозы, просьбы о помилованіи перемежались съ недоумѣніемъ, удивленіемъ, однимъ словомъ искавшему богатой канвы для широкой вокальной симфоніи въ шесть голосовъ, въ родѣ заключительнаго септета въ первомъ финалѣ «Фигаро», но съ большимъ разнообразіемъ душевныхъ движеній. Либреттистъ «Донъ-Жуана» состряпалъ все это, кажется, слишкомъ на скорую руку; Моцартъ остался доволенъ богатѣйшимъ полемъ для музыки, не вникая въ дальнѣйшія соображенія. Забудьте теперь, что на этотъ не совсѣмъ толковый текстъ создана такая удивительная музыка, отвлекитесь отъ знаменитаго Моцартовскаго секстета, прочитайте эту сцену только въ текстѣ, и вы убѣдитесь, что ее *всю* отъ начала до конца можно выбросить, безъ малѣйшаго вреда для хода пьесы, которая здѣсь въ дѣйствиіи не подвигается ни на шагъ. Въ оперѣ было бы только однимъ большимъ *morceau d'ensemble* меньше. Тогда какъ, на примѣръ, невозможно выпустить ни терцета 2-го акта, ни квартета (*non ti fidar*) въ 1-мъ актѣ, не разрушивъ всего зданія оперы. Секстетъ въ *Nozze di Figaro* (въ III актѣ партитуры сцена контракта Марчелины), признаваемый г. Улыбышевымъ за весьма невыгодный текстъ для музыки,—безъ сомнѣнія, не такое раздолье для композитора, какъ эта сцена *en quiproquo* въ «Донъ-Жуанѣ», зато имѣетъ передъ нею очень важное достоинство: она составляетъ необходимое звено въ *цѣломъ* пьесы, ее *нельзя* выпустить, не исказивъ смысла; въ ней несравненно больше логики и сценическаго ума.

Г. Улыбышевъ, ни мало не затрудняясь безтолковостью секстета въ «Донъ-Жуанѣ», со стороны текста, приписываетъ даже этой сценѣ какой-то важный, таинственный смыслъ (какъ увидимъ дальше) и разбираетъ этотъ знаменитый нумеръ съ особенною любовью (*sop amoge*) потому-что вмѣстѣ съ Кастиль Блазомъ (весьма неудачнымъ французскимъ музыкантомъ и критикомъ) признаетъ этотъ секстетъ за «высшее созданіе человѣческаго интеллекта въ дѣлѣ музыкальной, лирико-драматической поэзіи» (!). Въ опроверженіе такого безмѣрнаго панигирика можно бы сказать очень много, безъ малѣйшей несправедливости къ чудесамъ музыки Моцарта въ этомъ секстетѣ, можно-бы привести бездну примѣровъ музыкальных созданій самого же Моцарта—въ томъ же «Донъ-Жуанѣ» и въ другихъ операхъ, которыя по красотѣ и правдѣ, по геніальности музыки нисколько не уступятъ сексету, а въ *толковости*, въ *смыслѣ* сцены, безъ сомнѣнія, его перетянутъ. Но мнѣ кажется, и безъ подобныхъ опроверженій видно, что такая оцѣнка секстета принадлежитъ къ гиперболамъ нанигириста. Притомъ же я считаю необходимымъ указать здѣсь еще два заблужденія г. Улыбышева, касательно этого же секстета. Еще не видавъ партитуры, не слыхавъ музыки, только прочитавъ текстъ, всякій найдетъ, что въ цѣломъ нумерѣ этомъ главную, т.-е. самую *рельефную* роль играетъ Лепорелло. Въ партитурѣ это очевидно. Лепорелло тутъ чуть-ли не въ апогеѣ своей огромной роли,—и этимъ можно бы даже оправдать необходимость этой сцены для пьесы, еслибъ не было

многихъ другихъ моментовъ въ оперѣ, гдѣ характеръ Лепорелло выказывается со всѣхъ возможныхъ сторонъ. Здѣсь, въ секстетѣ, на немъ постоянно сосредоточивается и музыкальный и драматическій интересъ. Кризисъ *Andante* составляетъ его молюбы о пощадѣ (*perdono, perdono, signori miei*), въ *allegro* онъ одинъ постоянное *contrepartie* пятиголоснаго хора остальныхъ лицъ, и такъ до самыхъ заключительныхъ тактовъ («заключительными» я здѣсь называю последнее большое сплетеніе голосовъ въ одну группу, начинающееся еще за 49 тактовъ отъ послѣдняго аккорда секстета).

Чтобы казалось яснѣе этого для всѣхъ глазъ и ушей на свѣтѣ? Но цвѣтныя очки опять помѣшали видѣть, что происходитъ на самомъ дѣлѣ. Г. Улыбышевъ, всѣми силами стараясь сдѣлать изъ Доны-Анны постоянную ось и драматизма, и музыки въ цѣлой оперѣ, стараясь выставить одну Дону-Анну, вездѣ главнымъ дѣйствующимъ лицомъ изъ всего персонала оперы, однимъ словомъ «героиней» пьесы (какъ напримѣръ Альцеста въ «Альцестѣ» Глюка или Армида въ его же «Армидѣ») — г. Улыбышевъ говоритъ прямо (стр. 167 томъ III), что музыка въ *allegro* секстета принимаетъ патетическій оборотъ именно оттого, что здѣсь царицей всего драматическаго положенія — патетическая личность Доны-Анны. Гдѣ это въ самой партитурѣ? Въ неподражаемомъ *Andante* секстета — печаль, «трауръ» Доны-Анны выражены очень рельефно, но Дона-Анна здѣсь не болѣе на первомъ планѣ, какъ и Донъ-Оттавіо, ее утѣшающій, не болѣе чѣмъ Эльвира и Лепорелло, которые «открываютъ» весь номеръ, и гораздо важнѣе Доны-Анны для «перелома» сцены. Въ *allegro* — съ одной стороны трусость Лепорелло, съ другой — общее чувство негодованія всѣхъ пятерыхъ противъ Донъ-Жуана и чувство удивленія отъ новыхъ его проказъ. Всѣ индивидуальности характеровъ, кромѣ Лепорелло, сливаются тутъ въ одну сплошную чудесную вокальную массу, въ которой красота музыки нѣсколько важнѣе даже драматизма. Музыкальный интересъ въ этомъ случаѣ выдвинулся у Моцарта, быть-можетъ, слишкомъ на первый планъ. Про общее впечатлѣніе отъ *allegro* секстета можно сказать, что оно ни серьезно-лирическое, ни комическое, а то и другое вмѣстѣ, и — восхитительно, какъ случается очень часто въ музыкѣ, и именно въ музыкѣ Моцартовой. Припомните, напримѣръ, 1-й финалъ въ *Nozze di Figaro*; онъ тоже не заставитъ васъ ни хохотать, ни плакать, но прольетъ въ душу цѣлый потокъ наслажденія.

Другое замѣчаніе касательно *произвола* въ толкованіи г. Улыбышева и невѣрности его комментарія съ партитурой секстета, я могу сдѣлать понятнымъ только для тѣхъ читателей, которымъ хорошо знакомы техническіе приемы фактуры музыкальной, для тѣхъ, кто вникалъ во внутренній скелетъ большихъ полифоническихъ музыкальных пьесъ (особенно вокальных).

Еще Керубини сказалъ, что каждое многоголосное сочиненіе должно имѣть внутреннюю основу «фуги», должно быть «фугою въ скелетѣ». Одинъ изъ законовъ фуги болѣе и болѣе сжиманіе контрапунктное, стѣсненіе голосовъ, особенно около конца пьесы (*stretto finale*). Этотъ законъ какъ нельзя

болѣе примѣнимъ къ такимъ *morceaux d'ensemble* мастерской оперной фактуры, которые всѣ выстроены контрапунктически, въ которыхъ, какъ именно въ *allegro* даже секстета, самая начальная мысль похожа на тему (сюжетъ) фуги, или фугато. Далѣе, общій всѣмъ искусствамъ законъ контрастовъ и столько же общій законъ нарастанія интереса (въ искусствахъ «времени») требуютъ, чтобы въ музыкѣ, передъ громкимъ шумомъ, блестящимъ *tutti* (*le coup de fouet*, какъ называетъ Рейхъ) гармоническая полнота на минуту сдѣлалась нѣсколько кротче (*plus douce*), прозрачнѣе, какъ-будто отдыхъ передъ послѣднимъ напоромъ всѣхъ силъ. На основаніи всѣхъ этихъ законныхъ, органическихъ требованій музыкальной фактуры, требованій, отъ которыхъ образцово-правильный Моцартъ, при всей свободѣ вдохновенія, не отступалъ почти никогда,—на основаніи всего этого, въ секстетѣ «Донъ-Жуана», послѣ большого контрапунктнаго сплетенія голосовъ (сперва на тоникѣ въ скрипкахъ и рогахъ, съ конца № такты 49—44 потомъ на доминантѣ въ басахъ, 43—40) послѣ этого большого стретто и еще одного развитія главной мысли, (слѣдующіе 12 тактовъ, отрывистые аккорды голосовъ на стаккато скрипокъ) Моцартъ еще разъ, передъ заключеніемъ, сплелъ всѣ голоса въ одинъ контрапунктическій клубокъ, и для контраста (передъ *coup de fouet ff*) вокальную массу освободилъ отъ оркестра вовсе (кромѣ легкой поддержки въ духовыхъ). Эффектъ этихъ 8 тактовъ *piano* очаровательно-воздушенъ и чрезвычайно рельефенъ передъ «массивнымъ» заключительнымъ *tutti* *).

Послушайте теперь г. Улыбышева: «Но чья невидимая рука приостановила оркестръ? Ритмъ какъ будто исчезъ» (ритмъ совершенно тотъ-же какъ и 16 тактовъ раньше, при первомъ *stretto*; Моцартъ всегда симметриченъ) «вокальныя партіи развертываются и сплетаются въ одно и тоже время, какъ будто рождаются одна изъ другой, и сочетаются въ воздухѣ случайно, какъ звуки эоловой арфы» (довольно вѣрная картина воздушности этого эффекта, чисто-музыкальнаго). Все это въ 8 тактахъ *Allegro* мелькнетъ въ нѣсколько секундъ. Небеса разверзаются и тотчасъ-же опять закрываются (?). Гораздо раньше того возраста, когда начинается критическое пониманіе искусства, мнѣ всегда казалось, что въ этомъ мѣстѣ секстета происходитъ что-то чрезвычайное, сверхъестественное, въ области невидимаго (?). Теперь, я убѣжденъ (*j'ai la conviction*), что музыкальный инстинктъ моего дѣтства отгадалъ обдуманное или, можетъ быть, столько-же инстинктивное намѣреніе Моцарта. Да! (слушайте, слушайте) это душа Командора (?) коснулась насъ

*) Въ 1-мъ финалѣ *Nozze di Figaro*, въ послѣдней его части, септетъ—тоже *Ez-dur*, тоже $\frac{4}{4}$ и съ точно тою же оркестровкой, какъ *allegro* секстета въ «Донъ-Жуанѣ»; при самомъ концѣ финала, передъ *prestissimo*, есть много вокальныхъ выходокъ, точно такихъ же воздушныхъ по эффекту, хотя, конечно, сама музыка, при своей родственности, совершенно другая, какъ ея поэтическое намѣреніе. Повторяю, что эти замѣчанія я пишу для «знающихъ дѣло», слѣдовательно, не боюсь входить въ подробности, для не-музыкантовъ не понятныя.

своимъ дыханіемъ. Отецъ Доны-Анны покинулъ звѣздныя пространства, устремилъ полетъ свой къ гробницѣ, гдѣ покойся его прахъ, и пролетая ниспослалъ благословеніе своей дочери (!?). Всѣ (?) самыя глубокія, самыя ускользающія отъ анализа тонкости гармоніи, контрапункта и канона (т. е. просто на—просто «задержанія и имитаціи» очень незамысловатыя въ теоретическомъ отношеніи) собраны въ эти восемь тактовъ, для того, чтобъ выразить, воплотить это соприкосновеніе съ міромъ невидимымъ. Скорѣй—послѣ этого къ концу; заключеніе шумное, блистательное, которое напоминало-бы и намъ нѣсколько, что мы въ итальянской оперѣ (!). Надо, чтобъ вся публика захлопала; маэстро хочетъ быть вознагражденъ за всѣ труды свои (!?).

И такъ по случаю воздушнаго эффекта голосовъ—опять маскаррадъ! Подъ перомъ г. Улыбышева *Моцартъ* является здѣсь въ костюмѣ сентиментальнаго романтика Карла-Маріи Вебера. Эти выраженія въ воздушныхъ звукахъ, какъ ихъ поясняетъ г. Улыбышевъ, чрезвычайно напоминаютъ «Largo» въ увертюрѣ и въ одной сценѣ «Эврипиды», гдѣ композиторъ стремился выразить сверхъестественныя вліянія тѣни Эммы и всю безтолковую, таинственную исторію съ ея кольцомъ. Но *Моцартъ*?—Какъ неизмѣримо далека онъ отъ всѣхъ этихъ туманныхъ «фантастико-романическихъ» ухищреній, изобрѣтенныхъ и бывшихъ въ большой модѣ лѣтъ тридцать послѣ его смерти,—въ двадцатыхъ годахъ нашего вѣка. Нѣтъ! «музыкальный инстинктъ дѣтства» г. Улыбышева, подъ вліяніемъ моднаго тогда романтизма, на этотъ разъ рѣшительно обманулъ г. комментатора. Еслибъ Моцартъ желалъ въ сценѣ секстета «напомнить» тѣнь Командора, онъ сдѣлалъ бы это непременно звуками, похожими на тѣ сцены, гдѣ участвуетъ Командоръ,—и тогда вся музыка секстета приняла-бы совсѣмъ другой оборотъ. Только такими средствами музыка можетъ связывать идеи, говорить уму черезъ воображеніе. Въ партитурѣ «Донъ-Жуана» бездна примѣровъ такихъ поэтическихъ «напоминаній» (Andante увертюры и сцена статуи за ужинаемъ,—борьба Донъ-Жуана съ тѣнью Командора и сцена поединка въ интродукціи, почти постоянный D-moll—тонъ траура, и особый характеръ музыки въ рельефныхъ репликахъ Доны-Анны во все теченіе пьесы—и такъ далѣе); но все это всегда въ самой близкой, непосредственной связи съ сценическимъ дѣйствіемъ тѣми лицами, которыя на ту минуту находятся передъ зрителемъ. Слишкомъ забавно было-бы, имѣя въ виду «единство намѣренія», «единство мысли», искать таинственныхъ указаній на тѣнь Командора, напримѣръ, въ аріи каталога, или въ сценахъ Церлины съ Мазетто. Участіе тѣни Командора, ни съ того, ни съ сего, въ концѣ секстета—немногимъ болѣе *кстати*. Вотъ эстетическое опроверженіе произвольнаго фантастическаго толкованія, для тѣхъ, кого не убѣждаютъ подробности фактуры и ихъ симметричность, о чемъ я уже сказалъ. А не замѣчать, что вдохновеніе Моцарта всегда исполнѣ органично, приписывать ему, напримѣръ, желаніе вызвать аплодисменты (будто-бы) окончаніемъ секстета,—не догадываться, что тутъ не виѣшній произволъ художника, а внутренняя, органическая потребность самой сочиняемой вещи—значить превратно пони-

мать и Моцарта, и всю художественную дѣятельность вообще. Все дѣло въ томъ, что г. Улыбышевъ старается видѣть во всей оперѣ гораздо больше того, что въ ней есть — «une action occulte et idéale, infiniment supérieure à l'action matérielle qu'on a devant les yeux (стр. 89 томъ III)». «Нѣтъ ни одного слушателя въ публикѣ» — говоритъ г. Улыбышевъ тамъ-же — «слушателя съ кое-какимъ поэтическимъ толкомъ (doué de quelque intelligence du beau et du vrai poétique) который-бы не увидѣлъ во всѣхъ дѣйствующихъ лицахъ этой оперы совсѣмъ другихъ людей, противъ того, чѣмъ они кажутся (tout autres que ce qu'ils paraissent être) (?)». Авторъ этой статьи скорѣе согласенъ, по рѣзкому приговору г. Улыбышева, («нѣтъ ни одного слушателя» и такъ далѣе) отказать себѣ въ малѣйшей способности понимать правду и красоту въ поэзіи, чѣмъ видѣть «невидимое» и слышать «неслышимое», рискуя навязать Моцарту такіа диковинки, которыя ему не снились.

Публикѣ долженъ быть дорогъ Моцартъ, должна быть дорога его безсмертная опера «Донъ-Жуанъ», а не наши собственные фантазіи.

Обратимся опять къ партитурѣ. Продолженіемъ секстета (этой безподобной музыки на несовсѣмъ толковую сцену) служить арія Лепорелло (№ 7 второго акта, Allegro assai, G-dur $\frac{4}{4}$), гдѣ онъ оправдывается передъ всѣми обвинителями по-очереди.

Я не пишу полного разбора красотъ «Донъ-Жуана», потому не останавливаю вашего вниманія на подробностяхъ этой мастерской аріи (ah pietà, signori miei). Пожалѣю только, что никогда не слышалъ ея въ исполненіи, такъ какъ на театрѣ ее всегда выпускаютъ. Быть можетъ, на основаніи того, что одно и то же драматическое положеніе тянется въ самомъ дѣлѣ черезчуръ долго. Лепорелло, переодѣтый въ платье барина, вынужденъ своею особою отвѣчать за его проказы. Дѣйствіе драмы ни отъ секстета, ни отъ аріи не подвигается ни на шагъ. Мнѣ кажется, что трудно видѣть въ этомъ — достоинство въ планѣ оперы и сплетеніи ея сценъ.

Еще больше выказываются эти недостатки въ слѣдующемъ номерѣ знаменитой аріи тенора: «il mio tesoro». Безъ всякаго сомнѣнія, арія эта достойна всѣхъ возможныхъ панегириковъ, что касается до *красоты* самой музыки, — но строгая критика, какъ я ее понимаю, въ оперной аріи должна искать многого другого, кромѣ красоты звука и согласности съ текстомъ, въ *общемъ* характерѣ, въ общемъ колоритѣ музыки. Постараюсь объяснить все дѣло по порядку. Лепорелло, послѣ своей аріи (G-dur), о которой я сейчасъ говорилъ, убѣждалъ такъ быстро, что Мазетто сказалъ про него: «у разбойника точно крылья на ногахъ» (i birbo ha l'ali ai piedi).

Въ числѣ добавочныхъ номеровъ (написанныхъ Моцартомъ для вѣнской сцены) есть дуэтъ Церлины съ Лепорелло, непосредственно связанный со сценою, о которой идетъ рѣчь (№ 4 C-dur $\frac{4}{4}$ съ предшествующимъ довольно большимъ recitativo secco). Церлині удалось какъ-то снова поймать Лепорелло и она (въ отсутствіи другихъ лицъ) привязываетъ его къ стулу (?).

Онъ хочетъ вырваться, потомъ, послѣ неудачныхъ попытокъ, просить Церлину о помилованіи,—она и слушать не хочетъ о пощадѣ и торжествуетъ, что ей удалось такъ ловко его наказать (?). (Въ этомъ весь дуэтъ, довольно большой). Потомъ Церлина уходитъ, а Лепорелло между тѣмъ, съ помощью какого-то крестьянина (*contadino*), какъ сказано въ речитативѣ, слѣдующемъ за дуэтомъ, освобождается отъ своихъ оковъ (веревокъ?) и опять убѣгаетъ, на этотъ разъ уже окончательно.

Когда Церлина привела Дону-Эльвиру, чтобъ похвастать своимъ плѣнникомъ, плѣнника и слѣдъ простылъ, и онѣ обѣ, въ досадѣ собираются идти къ Дону-Оттавіо (?) рассказать ему все, въ той надеждѣ, что онъ расправится какъ слѣдуетъ съ Лепорелло и съ его злодѣемъ-бариномъ.

Очевидно, что большаго толка во всей этой прибавочной, вставной сценѣ и искать не слѣдуетъ. Это какъ будто смѣтано «на живую нитку». Но почти также несвязно, также расшито (*désoûsu*) дѣйствіе оперы въ этомъ мѣстѣ и безъ этой прибавочной сцены (которая, если-бъ исполнялась, еще болѣе бы растягивала ходъ пьесы, и всегда казалась-бы совершенно лишнею). Безтолковость, о которой я говорилъ по случаю секстета, продолжается и послѣ него въ двухъ сценахъ. Послѣ реплики Мазетто (о крыльяхъ на ногахъ Лепорелло) говоритъ Оттавіо: «Теперь, друзья (обращаясь вѣроятно къ Церлинѣ и Мазетто), послѣ всѣхъ этихъ преступленій (*dopo eccessi e epogni*) мы не можемъ болѣе сомнѣваться, что Донъ-Жуанъ—убійца отца Доны-Анны: останьтесь на нѣсколько времени здѣсь (*in questa casa—гдѣ? у кого?*)... я прибѣгну къ содѣйствію кого слѣдуетъ (алгвазиловъ что-ли?) и чрезъ нѣсколько мгновеній всѣ вы будете отмщены; того требуютъ долгъ, состраданье, любовь (*dover, pietade, affetto*). Начинается арія. «Между тѣмъ, вы (обращаясь, какъ должно догадываться, къ Эльвирѣ) идите утѣшать Дону-Анну, осушите ея слезы, скажите ей, что я иду отмстить ея обиду». На этой, весьма небогатой, какъ видите, канвѣ, и весьма неопредѣленно, неловко набросанной, Моцартъ выстроилъ блистательно-виртуозную арію, во вкусѣ чисто итальянской бравуры. Такимъ оборотомъ музыки объясняется, по моему мнѣнію, расшитость, растянутость сцены. Вопросъ: «Къ чему вся эта сцена»? Отвѣтъ: «Къ тому, чтобы дать тенору большую арію, гдѣ бы онъ могъ блеснуть своимъ голосомъ и умѣньемъ пѣть». Вотъ почему Моцартъ не обратилъ никакого вниманія на то, что Дона-Анна сію минуту была сама на сценѣ (въ секстетѣ). И для чего-жъ она ушла? для чего Оттавіо, всегда съ нею неразлучный, не провожаетъ ее, тогда какъ дѣло идетъ ночью? Для чего онъ остался съ Эльвирою, Церлиною и Мазетто? И эти лица для чего тутъ мелькаютъ передъ зрителемъ? Чтѣ ходъ всей пьесы выигрываетъ отъ этой сцены? Либретто не отвѣтитъ на эти вопросы,—музыка—тѣмъ менѣе, а между тѣмъ занимательность, планъ пьесы крѣпко страдаютъ. Забудьте на время о Моцартовой музыкѣ этой аріи, и вы должны будете согласиться, что текстъ всего этого вмѣстѣ точно такая же плоская риторическая пошлость, какъ во многомъ множествѣ дюжинныхъ либретто «серьезныхъ» итальянскихъ оперъ (*opera seria*),

очень похожихъ на концерты въ костюмахъ. Гдѣ тутъ смыслъ, гдѣ тутъ характеры, гдѣ натура, которыхъ каждый «въ наше время» въ-правѣ требовать отъ «лучшаго» произведенія Моцарта, отъ «первѣйшей оперы въ свѣтѣ» (какъ увѣряютъ панегиристы).

Въ глазахъ безпристрастной, строго-логической критики, въ наше время, угожденіе вкусамъ той части публики, которая въ оперѣ не ищетъ ничего другаго, кромѣ наслажденій «орекіантизма», это «поблаженіе меломанамъ» — недостойно высшихъ цѣлей искусства, и художникъ, допустившій такое поблаженіе въ свою оперную музыку, въ «ущербъ» драматической правдѣ, никакъ не свободенъ отъ упрека, хотя бы музыка бравурная, виртуозная была даже такъ очаровательно-красива, какъ арія «il mio tesoro»;—хотя-бы художникъ провинившійся былъ—Моцартъ.

Я знаю, что не только «большинству» читателей,—въ томъ случаѣ, если мои статьи могутъ разсчитывать на какое-нибудь «большинство»! — но даже многимъ записнымъ музыкальнымъ знатокамъ и критикамъ такая «смѣлая» сентенція съ моей стороны покажется черезъ-чуръ педантски-исключительною. Это потому, что вопросъ о степени допущенія «виртуозности» въ музыку, написанную для театра (и въ «истинную» музыку вообще), еще и въ наше время далеко не рѣшенъ окончательно между иными критиками.

Вотъ, напримѣръ, какъ г. Улыбышевъ говоритъ объ этомъ самомъ предметѣ, разсказавъ о знаменитой въ лѣтописяхъ музыки войнѣ глукистовъ съ пиччинистами (т. II, стр. 126 и слѣд.) «Тогдашніе меломаны (т. е. въ 1774 г. и слѣд.) предпочитали Пиччини Глуку, вслѣдствіе убѣжденій, которыя всегда рѣшаютъ дѣло въ такихъ случаяхъ, вслѣдствіе резонновъ, которые давно уже убили музыку итальянскаго маэстро и сохранили до нашего времени — оперы Глука. Пиччини давалъ гораздо больше свободы исполнителямъ, больше случаевъ выказаться, употреблялъ мелодическія формы и обороты, согласные съ моднымъ европейскимъ вкусомъ того времени. Глукъ, съ особенною ревностью, нарочно отбросилъ въ своей музыкѣ всѣ эти условныя формулы, потому-что онѣ не могли согласоваться съ психологическими намѣреніями, или съ драматическою «правдою», къ которой одной онъ постоянно стремился во всѣхъ трудахъ своихъ. Отъ этого, для дилеттантовъ онъ казался не столько пріятенъ, не столько современенъ, какъ Пиччини.

«Таковъ всегда бываетъ перевѣсъ художниковъ, принадлежащихъ одному времени, одной эпохѣ, представителей современнаго вкуса,—передъ художниками для всѣхъ временъ».

«Но и теперъ распря глукистовъ и пиччинистовъ еще продолжается: обѣ партіи, какъ и убѣжденія, которыхъ они представители, живутъ еще, подъ другими именами. Въ самомъ дѣлѣ обѣ стороны отвѣчаютъ такимъ интеллектуальнымъ потребностямъ, которыя ни исключить, ни побѣдить другъ-друга не могутъ (?). Кто любитъ вмѣстѣ сцену и музыку, кто желаетъ забыть пѣвца въ представляемомъ имъ дѣйствующемъ лицѣ оперы, тотъ идетъ слушать Глука

и его законныхъ преемниковъ: Мегюля, Керубини, Спонтини, Вебера, даже Мейербера». (Прошу не забыть что это слова г. Улыбышева)... «въ такихъ операхъ постоянно заняты и душа, и умъ, — и воображеніе слушателей, это наслажденіе параллельно наслажденію отъ драматическихъ представленій вообще. Но не ищите ничего подобнаго въ итальянской *opéra seria* — написанной на либретто, заплаченное «*dieci scudi*», да и тѣхъ не стоящее. Въ замѣну (*enguevanche*) вы тутъ найдете пѣвцовъ, которымъ платятъ по восьмидесяти тысячъ франковъ въ годъ, и которые не получили бы и четверти этой суммы, еслибъ выказывали свою виртуозность только въ такой мѣрѣ, какъ этого требуетъ характеръ или драматическое положеніе лица, ими исполняемаго. Такіе виртуозы, надо сознаться, дѣйствительно такъ высоко стоятъ въ своемъ дѣлѣ, что для пѣвца, для пѣвицы, мы готовы совершенно забыть и пьесу, и ея дѣйствующихъ лицъ, и что даже досадно бы видѣть театральную иллюзію, еслибъ она слишкомъ рѣзко стала между виртуозомъ и публикой. Слушать пѣвцовъ, которые дошли до высшаго предѣла въ механизмѣ и въ эстетической (?) сторонѣ своего искусства; это опять—своего рода наслажденіе сильное, такое сильное, что его охотно покупаютъ самую дорогою платою.

Изъ двухъ, весьма несходныхъ между собою, родовъ наслажденія можно *ad libitum* предпочитать любой, согласно вкусу или убѣжденію (*par goût ou par principe*); но мнѣ кажется, что можно помириться на томъ, чтобы любить и то, и другое, и тѣмъ и другимъ наслаждаться попеременно (*alternativement*).

Нельзя не согласиться, что приведенныя строчки г. Улыбышева выражаютъ очень вѣрно «сущность» спора о перевѣсѣ итальянской музыки надъ такъ-называемою «нѣмецкою» (куда и Моцартъ съ Глукомъ относятся). Нельзя не согласиться также, что предлагаемое г. Улыбышевымъ «примиреніе» партій (чего по собственному его признанію онъ и самъ держится по личному своему вкусу) въ «настоящемъ» положеніи дѣла принято большинствомъ даже самыхъ просвѣщенныхъ любителей (*les francs melomanes*, какъ ихъ называетъ г. Улыбышевъ, въ отличіе отъ исключительныхъ приверженцевъ той или другой партіи—*les exclusifs*). Но эту умѣренную «терпимость» въ такомъ дѣлѣ, противъ котораго критика должна вооружаться всѣми силами, слѣдуетъ отнести къ доказательствамъ «*ad hominem*». Это «уступка» (*concession*) существующему порядку вещей, а вѣдь есть огромная разница между тѣмъ, «что и какъ бываетъ», и тѣмъ, что и какъ должно быть. Изъ словъ г. Улыбышева и изъ согласной съ ними «терпимости» просвѣщенныхъ меломановъ — эклектиковъ логическій выводъ только тотъ, что и въ наше время, то-есть послѣ Глука и Моцарта, драматическая правда и служеніе ей существуютъ сами по себѣ, а виртуозы и служеніе ихъ цѣлямъ—также сами по себѣ. Но развѣ такъ должно быть? Если же принять эту разрозненность не за необходимое почти (такъ глубоко вкоренившееся) зло, а за нѣчто имѣющее право гражданства въ искусствѣ, то мы придемъ къ такому результату, что и сами оперы вообще (въ наше время) должны, въ угожденіе меломанамъ-эклектикамъ, стремиться къ «примиренію»

обѣихъ противоположныхъ школъ (итальянской виртуозности и сладкозвучности, и нѣмецкаго (?) серьезно-правдиваго драматизма). На такомъ основаніи, слѣдовательно, первѣйшій въ свѣтѣ герой опернаго дѣла будетъ — никакъ не Глукъ, который открыто воевалъ противъ малѣйшихъ уступокъ виртуозамъ, и не Моцартъ, который допускалъ эти уступки довольно рѣдко, только въ видѣ исключенія (для первыхъ *emploi*), а кто бы вы думали? — великій эклектикъ нашего времени: Мейерберъ! въ прекрасныхъ операхъ котораго, что называется «всѣмъ сестрамъ по серьгамъ», «всего понемножку» всего поровну: — наряду съ разными глубокими нѣмецкими ухищреніями — французская декламация и фривольно-комическія выходки, наряду съ какимъ-нибудь хоромъ, имѣющимъ притязаніе на серьезный драматизмъ — моднѣйшая бравурная арія съ цѣлымъ потокомъ фіоритуръ во вкусѣ Россини и его подражателей, и такъ далѣе. То есть такъ, чтобъ были «и волки сыты, и овцы цѣлы». Есть люди, которые любятъ музыку только въ этихъ произведеніяхъ, гдѣ есть все на свѣтѣ; есть люди, которые еще вѣрятъ, что только «такія» оперы чрезвычайно близки къ оперному идеалу. Истинный примиритель всего, что слѣдовало примирить въ музыкѣ оперной, остается, по нашему мнѣнію — Моцартъ, какъ и г. Улыбышевъ это хорошо развилъ въ цѣломъ своемъ сочиненіи. Но сквозъ исключительный энтузіазмъ къ своему герою онъ рѣшился увидѣть прямо, что уступки виртуозамъ — всегда болѣе или менѣе вредятъ цѣлому оперы, удаляютъ ее отъ «правды драматической» и что Моцарта, можно, пожалуй, нѣсколько извинить въ этомъ случаѣ, если принять во вниманіе, что ему, въ его слишкомъ — короткой жизни, и безъ того много надо было воевать съ разными предрассудками и дурными привычками въ искусствѣ, — но *извинить* не значитъ сдѣлать *правымъ*, не значитъ признать его непогрѣшительнымъ вполне; даже и съ этой стороны, — нельзя не видѣть, что онъ къ цѣлому каждой своей оперы былъ несравненно менѣе строгъ, чѣмъ слѣдовало, меньше, чѣмъ, напримѣръ Глукъ. Подъ самый конецъ своей дѣятельности, Моцартъ во многомъ пришелъ къ «новымъ» противъ прежняго убѣжденіямъ. Плодомъ ихъ была прекрасная опера «Волшебная флейта», которую мнѣ придется сдѣлать въ послѣдствіи предметомъ особой статьи, чтобъ выставить невѣроятную несправедливость къ ней г. Улыбышева. Теперь же, чтобы еще нѣсколько пояснить читателямъ, почему именно я считаю арію Донъ-Оттавіо «*il mio tesoro*» пятномъ въ Донъ-Жуанѣ, и въ отношеніи оперы какъ пьесы, и въ отношеніи даже самаго «стиля» музыки, — я сравню эту арію съ аріей тенора же въ первомъ актѣ «Волшебной флейты»:

Мы видѣли, что по тексту арія «*il mio tesoro*» — рѣшительно *hors-d'oeuvre*, ровно ничего не прибавляетъ ни къ смыслу пьесы, ни къ характеру Донъ-Оттавіо, который уже вполне знакомъ намъ по первому дуэту съ Доной-Анной. Та же безконечная любовь къ царицѣ его сердца, та же готовность идти за нее въ огонь и въ воду. Мы видѣли, что арія эта точно такъ-же могла быть помѣщена послѣ любой сцены перваго или втораго акта, какъ и послѣ

сцены секстета. Музыка аріи очень красива, очень мелодична,—это роскошная, кристальная струя изъ того родника прозрачныхъ оперныхъ мелодій, изъ котораго черпали только Моцартъ, Чимароза и Россини. Красота здѣсь, конечно, моцартовская, но—общая ему съ лучшими изъ итальянцевъ, а не индивидуально-моцартовская, неразлучная съ глубочайшею правдою характера, какъ на примѣръ, въ *batti, batti*—въ *vedrai carino*, въ квартетѣ *non ti fidar* и въ любомъ номерѣ «Волшебной флейты». Г. Улыбышевъ имѣетъ въ виду, вѣроятно, свой личный вкусъ, когда рѣшаетъ исключительно, что «*il mio tesoro*» самая изящная (?), самая блестящая, самая мелодичная и самая выразительная (?) изъ всѣхъ на свѣтѣ, ему извѣстныхъ теноровыхъ аріи (Т. II, стр. 240). Въ такомъ приговорѣ, по моему мнѣнію, справедливо только одно: «*il mio tesoro*» изъ всѣхъ моцартовскихъ теноровыхъ аріи, быть-можетъ, самая «блистательная» для пѣвца, но въ глазахъ серьезной и безпристрастной критики, именно это намѣреніе сдѣлать ее очень благодарною для пѣвца,—сдѣлать ее виртуозною, концертною (какъ и многія другія аріи теноровъ и примадоннъ въ операхъ Моцарта, написанныхъ раньше «Волшебной флейты»), сильно повредило всему «складу» аріи. Передъ вами постоянно не Донъ-Оттавіо, а «первый теноръ», щеголяющій руладами и долго протянутыми нотами верхняго регистра. Эта арія именно для тѣхъ пѣвцовъ, которымъ платятъ по сту тысячъ франковъ за одинъ оперный сезонъ, нисколько не заботясь объ ихъ игрѣ и вѣрности драматической;—тутъ имъ есть гдѣ высказаться,—оттого и арія эта *rag exsertion* противъ всей музыки Моцарта пользуется особенною благосклонностью знаменитыхъ теноровъ. Они частенько удѣляютъ ей мѣстечко даже въ «своихъ концертахъ» (уже это одно признакъ ея плохой драматичности), а при исполненіи оперы «Донъ-Жуанъ» считаютъ себя вправѣ пѣть едва слышно, даже просто молчать, почти во всѣхъ *morceaux d'ensemble*, сберегая всѣ сокровища своего драгоценнаго горлышка для вождельной аріи во второмъ актѣ, для своего «*cheval de bataille*». Такъ дѣлалъ Рубини, а подобная «логика» встрѣчается постоянно во всѣхъ оперныхъ виртуозахъ,—это результатъ ихъ взгляда на всю музыку, какъ на «подмостки» для ихъ великаго дѣла: голоса и умѣнья имъ владѣть.

Для контраста заглянемъ совсѣмъ въ особый міръ, въ который Моцартъ заставить васъ переселиться съ перваго звука своей оперы «Волшебная флейта».

Юноша Тамино видитъ портретъ дѣвушки чудесной красоты, Памины,—видитъ, вглядывается, не можетъ отвести взгляда отъ чарующаго облика и влюбляется... Задача чрезвычайно проста, но столько же и полна поэзіи. Эта сцена (№ 4, въ первомъ актѣ: *Larghetto Es-dur*) одна изъ главныхъ во всей пьесѣ—основа всей послѣдующей любви Тамино и Памины. Выпустите эту арію, и вся пьеса невозможна—это сцена для сцены, для пьесы,—а не для концертной теноровой аріи. Такъ и въ самой музыкѣ. И въ музыкѣ Тамино влюбляется. Вся очаровательная постепенность этого чувства передана Моцар-

томъ съ безконечною «правдою». Оркестръ, самый скромный, самый деликатный,—волнуется вмѣстѣ съ Тамино, рисуется всѣ переливы его души. Ни въ одномъ звукѣ тенора ни малѣйшаго притязанія на блистательную виртуозность, на щеголяніе голосомъ;—передъ вами нѣтъ пѣвца, передъ вами—влюбленный Тамино. Этой аріи изъ «Волшебной флейты» вы, конечно, никогда не услышите на концертахъ, также какъ и многихъ другихъ безподобнѣйшихъ моцартовскихъ арій для тенора, (наприм. въ «Entführung» A-dur $2/4$), не услышите по самой простой причинѣ: для концертовъ эти аріи слишкомъ драматичны, слишкомъ неразрывны со сценою, съ игрою. Кому надобно доказывать, что въ этомъ именно высшее совершенство оперной музыки, тотъ лучше бы и не тратилъ время на чтеніе музыкальныхъ критикъ. Кто, вмѣстѣ съ «знаменитыми тенорами», признаетъ, что арію Тамино и сравнивать нельзя съ несравнимымъ «il mio tesoro», потому что въ аріи изъ «Волшебной флейты», какъ во всей партіи Тамино, будто-бы «нечего пѣть» (historique)—такимъ меломанамъ надобно напомнить, что для нихъ есть синьоръ Верди съ братъею, у которыхъ случаются аріи еще гораздо «блистательнѣе и благодарнѣе» на общій вкусъ, чѣмъ «il mio tesoro», а Моцарта имъ бы лучше оставить въ покоѣ. Какъ окончательный выводъ изъ долгой рѣчи объ аріи «il mio tesoro», повторю, что она вовсе не существенная часть оперы,—потому-что очень легко можетъ-быть замѣнена другою арією Донъ-Оттавіо (№ 3, изъ добавочныхъ, G-dur $2/4$), и можетъ быть переставлена, перемѣщена послѣ какой угодно сцены перваго, или втораго акта, вплоть досцены ужина; что концертность стиля въ «il mio tesoro» вредитъ драматической правдѣ, такъ что характеръ Донъ-Оттавіо несравненно глубже переданъ въ превосходной добавочной аріи, гдѣ нѣтъ ни одной рулады,—въ первомъ трагическомъ дуэтѣ и въ рельефномъ соло тенора въ Andante секстета,—и что, наконецъ, не смотря на все великолѣпіе аріи даже и со стороны красоты музыкальной, она принадлежитъ вовсе не къ лучшимъ номерамъ оперы, опять-таки вслѣдствіе принятыхъ формъ итальянскихъ бравурныхъ арій, отъ которыхъ Моцартъ освободился вполнѣ только въ «Волшебной флейтѣ». Мнѣ скажутъ, что и тамъ есть бравурные пассажи въ двухъ аріяхъ Царицы ночи, знаменитые даже по необычайной высотѣ діапазона,—но эти рулады очень оправдываются фантастически-нестовымъ характеромъ дѣйствующаго лица.

Какъ-будто въ вознагражденіе за недостатокъ связи и занимательности сценической, о чемъ я только-что говорилъ,—слѣдуетъ сцена, приготовляющая развязку пьесы, такая сцена, безъ которой разрушится цѣлое зданіе оперы.

Таковы, собственно говоря, должны быть всѣ сцены каждой оперы въ ихъ органической связи,—а мы видѣли, что это соблюдено далеко не во всѣхъ частяхъ «Донъ-Жуана».

Вслѣдъ за аріей Донъ-Оттавіо перемѣна декораціи: кладбище съ «конною» статуею Командора *). Сюда являются одинъ за другимъ, съ разныхъ

*) Почему именно «конною»?—никому не извѣстно; въ либретто нѣтъ ни малѣйшаго намека, какая именно должна быть статуя. Придуманъ-ли это гг. декораторами, для болѣе

сторонъ, сперва Донъ-Жуанъ, потомъ Лепорелло. Я говорилъ уже въ первой статьѣ о чрезвычайно-умномъ и эффектномъ расположеніи всей этой сцены, начиная даже съ разговора между бариномъ и слугою (*recit. secco*). Прорицаніе статуи, которое такъ грозно, такъ страшно-неожиданно падаетъ на громкій хохотъ Донъ-Жуана, приглашеніе имъ статуи на ужинъ, отчаянная трусость Лепорелло, — все это знакомо какъ нельзя лучше всѣмъ, кто сколько-нибудь любитъ музыку и слыхалъ о Моцартовомъ «Донъ-Жуанѣ». Даже въ либретто сцена такъ счастливо задумана, что нашъ Пушкинъ въ «Каменномъ гостѣ» повторилъ ее почти слово въ слово изъ опернаго текста, — тогда какъ, кромѣ этой сцены, создалъ совсѣмъ другую вещь. Музыка тутъ, разумѣется, чисто Моцартовская, пластическая до «невѣроятія», красивая, какъ одно изъ лучшихъ его вдохновеній, и такъ какъ весь этотъ дуэтъ одинъ изъ самыхъ важныхъ въ цѣлой оперѣ нумеровъ, да еще на счастье, и съ колоритомъ фантастическимъ, то, натурально, что такому панегиристу, какъ г. Улыбышевъ, была здѣсь обильная пища. Разборъ этой сцены занимаетъ въ его книгѣ цѣлыхъ восемь страницъ (т. III стр. 147—182). Но какъ по слѣчаю всѣхъ спенъ, разбираемыхъ г. комментаторомъ съ особеннымъ пристрастіемъ, *son amogé*, онъ вдался въ область собственнаго творчества, собственнаго лиризма, то вы напередъ догадаетесь, что и здѣсь легкая производительность воображенія увлекла г. Улыбышева опять за тридцать земель отъ партитуры, тѣмъ болѣе, что «фантастическій» характеръ сцены представлялъ самый удобный случай для разныхъ «фантазмагорій», до которыхъ г. Улыбышевъ большой охотникъ, какъ мы видѣли и по случаю финала оперы (въ первой статьѣ), и по случаю секстета. Я позволю себѣ остановить ваше вниманіе на нѣкоторыхъ подробностяхъ этого «замѣчательнаго» комментарія. «Арія Донъ-Оттавіо помѣщена какъ будто на рубежѣ двухъ міровъ (!), въ которыхъ происходитъ дѣйствіе драмы. Грозный мракъ болѣе и болѣе сгущается надъ сценой, (?) мракъ, въ которомъ, наконецъ, все будетъ поглощено (?); мы приближаемся къ началу конца».

Для читателей, хорошо познакомившихся съ манерой г. Улыбышева и съ его взглядомъ на *цѣлое* оперы, (что я подробно разбиралъ въ первой статьѣ), «понятенъ тайный смыслъ рѣчей». Этими мистическими туманами г. Улыбышевъ хочетъ «приготовить» къ сценѣ кладбища, гдѣ въ первый еще разъ, въ теченіе оперы, входитъ элементъ сверхъестественнаго, фантастическаго. На самомъ дѣлѣ, въ оперѣ то-есть, нѣтъ рѣшительно никакихъ «мраковъ», которые будто-бы собираются поглотить *все*, тогда какъ мы видѣли, что смерть Донъ-Жуана даже вовсе не конецъ оперы. Нѣтъ ничего подобнаго «нарастанію» ужасовъ, приготовленію ихъ мало по малу. Напротивъ: сцена кладбища слѣдуетъ за арією Оттавіо вдругъ, *ex abrupto*, какъ чере-

красоты и важности? или это согласно съ волей авторовъ, дошедшею, по преданію, съ первыхъ представленій оперы, еще при жизни Моцарта? или это въ угожденіе гг. переводчикамъ, которыми извѣстные стихи либретто: *o statua gentilissima del gran Comendatore* переданы такимъ образомъ: *Herrn Gouverneur zu Pferde—(!) (полюбуйтесь!) ich beuge mich zur Erde.*

дуются почти всѣ прочія сцены оперы (частенько даже несовѣмъ безукоризненно со стороны ясности и органической связи). И послѣ этой сцены помѣщена арія Доны-Анны, нисколько не мрачная и даже, какъ увидимъ, весьма холодная въ отношеніи драматизма. «Собственно говоря, смерть есть настоящая цѣль жизни», писалъ Моцартъ въ послѣднемъ письмѣ своемъ къ отцу. Цѣль должна была явиться въ концѣ поприща и мораль (?) въ концѣ пьесы, въ оперѣ, которая вмѣщаетъ въ себѣ вполне всю человѣческую жизнь (?). И дѣйствительно смерть въ этой оперѣ разобрана съ разныхъ сторонъ, какъ-будто любимая тема. Ею опера начинается, ею же и заключается (?). Въ увертюрѣ смерть помѣщена въ фронтисписѣ всего сюжета; въ интродукціи смерть съ внѣшней стороны, картина тѣлеснаго умирающаго;—въ секстетѣ—ослабѣваніе сердца, смертельно-раненнаго и стремящагося къ могилѣ (!). Но есть еще фазисъ смерти: смерть олицетворенная, смерть, которая приходитъ какъ отдѣльная личность какая-то, которая схватываетъ васъ въ темнотѣ, во время безсонницы, или когда вы проснетесь въ ужасѣ, послѣ какого-нибудь тяжелаго сновидѣнія, которое обливаетъ васъ холоднымъ потомъ и давитъ васъ грузомъ могильной земли (?). Этотъ кошмаръ въ тысячу разъ страшнѣе обыкновеннаго, и никогда никого не посѣщаетъ днемъ, при солнечномъ свѣтѣ. Моцартъ, которому это привидѣніе являлось часто (?) воплотилъ его въ музыкѣ; изъ этого явленія онъ сдѣлалъ кризисъ, моральное оправданіе (?), сверхъестественную развязку драмы, которой безъ этого условія не слѣдовало и начинать». Трудно переводить, еще труднѣе читать, еще и того труднѣе—понимать подобныя психологическія вычуры. По всей вѣроятности, если Моцарту и дѣйствительно часто приходилось думать о смерти (быть можетъ вслѣдствіе его организаціи, до крайности нѣжной и нервно-раздражительной), то это врядъ-ли могло имѣть прямое вліяніе на такое пластическое произведеніе, какъ «Донъ-Жуанъ», въ которомъ, безъ всякаго сомнѣнія, Моцартовымъ индивидуальнымъ чувствомъ, чувствомъ человѣка, а не художника, и мѣста не было. Да и вообще къ чему всѣ эти философскія разглагольствованія о смерти, которыя по неволѣ увлекутъ совсѣмъ въ сторону отъ предмета?

Затѣмъ слѣдуетъ у г. Улыбышева довольно простой и вѣрный рассказъ начала сцены (разговоръ Донъ-Жуана съ Лепорелло). Потомъ рѣчь о прорицаніи статуи: «Di rider finirà pria dell' augoга». «Къ какимъ выдумкамъ горячечнаго бреда»,—говоритъ г. Улыбышевъ далѣе,—«къ какимъ чудовищнымъ фантазіямъ воображенія надобно прибѣгнуть, чтобъ словами вызвать нѣчто похожее на впечатлѣніе этихъ четырехъ тактовъ Adagio, отъ этого контраста, который служитъ въ оперѣ переходомъ отъ реальнаго міра къ сверхъестественному». Можно бы на этомъ остановиться, но г. комментаторъ призналъ нужнымъ, на цѣлой печатной страницѣ (176), представить читателямъ образчикъ «горячечнаго бреда и чудовищныхъ фантазій», о которыхъ онъ только что сказалъ. Я не переведу этой страницы, потому что самъ авторъ (на слѣдующей) уполномочиваетъ читателя «посмѣяться надъ всею этой галиматеею»,

которая, по собственному его признанію, нисколько не передаетъ впечатлѣнія отъ Моцартова чуда. Къ чему жъ было вступать въ состязаніе съ Моцартовскою музыкою!

Говоря много о музыкальныхъ подробностяхъ обѣихъ репликъ статуй (*di rider finirai...* и далѣе *gibaldo, audace, lascia a'morti la pace*) г. комментаторъ находитъ, что вторая фраза (*gibaldo etc.*) въ ритмѣ $\frac{3}{4}$, потому что прежній ритмъ $\frac{4}{4}$ какъ будто «сократился удаленіемъ». Толкованіе не вѣрное, потому что, если-бъ въ Моцартовой мысли было удаленіе, то оно выразилось-бы, какъ всегда выражается въ музыкѣ, не сокращеніемъ, а расширеніемъ ритма. Во вторыхъ, «удаленіе» голоса статуи было-бы не очень кстати, когда вторая реплика Командора требуетъ большей силы, большаго вѣса въ каждомъ словѣ, значить, здѣсь нужно не удаленіе, а приближеніе. Оно въ самомъ дѣлѣ и есть въ звукахъ Моцарта, и по ритму, и по гармоніи.

Далѣе г. комментаторъ замѣчаетъ, что гармонія, сопутствующая этому загробному пѣнію, кромѣ самаго характера аккордовъ, отдѣляется отъ прочей музыки очень рельефно и потому еще, что этотъ аккомпаниментъ помѣщенъ на сценѣ, сзади статуи. Я вполне согласенъ, что такъ слѣдуетъ, кажется, таково было и намѣреніе Моцарта,—тѣмъ не менѣе въ партитурѣ не означено *«sopra il teatro»* (какъ напримѣръ означено по случаю оркестровъ танцевальной музыки въ финалѣ 1-го акта). *) Это какой-то странный недосмотръ, котораго виною вѣроятно, издатели партитуры. О могучей силѣ впечатлѣнія, эффекта этого хора г. Улыбышевъ очень хорошо говоритъ на слѣдующей 178 страницѣ. «Переберите, пересчитайте всѣ привидѣнія, тѣни, страшилища, всю бѣсовщину, которая являлась на лирическихъ сценахъ послѣ Моцарта; припомните наборъ всѣхъ возможныхъ внѣшнихъ средствъ (*l'immense appareil des moyens*), употребленныхъ для сильнѣйшаго воплощенія «ужасовъ». Ни въ декорацияхъ и машинахъ, ни въ фантазмагоріи, ни въ диссонирующихъ аккордахъ (особенно *septième diminuée*, прибавлю я) ни въ мѣди и жести, ни въ рупорахъ морскихъ (*porte-voix*) ни въ шумѣ, доведенномъ до *pes plus ultra* чрезъ изобрѣтеніе и чрезъ «счастливыя» заимствованія изъ китайской музыки,—конечно во всемъ этомъ для нашихъ новѣйшихъ композиторовъ не было недостатка. И что-жъ? можно поручиться, что Командоръ переживетъ всѣхъ своихъ соперниковъ, потому что онъ одинъ «настоящій» пришлецъ съ того свѣта. Это совершенная правда. Но остановившись такъ долго на этомъ поразительномъ хоралѣ, г. комментаторъ забылъ, или не хотѣлъ сказать о столько же поразительномъ сходствѣ этой музыки съ прорицаніемъ оракула въ Альцестѣ Глюка. Моцартъ, безъ всякаго сомнѣнія, имѣлъ передъ собою этотъ геніальный образецъ, когда подо-

*) При томъ же въ этомъ аккомпаниментѣ есть особая строчка для басовъ (*bassi*) т. е. контрабасовъ и виолончелей, аккомпанирующихъ всѣ речитативы. Должны ли и они играть на сценѣ, или при исполненіи достаточно для басовой партіи одного нѣкаго тромбона? (*trombone basso*).

шелъ къ нему такъ близко. Заимствованія у Глука основныхъ идей, цѣлаго оборота въ характерѣ какой-нибудь сцены изъ области серьезнаго драматизма, не рѣдки въ операхъ Моцарта.

Приступая къ разсказу о дуэтѣ «o statua gentillissima», комментаторъ считъ необходимымъ сдѣлать нѣкоторыя общія психологическія замѣчанія о характерѣ Донъ-Жуана. Какъ я объяснилъ уже въ первой статьѣ, взгляды г. Улыбышева на весь характеръ самого Донъ-Жуана очень несогласенъ съ партитурой; понятно, что и здѣсь г. комментаторъ дѣлаетъ выводы не изъ музыки Моцартовой, а изъ своего «идеальнаго» Донъ-Жуана, который ему представляется какимъ-то «титаномъ», о чемъ у Моцарта и помину нѣтъ.

Выслушайте однако г. Улыбышева, потому что такія толкованія любопытны въ своемъ родѣ. «Изъ всѣхъ данностей сюжета, приглашеніе статуи на ужинъ, конечно, самая нелѣпая»; (почему это?) — «но эта сцена была непремѣннымъ условіемъ пьесы». — «Да-Понте принялъ это сумасбродство на чистоту, просто (какъ и слѣдовало, скажу я; слѣдовало «просто» принимать не только авторамъ, но гг. комментаторамъ) — оставивъ на попеченіе своего сотрудника поправить дѣло, смягчить, по возможности (зачѣмъ это?). Моцартъ позаботился объ этомъ съ самаго начала оперы (т. е. онъ вовсе не думалъ о такой заботѣ, совершенно лишней). Донъ-Жуанъ, какимъ онъ является намъ въ музыкѣ, что-то больше и что-то меньше человѣка (просто человѣкъ, какъ и очень многіе, о чемъ уже было говорено). Цѣлый характеръ, цѣлая роль Донъ-Жуана съ удивительною логикою подготавливаетъ сцену приглашенія статуи на ужинъ (да, конечно, przygotowляетъ, но совѣтъ не въ томъ смыслѣ, какъ понимаетъ г. Улыбышевъ). Донъ-Жуанъ не могъ не содрогнуться при первыхъ словахъ статуи, и это внутреннее движеніе замѣтное, въ речитативѣ (несколько не замѣтное) для такого характера въ тысячу разъ тревожнѣе, мучительнѣе, нежели само чудо, котораго онъ былъ свидѣтелемъ (это все относится къ мнимому титанизму Донъ-Жуана). Ему испугаться чего-нибудь! Ему, который съ такою силою убѣжденія говорилъ въ финалѣ перваго акта: «Se cadesse ancora il mondo, nulla mai temer mi fa!» Гордость поддерживаетъ колеблющагося исполнителя (?). — Иди, говоритъ онъ своему слугѣ, дрожащему отъ страха, — прочитай, что тамъ за надпись на гробницѣ — и вотъ угроза мщенія является въ огненныхъ буквахъ (отчего въ огненныхъ? этого нѣтъ ни въ пьесѣ, ни въ партитурѣ). О, нѣтъ, нѣтъ! говоритъ Донъ-Жуанъ самъ себѣ, эти пуганья хороши только на одинъ разъ. Я буду снова твоимъ побѣдителемъ, жалкій старичишка! Я не отступлю передъ твоею злопамятною тѣнью, какъ не отступилъ передъ твоей пшгагой. Лепорелло! ступай, скажи ему, что я приглашаю его къ намъ на ужинъ. Не видно-ли тутъ высшей степени озлобленія, (?) неистовства преступной силы, которая себя старается преувеличить, потому-что чуть было не ослабла? (что все это такое?)

Слѣбое бѣшенство проникло въ сердце Донъ-Жуана; кровь, на минуту приостановившаяся въ жилахъ, (когда это? у Моцарта не видно) зажглась, за-

кипѣла; онъ въ горячкѣ, но смѣется, шутить, и въ видѣ шутки собирается заколоть своего слугу, не слишкомъ скоро исполняющаго его сумазбродныя приказанія».

Г. Улыбышевъ считалъ всѣ эти психологическія тонкости очень необходимыми для поясненія предстоящаго дуэта, пьесы, которую онъ называетъ «шутовскою и страшною», «блестящею и мистическою», «исполненною игривыхъ звуковъ» (*pleine d'agaceries pour l'oreille*) и какихъ-то указаній ясновидѣнія (*avertissement de seconde vue*—я отказываюсь понять точный смыслъ этого «мистическаго» выраженія). Дѣло въ томъ, что смыслъ сцены, безъ сомнѣнія фантастическій, но фантастическое въ своей музыкѣ Моцартъ выражалъ рѣшительно не такъ, какъ понимаетъ фантастическій элементъ г. Улыбышевъ (сквозь сентиментальный романтизмъ 20-хъ годовъ); оттого во всемъ толкованіи этой сцены постоянное разнорѣчіе съ партитурой,—какъ увидимъ и дальше. Отъ невѣрнаго взгляда на весь характеръ Донъ-Жуана, г. комментаторъ видитъ титаническую, прометеевскую гордость тамъ, гдѣ—въ текстѣ и музыкѣ—нѣтъ рѣшительно ничего, кромѣ капризной, легкомысленной шалости, которая очень легко могла придти на мысль и не такому герою повѣсничества, какъ Донъ-Жуанъ.—Продолжая развивать свою мысль, г. Улыбышевъ находитъ въ цѣломъ дуэтѣ нѣкоторую тревогу, нѣкоторый страхъ, будто-бы худо скрываемый Донъ-Жуаномъ;—но въ музыкѣ страхъ только на сторонѣ Лепорелло—въ самой гениально пластической правдѣ; на сторонѣ Донъ-Жуана только постоянная презрительная усмѣшка и всегданіяная его бѣшеная нетерпѣливость при малѣйшемъ противорѣчій отъ Лепорелло, а въ концѣ дуэта—изумленіе.

Но послушайте далѣе. Разсказавъ о фразѣ въ два голоса: *colla martorella testa ci fa così, così*—которою оканчивается первая половина дуэта, г. Улыбышевъ продолжаетъ:

«До сихъ поръ (это касается голосовъ) весь дуэтъ очень простъ, понятенъ и театраленъ до-нельзя,—одна инструментовка придаетъ ему фантастическій характеръ, ускользающій отъ всякаго опредѣленія. Въ дуэтѣ есть одно мгновеніе, одинъ тактъ, въ которомъ «да» статуи превращаетъ всю пьесу въ какое-то сверхъестественное тріо. Натурально, что отвѣтъ Командора имѣлъ вліяніе на инструментовку;—но и раньше, и послѣ этого отвѣта мы слышимъ какую-то «игривость» въ оркестрѣ, которая рѣшительно не относится ни къ общему характеру сцены, ни къ которому нибудь изъ трехъ дѣйствующихъ. (Я опять скажу: хорошъ бы былъ Моцартъ, еслибъ это было *такъ* въ партитурѣ!!). Фигурки, то живыя, то блестящія, то пархающія, капризныя (*légèrement fantastiques*), аккорды духовыхъ инструментовъ, переходящіе съ какою-то таинственною сладостью (!) изъ тона Н-dur въ Е; альты гудятъ на баскѣ, какъ-будто какой-то призракъ баса—все это пропитано характеромъ мертваго спокойствія и вмѣстѣ шаловливости, отъ которой дрожь пробираетъ; (*le tout empreint d'une certaine quiétude enjouée, qui fait venir le frisson*)—ясно, что

здѣсь поручено оркестру поэтическія идеи, нисколько не намѣченныя въ текстѣ, которыя даже не могли быть въ немъ и подразумѣваемы. Могъ ли Моцартъ создать что-нибудь до такой степени удивительное безъ особеннаго поэтическаго намѣренія? (*sans y attacher une pensée quelconque*). Не значитъ ли эта музыка (въ оркестрѣ), что голосъ статуи нашелъ отголоски въ сосѣднихъ гробницахъ (!). — При звукахъ тѣни Командора, грозящей мщеніемъ, проснулись другіе болѣе кроткіе призраки: тѣни дѣвъ, угасшихъ прежде поры любви (!?), тѣни младенцевъ, умершихъ на груди кормилицъ (!!)—толпа блѣдная и равнодушная, но счастливая своимъ несуществованіемъ, порхаетъ около мраморнаго Командора и смотритъ съ безцвѣтною радостью (*un terne enjouement*?) на сцены дѣйствительной жизни, въ которыхъ ничего не понимаетъ».

Въ отношеніи фантазій г. Улыбышева я ровно въ такомъ же положеніи, какъ его тѣни младенцевъ въ реальной жизни:—читаю всѣ эти фантазмагоріи, смотрю на нихъ *avec un terne enjouement*,—и рѣшительно ничего не понимаю. Я признавался уже не разъ, въ своей крайней тупости во всѣхъ случаяхъ, когда дѣло идетъ о *avertissement de seconde vue*, по выраженію г. Улыбышева. Я разсматривалъ партитуру дуэта съ особенно-пристальнымъ вниманіемъ, чтобы отыскать что-нибудь похожее на необыкновенныя «видѣнія» г. Улыбышева; искалъ, искалъ, и—не нашелъ рѣшительно ни одной ноты, согласной съ такимъ поясненіемъ, но по этому случаю еще сильнѣе убѣдился, что Моцартова музыка чрезвычайно далека отъ всякой вычурности въ поэтическихъ цѣляхъ, что Моцартъ всегда весьма близко держится текста, даннаго положенія лицъ, и воплощаетъ въ звукахъ ихъ сценическую игру, такъ что если у него на сценѣ—Донъ-Жуанъ и Лепорелло, то и въ музыкѣ (въ оркестрѣ) тѣ же Донъ-Жуанъ и Лепорелло. Присоединился къ нимъ голосъ Командора,—въ это мгновеніе онъ отразился и въ оркестрѣ;—прошло это мгновеніе, опять одни Донъ-Жуанъ и слуга его передъ зрителемъ:—опять они же одни и въ оркестрныхъ фигурахъ, безъ всякаго «витанія тѣней надъ гробницами», въ родѣ блудящихъ огоньковъ въ могильной сценѣ Роберта. — Чтобы читатели могли судить, правъ ли я въ своемъ убѣжденіи, что

Ларчикъ просто открывался,—

я позволю себѣ сдѣлать небольшой техническій разборъ дуэта, о которомъ идетъ рѣчь (повторяю, что все это пишется для читателей музыкантовъ).

Дуэтъ «*o statua*» написанъ въ тонѣ E-dur $\frac{4}{4}$ Allegro. Въ оркестрѣ, кромѣ смычковыхъ, двѣ флейты, два фагота и два рога (*corni in E*). Дуэтъ начинается тремя сильными, отрывистыми аккордами всего оркестра (такты 1 и 2) потомъ реплика Лепорелло

O statua gentilissima del gran comendatore...

Padron, mi trema il core; non posso terminar.

при словахъ «*padron mi trema il core*» въ мелодіи (съ унисономъ фаготовъ и смычковаго оркестра) весьма рельефный интервалъ септимы (*cis—dis*), который

во всемъ дуэтѣ играетъ самую важную роль для выраженія трусости Лепорелло. При словахъ Донъ-Жуана:

Finisci la, o nel petto
ti metto
questo acciar.

во всемъ оркестрѣ горячая нетерпѣливость, какъ въ цѣломъ «музыкальномъ» характерѣ Донъ-Жуана. На репликахъ Лепорелло

Che impiccio, che capriccio

(про себя) Io sento mi gelar

и Донъ-Жуана:

Che gusto! che spaseto!

(про себя) La voglio far tremar.

скрипки въ большомъ движеніи (шутка, насмѣшка Донъ-Жуана), альты секстами на каждую четверть (трусость и страхъ Лепорелло), фономъ служить педаль басовъ и роговъ (доминанта). Въ тонѣ доминанты Лепорелло повторяетъ приглашеніе: o statua gentilissima, но на другую мелодію, потому что и слова тотчасъ другія:—ben che di marmoro state... (трели скрипокъ въ низкомъ регистрѣ) Ah padron, padron mio! mirate! mirate! (прежняя септима только въ тонѣ доминанты) che seguita a guardar—въ оркестрѣ crescendo для возрастающаго нетерпѣнія Донъ-Жуана; онъ грозитъ Лепорелло кинжаломъ—Mori, mori! Реплика Лепорелло No, no, no—attendete, attendete! (съ одними смычковыми). Теперь на паузу въ голосахъ—педаль (доминанта диминанты—fis) у альты, (на средней октавѣ), на этой педали фигурка скрипокъ терцами (два такта). Лепорелло съ разными трусливыми ужимками снова подходитъ къ статуѣ, кланяется и говоритъ: (очень боязливо) Signor mi padron mio—на эту реплику въ оркестрѣ, все время на той-же педали альтовъ (fis только на нижней октавѣ, усиленной тянutoй нотой роговъ) бѣгающія фигурки во флейтахъ, секстами, въ отвѣтъ прежней фигуркѣ скрипокъ; въ фаготахъ тоже сексты четвертями только, и (NB) чтобъ не было малѣйшаго сомнѣнія, (для всѣхъ зрячихъ) что все это относится къ Лепорелло, фигура фаготовъ въ этихъ двухъ тактахъ повтореніе нота въ ноту начала его аріи послѣ секстета (Ah, pietà, signori miei, только здѣсь in H, что тамъ in G, потомъ для продолженія реплики Лепорелло: badate ben, non io... симметрическое повтореніе паузы въ голосѣ, фигуры скрипокъ на педали альтовъ, той-же самой мелодической фразы голоса съ аккомпаниментомъ опять флейтъ секстами, и фаготовъ секстами все на той-же педали альтовъ, усиленной тянutoю нотой роговъ (при каждой второй половинѣ фразы); но для разнообразія музыкальнаго и для новыхъ ужимокъ Лепорелло, при симметрическомъ повтореніи, пугливыя фигурки скрипокъ и флейтъ нѣсколько измѣнены; «voglia con voi senar» вызываетъ третье симметрическое повтореніе тѣхъ-же самыхъ фразъ, но здѣсь таже гармонія, въ сущности, варіирована опять новыми, пугливыми фигурками флейтъ и мелькающими диссонансами въ фаготахъ (progression de secondes retardant des tierces), потому-что цѣлый рой страховъ за-

копошился въ груди бѣднаго труса, когда онъ видитъ, что статуя смотритъ прямо на него и на слова «сенаг» киваетъ головою!!! неожиданный переломъ въ гармоніи (Trugschluss in G). Ah, ah, ah scena e questa! — o ciel! chino la testa—теперь Лепорелло совсѣмъ голову потерялъ! пѣніе его тутъ похоже на что-то въ родѣ мычанія, стоны, или рева — въ скрипкахъ аккорды tremolo, альты дублируютъ голосъ, духовые тянутъ переливы гармоніи широкими бѣлыми нотами,—все это вплоть до реплики Донъ-Жуана: va là, che se'un buf-fone—опять тоже самое нетерпѣніе, досада, нѣсколько накидная на трусость Лепорелло, которая въ самомъ-то дѣлѣ больше забавляетъ, чѣмъ сердитъ его капризнаго барина. (H-dur, 3 такта). Реплика Лепорелло: guardate, guardate, ancor padrone опять на прежнюю септиму унисоновъ (cis—dis) приводитъ въ главный тонъ E-dur.

Реплика Донъ-Жуана «E che deggio guardar», на симметрическомъ повтореніи той же фразы, какъ въ началѣ дуэта, подъ слова Лепорелло: «che seguito a guardar», (здѣсь въ тоникѣ, что тамъ было въ доминантѣ). Лепорелло рассказываетъ барину, что статуя кивнула головою «colla marmorea testa ei fa co—si, co—si». Новая мелодическая фраза въ тоникѣ, (съ аккомпаниментомъ однихъ смычковыхъ) въ которой ритмъ и паденіе гармоническихъ фразъ выражаютъ движеніе головы статуи;—духовые повторяютъ: «co—si». Потомъ Донъ-Жуанъ вмѣстѣ съ Лепорелло повторяютъ его слова съ презрительною усмѣшкою невѣрія;—въ скрипкахъ контрапунктическая фигура аккомпанируетъ всѣ прочія. Донъ-Жуанъ подходит самъ къ статуѣ (онъ все время былъ на авансценѣ)—новое движеніе вызываетъ новую гармонію Trugschluss и въ C-dur (вмѣсто въ E)—новая эпизодическая фигура съ аккорда во флейтахъ, альтыхъ и фаготахъ, новая же въ первыхъ скрипкахъ (насмѣшливая, въ родѣ той, что въ первомъ финалѣ, въ сценѣ Донъ-Жуана съ Церлиною и Мазетто)—«parlate, se potete»—вторыя скрипки аккомпанируютъ (16-ми) на педали басовъ (с) два отрывистые аккорда, какъ передъ речитативомъ: vergeta а сена? декламация (tutti) безъ оркестра; опять два аккорда (sixte augmentée для перехода въ H, какъ доминанту главнаго тона) аккордъ—H, еще разъ одна нота «H» unissono (всѣхъ) и отвѣтъ статуи «Si!»—тоника на тянутой нотѣ роговъ (въ октаву). Эта педаль роговъ тянется дальше, и на ней построены реплики Лепорелло: Mover mi posso аррена, mi manca, o Dei, l'alena и Донъ-Жуана: bizzarra é in ver la scena, verra il buon vecchio а сена. Здѣсь на обѣ реплики опять тотъ же Trugschluss, тѣже аккорды, тѣже бѣлыя ноты въ духовыхъ на tremolo скрипокъ, что все было уже раньше, подъ слова одного Лепорелло «ah, ah, ah, che scena e questa (только здѣсь на другихъ нотахъ, потому-что вся гармонія квартой ниже, по основному органическому закону музыкальныхъ сочиненій); arsis et thesis, и во второй разъ вся музыка «страшнѣе», потому-что статуя уже не головою кивнула, а отвѣтила голосомъ! Лепорелло, въ смертельномъ испугѣ, гудитъ на низкихъ нотахъ своего баса; голосъ Донъ-Жуана рисуется въ смѣлыхъ интервалахъ, на той-же нѣсколько дикой гармо-

ни, потомъ, большимъ скачкомъ голоса (съ низкаго «h» на высокій «cis» Лепорелло приходитъ къ главной своей фразѣ (септима cis — dis) «per carità partiamo, andiamo via di qua; этотъ рельефный оборотъ является въ тоникѣ третьимъ разомъ, но отъ участія Донъ-Жуана реплика его a rregarla (la cena) andiamo, partiamo si di qua) къ прежнему унисону смычковъ (дублирующихъ голосъ Лепорелло) здѣсь прибавлены терцы флейтъ и фаготовъ, аккомпанирующихъ Донъ-Жуану «motu contrario» противъ основной фигуры. Слѣдующее за тѣмъ crescendo—опять повтореніе нота въ ноту того, что было подъ слова Донъ-Жуана: «e che deggio guardar». За тѣмъ: заключенье (coda ou le coup de fouet) бѣгающія гаммы въ первыхъ и вторыхъ скрипкахъ (по очереди, контрапунктически, перемежаясь съ другой фигурой, дублирующей голосъ Донъ-Жуана)—Лепорелло, въ смертельной тревогѣ, бормочетъ свое: per carità partiamo, Донъ-Жуанъ повторяетъ послѣднюю свою реплику (bizarrta e in ver la scena, etc.), бѣгающія фигурки въ скрипкахъ (non legato) продолжаются на «перекачиванье» всего оркестра (вмѣстѣ съ голосами) съ аккорда доминанты на аккордъ тоники; потомъ diminuendo въ оркестрѣ; «andiamo via di qua»—и Донъ-Жуанъ и слуга его поспѣшно уходятъ; слышенъ еще голосъ Лепорелло: di qua, di qua—di qua (въ расширенномъ ритмѣ, потому что уже вдали)—музыка «уходитъ» вмѣстѣ съ дѣйствующими лицами; послѣдніе такты исчезаютъ въ едва-слышномъ pianissimo.

Напередъ знаю, что слишкомъ долго испытывалъ терпѣніе даже самыхъ снисходительныхъ читателей. L'art d'être exact est l'art d'être ennuyeux! По крайней мѣрѣ, у меня и въ мысли не было «словами» состязаться съ эффектомъ музыки Моцартовой. Техническій разборъ этого дуэта мнѣ былъ необходимъ только для того, чтобъ указаніемъ анатомическихъ подробностей самого сочиненія и оркестровки побудить читателей-музыкантовъ провѣрить мои замѣчанія съ каждымъ тактомъ самой партитуры. Такая провѣрка должна будетъ убѣдить читателей, что

1) Отвѣтъ Командора не произвелъ ровно никакого переворота въ музыкѣ дуэта, со стороны оркестра. Г. Улыбышевъ, какъ видно, пытался найти такой переворотъ, найти въ этомъ мѣстѣ какой-нибудь «новый» поразительный эффектъ во вкусѣ фантастическомъ, но Моцартъ думалъ иначе, и даже тромбонъ, звучащихъ въ прорицаніи статуи, тутъ не употребилъ въ дѣло! Мы видѣли, что и послѣ отвѣта статуи онъ симметрически повторилъ прежнюю гармонію (en cadence homrue) и прежнюю оркестровку, т. е. параллельно той фразѣ, гдѣ статуя на зовъ Лепорелло кивнула головой. Только при повтореніи «октавы роговъ» гораздо рельефнѣе, чѣмъ въ прежней фразѣ, потому-что отъ измѣненія тона приходится прибѣгать къ большому числу аккордовъ и ихъ скрѣплять тѣснѣе. Но зримое ея значеніе—продолжить ноту Командора, какъ, будто въ отголоскѣ.

2) Прямо въ опроверженіе страннаго взгляда г. Улыбышева, что будто бы въ оркестрѣ этого дуэта есть фразы, фигурки, которыя не относятся ни къ

общему характеру сцены, ни къ которому-нибудь изъ трехъ дѣйствующихъ лицъ (стр. 181); у Моцарта въ этомъ дуэтѣ, одномъ изъ самыхъ «сильныхъ» его созданий, нѣтъ ни одной ноты, которая не относилась бы къ тѣмъ, кто на сценѣ, въ соединеніи съ «общимъ колоритомъ» даннаго положенія. И такъ какъ въ каждомъ тактѣ отражается то—Лепорелло, то—Донъ-Жуанъ (припомните указанныя мною сходства характерныхъ фигуръ оркестра съ другими мѣстами оперы)—и это отъ самаго начала до самаго конца дуэта,—значить «фактически невозможно», чтобъ тутъ же «въ этихъ же самыхъ тактахъ», этими самыми пугливыми фигурками въ скрипкахъ и флейтахъ Моцартъ рисовалъ музыкой не трусость Лепорелло, а такую совершенно постороннюю фантазію, какъ «витаніе тѣней дѣвъ и младенцевъ надъ гробницами», и т. д. Этому всему рѣшительно «мѣста нѣтъ» въ партитурѣ дуэта. Создавая эту удивительную музыку, Моцартъ, безъ всякаго сомнѣнія, былъ полонъ мысли (*у attachait une pensée quelconque*), какъ весьма неудачно выразился г. Улыбышевъ),—но эта мысль была не посторонняя, не «чуждая» сюжету (и, слѣдовательно, праздная лишняя)—а руководило Моцартово вдохновеніе, навѣрное, та мысль, чтобъ какъ можно живѣе передать музыкою то, что происходитъ между Донъ-Жуаномъ и Лепорелло. Если же, сверхъ глубочайшей правды характеровъ, въ общемъ колоритѣ музыки мелькаетъ здѣсь что-то дѣйствительно пугающее, страшное, пополамъ съ иронією (*etwas unheimlich schauervolles*, какъ сказалъ бы нѣмецкій критикъ)—если на мгновеніе и въ зрителяхъ пробудится чувство, похожее на то, которое здѣсь замучило бѣднаго Лепорелло, то вѣдь Моцартъ не забылъ же, что все это происходитъ на кладбищѣ, при лунномъ свѣтѣ, что статуя въ самомъ дѣлѣ отвѣтила, и потомъ явилась на зовъ,—«не забылъ же Моцартъ» что *l'izagga   in ver la scena*, и передалъ все это такъ, какъ одинъ его гений былъ въ состояніи передать. Но иронически-сверхъестественный характеръ музыки не даетъ гг. комментаторамъ ни малѣйшаго права уклоняться за тридевять земель въ сторону отъ партитуры, и искажать смыслъ Моцартовыхъ намѣреній.

Меня могутъ упрекнуть, пожалуй, въ слишкомъ долгихъ, въ слишкомъ горячихъ нападкахъ на «нѣсколько фразъ г. Улыбышева, довольно мимолетнихъ», но я старался выставить «произвольность» въ его комментаріи, и въ глазахъ строгой критики всякая произвольность подобнаго рода, хотя бы въ одной строчкѣ—должна быть возмутительна, когда дѣло идетъ о такой вещи, какъ дуэтъ «*o statua gentillissima*».

Статья третья *).

Давно извѣстно, что полнаго совершенства въ человѣческихъ произведеніяхъ искать не слѣдуетъ. Опера Донъ-Жуанъ одно изъ миллионныхъ подтвержденій этой столько всѣмъ знакомой истины. Вслѣдъ за капитальною сце-

*) Пантеонъ 1853 № 6.

ною, которую можно назвать «obligatissima» въ отношеніи цѣлой оперы, идетъ сцена еще болѣе «ad libitum», чѣмъ *il mio tesoro*; идетъ такая сцена, которую можно совершенно выпустить, безъ малѣйшаго вреда и пьесѣ, и музыкѣ (что иногда и дѣлають);—вслѣдъ за однимъ изъ самыхъ яркихъ, безсмертныхъ чудесъ оперной сцены идетъ вялая, безцвѣтная арія примадонны, въ рамкахъ концертной музыки, бывшей въ модѣ въ 1787 г.! Вы догадались, что я хочу говорить объ аріи Доны-Анны «Non mi dir, bel idol mio», помѣщенной до крайности некстати между дуэтомъ «o statua» и сценой ужина, т. е. началомъ финала. Эту арію иногда (и довольно часто) исполняютъ на театрѣ, вѣроятно по требованіямъ «примадоннъ» въ роли Доны-Анны, которыя, благо арія уже существуетъ въ партитурѣ, никакъ не хотятъ лишиться себя случая «вознаградить» отсутствія «концертности» всей остальной партіи своей въ этой оперѣ. Если арію исполняютъ—устѣхъ сценическій этого нумера въ прямомъ отношеніи къ голосу и къ «знаменитости» пѣвицы,—если не исполняютъ, никто на свѣтѣ, слушая оперу, не догадается, что въ этомъ мѣстѣ оперы есть еще какая-то арія. Если уже по случаю аріи «*il mio tesoro*» я замѣчалъ, что весь текстъ этой сцены бѣлыми нитками пришить къ цѣлому ходу оперы, то еще съ большимъ правомъ должно тоже самое сказать объ этой аріи Доны-Анны. Въ чемъ состоитъ эта сцена?

Какой-то разговоръ между Донной-Анной и ея женихомъ, (гдѣ?—въ партитурѣ не объяснено, вѣроятно, у себя дома). Онъ въ сотый разъ общается ей, что злодѣйство Донъ-Жуана не останется безъ отмщенія (вѣдь наконецъ пора же знать мѣру этимъ общаніямъ безъ результата!), потомъ напоминаетъ ей о своей любви;—она въ сотый разъ говоритъ о своей грусти и печали; онъ упрекаетъ ее въ жестокости (*crudele!*); она восклицаетъ: *Crudele! Ah no! mio bene*,—и въ увѣреніяхъ, что она его любитъ, что они будутъ счастливы, какъ только небо сжалятся надъ нею и смягчатъ ея скорбь,—въ этихъ увѣреніяхъ весь сюжетъ этой аріи. Слишкомъ явно уже по одному тексту, что все это «придуманно» либреттистомъ только для концертной аріи примадонны.

Музыка Моцарта здѣсь конечно красива, даже очень красива въ *andante*,—но въ самомъ общемъ характерѣ арій для примадоннъ съ оттѣнками грустнаго, меланхолическаго чувства. Доны-Анны ни въ одной нотѣ ни речитатива, ни *andante*—не видно вовсе,—эту же самую арію могла бы спѣть, напримѣръ, графиня въ *Nozze di Figaro* (вмѣсто своей большой аріи «*dove sono*»), и никто бы не догадался о разницѣ лицъ. 2-я часть аріи, *allegretto* (F-dur, $\frac{4}{4}$), по мысли еще безцвѣтнѣе, безхарактернѣе, нежели *andante*. Мотивъ *allegretto* вовсе не драматическій, какъ будто взять Моцартомъ изъ какой-то его-же клавессинной сонаты (изъ той именно музыки Моцарта, которой г. Улыбышевъ не знаетъ, потому что не любитъ, и не любитъ, потому что не знаетъ). Въ довершеніе неудачности аріи, тотчасъ послѣ мотива начинаются длиннѣйшія рулады на слогъ «га» въ стихѣ «*forse un giorno sentira pietà di me*» (*sentira... a... a... a...*). Цѣлыхъ девять тактовъ тянутся эти фіоритуры не

очень красивыя и во вкусѣ очень устарѣлой виртуозности. (Скудо говорить про эту арію—un air chargé de fades vocalises, qui prouvent que les plus beaux génies sont obligés de payer un tribut au mauvais goût de l'époque). Окончаніе allegretto тоже не особенной красоты, и не въ характерѣ Донны-Анны, особенно въ самыхъ послѣднихъ тактахъ. Вообще, можно рѣшиться сказать прямо: эта арія—одно изъ слабыхъ произведеній Моцарта, пятно въ роли Доны-Анны и пятно въ цѣлой партитурѣ Донъ-Жуана. До какой степени вся эта эцена совершенно внѣ всякихъ условій театральной занимательности видно и изъ того, что послѣ аріи Доны-Анны Дону-Оттавіо дана еще одна строчка речитатива (recit. secco), гдѣ онъ, оставшись одинъ, говоритъ: «пойду вслѣдъ за ней, пойду дѣлать ея страданія; въ моемъ присутствіи горестъ ея облегчится» (!). Какая невѣроятная плоскость текста и распорядка въ этомъ мѣстѣ оперы»!? И Моцартъ, великій Моцартъ нисколько не поправилъ того, чего въ наше время не допустилъ бы самый плохой изъ итальянскихъ дюжинныхъ композиторовъ! *). Отсутствіе характера Доны-Анны въ этой неудачной аріи такъ рѣзко замѣтно, что не могло ускользнуть даже отъ такого исключительнаго поклонника Моцарта, какъ г. Улыбышевъ. Но ревностный біографъ и панегиристъ не осмѣлился видѣть «слабый» нумеръ—въ оперѣ изъ оперъ, въ совершенствѣ изъ совершенствъ и т. д. Во чтѣ бы то ни стало, хотя бы всѣми возможными натяжками, г. комментатору надо было «извинить» этотъ нумеръ, «оправдать» его съ эстетической стороны. Случилось такъ, что при взглядѣ г. Улыбышева на весь характеръ Доны-Анны, натяжки эти представились какъ будто сами собою. Вы припомните, что г. Улыбышевъ въ цѣлой оперѣ видитъ Дону-Анну—главнымъ лицомъ, героиней пьесы, и какъ героиню заставляетъ ее «геройски обречь себя въ жертву адскимъ божествамъ» (Стр. 165 III тома), героическими заклинаніями призываетъ ихъ мщеніе на главу злодѣя (стр. 131). Эта, какъ видите, и Альцеста и Армида вмѣстѣ! Если припомните, какъ я разбиралъ характеръ Доны-Анны въ первой статьѣ, то вамъ извѣстно, въ какой мѣрѣ толкованіе г. Улыбышева согласно съ партитурой. Но чтобы конецъ увѣнчать дѣло, г. Улыбышевъ отыскалъ таинственное, психологическое объясненіе и для послѣдней аріи своей Альцесты-Армиды, аріи, въ которой, по его мнѣнію, (а не по Моцарту) героиня пьесы прощается съ зрителями, съ Донъ-Оттавіо и—съ жизнію (въ родѣ прощанія Шиллеровой Маріи-Стюартъ). И одно, и другое, и третье опровергается фактами самой партитуры, какъ уже было мною доказано, значить, мнѣ здѣсь

*) Когда исполняютъ эту арію Д. Анны на нашихъ нынѣшнихъ итальянскихъ сценахъ, Д. Анна одна передъ зрителями: женихъ ея съ своими притворностями остается за штатомъ, потому что каждый сколько нибудь мыслящій режиссеръ почувствуетъ всю невозможность выводить человека на сцену для того, чтобы онъ сказалъ два слова, прослушалъ длинную арію, сказалъ еще два слова—и ушелъ! Да еще кого же ставить въ такое непріятное положеніе? Перваго тенора! За него, поэтому отвѣчаетъ письмо въ рукахъ Д. Анны, необходимое для слова «crudele!».

рѣшительно незачѣмъ входить въ подробныя доказательства, почему въ речитативѣ «*crudele! ah no! mio bene*» вовсе нѣтъ утомленія жизнию (?!), и т. д. почему въ музыкѣ цѣлой этой аріи нѣтъ умышленнаго разнорѣчія съ текстомъ (скажу опять: хорошъ былъ бы Моцартъ, если-бъ это была правда!); почему, наконецъ, всѣ находимыя г. Улыбышевымъ тонкости все-таки не сглаживаютъ ни слабости, ни концертнаго стиля этой аріи. Ритурнель передъ *andante*, ритурнель передъ *allegretto*—старомодныя рулады въ девять тактовъ, всего этого не замаскируютъ никакія «прощанія съ жизнью», будто бы подразумеваемыя Моцартомъ. Г. Улыбышевъ самъ сознался, что рулады здѣсь очень не кстати и немножко портятъ эту «возвышенную элегію» (Томъ III стр. 183). По моему мнѣнію, эта арія никакъ не «элегія», тѣмъ менѣе «возвышенная». Извиненія же Моцарта тѣмъ, что онъ въ этомъ случаѣ сдѣлалъ уступку требованіямъ синьоры Сапорети (для которой роль Донны-Анны была написана) приведетъ къ тому результату, о которомъ сказалъ Скудо, что всѣ гении иногда принуждены платить дань вѣку, и къ тому еще, что Моцартъ какъ-то слишкомъ равнодушно смотрѣлъ на «цѣлое» каждой своей оперы. Сбросьте съ Моцарта маскарадное платьѣ «сентиментальнаго мистика», вы и здѣсь опять увидите, что

Ларчикъ просто открывался

Моцартъ величайшій гений, никто въ этомъ не усомнится; но на всякаго мудреца бываетъ доля «простоты». Простота, наивность, часто одно изъ самыхъ характерныхъ свойствъ гениальной натуры; слѣдовательно, вмѣсто того, чтобы вездѣ, при малѣйшемъ случаѣ, отыскивать разныя сокровенныя глубины въ намѣреніи художника, лучше просто видѣть въ немъ всю силу гения въ томъ, что превосходно, и видѣть неровность вдохновенія, слабость, невыдержанность въ томъ, что слабо и не выдержано, хотя бы это, какъ очень часто бываетъ, встрѣтилось рядомъ съ самою сильною, гениальною вещью.

Еще одно замѣчаніе, чтобы не перетолковали «криво» моихъ словъ о виртуозныхъ аріяхъ. Рулады портятъ двѣ аріи въ Донъ-Жуанѣ («*il mio tesoro*» и «*non mi dir*»), но это нисколько не значить, что всѣ рулады на свѣтѣ, всѣ фіоритуры голоса вообще портятъ оперную, драматическую музыку. Это была бы нелѣпость, рѣшительное отсутствіе чувства красоты въ музыкѣ. Всѣ украшенія мелодической фразы въ голосѣ, всѣ колоритуры могутъ и должны встрѣчаться въ тысячахъ случаевъ драматической музыки. Припомните, въ Донъ-Жуанѣ же арію Церлины: *batti, batti* въ *allegro*; превосходную арію Эльвиры: «*mi tradi quell'alma ingrata*», гдѣ весь мотивъ—рулада; ея же реплики въ квартетѣ *non ti fidar*, въ терцетѣ 2-го акта, и т. д. Никто не долженъ и думать порицать рулады, когда онѣ отвѣчаютъ данному характеру и положенію, но все дѣло въ отсутствіи, или присутствіи «концертности» оборота всей нѣсны. Черту разграниченія между концертностью и не-концертностью со стороны фіоритуръ провести иногда довольно трудно, особенно, если вспомнить, напримѣръ, «Севильскаго Цирюльника», Россини, гдѣ всѣ нумера въ руладахъ, что нисколько не мѣшаетъ быть оперѣ отличною и со стороны драматизма комическаго; тоже

и въ очень многихъ случаяхъ, гдѣ идетъ дѣло о «стилѣ» всей оперы. Но такъ какъ у насъ теперь рѣчь о Моцартѣ, то «мѣриломъ» концертности въ его аріяхъ должны быть не самыя рулады, а степень «драматичности» арій вообще, и органической ея необходимости по связи пьесы. На такомъ основаніи придется окончательно «забраковать» большую часть его арій для примадоннъ въ бравурномъ стилѣ во всѣхъ операхъ, (кромѣ «Волшебной флейты»), и нѣкоторыя теноровыя аріи въ этомъ же стилѣ. Вмѣстѣ съ бравурною концертностью всегда являются формы «устарѣлыя» (потому что все это уступка модному вкусу виртуозовъ, измѣняющемуся также часто, какъ «мода» вообще). Надо замѣтить, что эта ложная красота условнаго бравурнаго стиля,—несчастное наслѣдство отъ старинной итальянской «орега seria» еще до временъ Глука. Наслѣдство это по прямой линіи перешло во всѣ итальянскія оперы, серьезныя и полу-серьезныя (въ аріи для первыхъ сопрано и первыхъ теноровъ), оставивъ «комическую» сторону оперной музыки развиваться по особымъ, ей свойственнымъ законамъ. Вотъ почему комическія и полу-комическія оперы, и у итальянцевъ, и у французовъ, и у нѣмцевъ, такъ далеко опередили оперы серьезныя въ отношеніи свободы стиля и живой правды сценъ и характеровъ. Мнѣ придется еще не одинъ разъ возвращаться къ этому предмету, очень важному въ отношеніи историческаго развитія оперной музыки, и въ отношеніи опернаго идеала.

Мы дошли до послѣднихъ сценъ Донъ-Жуана. Почти о всей музыкѣ финала 2-го акта мнѣ уже приходилось говорить, и довольно подробно. Здѣсь же мнѣ слѣдуетъ обратить вниманіе только на сценическій эффектъ всѣхъ составныхъ частей этого заключительнаго нумера. Вообще можно сказать, что второй актъ Донъ-Жуана слабѣе перваго въ отношеніи интереса сценическаго, въ отношеніи хода дѣйствія, органической связи сценъ. Нѣкоторая «расшитость» всего акта дѣйствуетъ очень невыгодно на нынѣшнихъ слушателей, болѣе взыскательныхъ въ этомъ отношеніи, чѣмъ современники Моцарта. Отсутствие логики на оперной сценѣ, правду сказать, и въ наше время не большая рѣдкость, иногда въ степени несравненно сильнѣйшей, чѣмъ всѣ такого рода промахи въ Донъ-Жуанѣ; но композиторы нынѣшніе очень щедры на всѣ возможные матеріальныя эффекты, оглушительные, ослѣпительные, и такъ далѣе, такъ что этими вычурами для массы публики совершенно заслоняютъ существенныя недостатки оперы, какъ пьесы. Моцартъ чрезвычайно далекъ отъ этой эффектной «декоративности» въ своихъ операхъ. Слѣдовательно, холодноватость сценическаго впечатлѣнія здѣсь можетъ быть выкуплена только красотою музыки и правды драматической,—красотою, по самому свойству, характеру моцартовскихъ звуковъ, не слишкомъ доступными массѣ. Вотъ отчего, при исполненіи Донъ-Жуана, довольно рѣзко выдвигаются передъ публикой слабыя стороны въ составѣ всей оперы.

Самъ восторженный панегиристъ Донъ-Жуана, г. Улыбышевъ сознается, что начало послѣдняго нумера оперы, то есть сцена ужина подвергалась мно-

гимъ упрекамъ и со стороны дѣйствія сценическаго, и со стороны самой музыки. Дѣйствіе находили вялымъ, лишеннымъ занимательности, музыку слабѣе прочаго въ оперѣ. Г. комментаторъ старается опровергнуть такіе упреки тѣмъ, что сцена ужина только «приготовительная» для важнѣйшей сцены со статуею, и находитъ даже внутренній поэтическій смыслъ этой приготовительной сцены удивительнымъ (admirable, стр. 184 III тома). Охотникамъ до психологическихъ тонкостей въ сентиментальномъ вкусѣ я рекомендую и эту страницу г. Улыбышева, но ни переводить, ни разбирать ее не стану, потому что все это болѣе или менѣе уже встрѣчалось прежде, по крайней мѣрѣ, почти въ томъ же родѣ. Со своей же стороны замѣчу, что хотя очень ясно для всѣхъ, кому знакомъ сюжетъ оперы (а кому же онъ не знакомъ?), что сцена ужина только «приготовительная», тѣмъ не менѣе въ концѣ пьесы, очень близко къ ея развязкѣ, хотѣлось бы встрѣтить на оперной сценѣ что-нибудь другое. Донъ-Жуанъ «одинокъ» наслаждается гастрономіей, за ярко-освѣщеннымъ столомъ, Лепорелло таскаетъ куски съ блюдъ и въ сторонкѣ набиваетъ ими себѣ полный ротъ, и только,—и все это подъ звуки старинной, довольно вялой музыки (кромя отрывка изъ «Фигаро», прочее все принадлежитъ здѣсь композиторамъ «моднымъ» въ Моцартово время). Такъ тянется сцена до прихода Доны-Эльвиры—рѣшительно безъ всякой занимательности, ни сценической, ни музыкальной. Г. Улыбышевъ находитъ чрезвычайно наставительный урокъ (?) для музыкантовъ въ остроумной идѣ Моцарта устроить эту застольную музыку изъ мотивовъ чужихъ, ему современныхъ, чтобъ рѣзче выставить красоты собственной. Мнѣ кажется, что если-бы цѣль Моцарта была дѣйствительно назиданіе музыкальной публики (опять академія! опять профессорство, чрезвычайно далекое отъ Моцартовской натуры), то онъ не помѣстилъ-бы на ряду съ этою умышленно плохою музыкою арію изъ своего «Фигаро» (Non più andrai), потому-что вѣдь нельзя же подуматъ вмѣстѣ съ г. Улыбышевымъ (стр. 186, Nota) что Моцартъ и на цѣлую оперу «Фигаро» смотрѣлъ будто бы какъ на «этюды» только для настоящаго своего дѣла—«Донъ-Жуана»! (Это теперь я замѣчаю мимоходомъ, до перваго случая).

Вообще застольная музыка для такого барина, какъ Донъ-Жуанъ, могла быть гораздо красивѣе той, которая помѣщена въ партитурѣ *).

И либреттисту слѣдовало повернуть всю сцену нѣсколько иначе. Сцена съ Эльвирой, какъ я замѣчалъ уже въ первой статьѣ, довольно занимательна, и при чудесной музыкѣ, довольно рельефна, но «пафосъ» Эльвиры скорѣе возбуждаетъ улыбку, чѣмъ слезы (таковъ оборотъ и текста, и музыки), и слѣдовательно, впечатлѣніе остается нѣсколько неясное, неопредѣленное. Быть можетъ, впрочемъ

*) Замѣчу кстати, что хотя по смыслу сцены и по шуточному характеру инструментовки эта музыка (Tafel-Musik) и должна исполняться на самой сценѣ, но въ партитурѣ этого не означено. Особаго оркестра для нея не удѣлено, не удѣляется и при исполненіи. Это слѣдовало-бы исправить.

таково было и намѣреніе Моцарта, чтобы сберечь всю силу впечатлѣнія для явленія статуи.

Съ ухода Эльвиры начинается въ оперѣ рядъ музыкальных чудесъ, о которыхъ уже столько написано. Да и мнѣ въ первой статьѣ приходилось уже разбирать эти сцены (испугъ Лепорелло, явленіе Командора и разговоръ его съ Донъ-Жуаномъ, потомъ сцена мученій Донъ-Жуана и заключительный секстетъ). Здѣсь осмѣлюсь прибавить только, что все это, изумительно превосходное въ музыкѣ, со стороны сценическаго эффекта, кромѣ сцены испуга Лепорелло, по моему мнѣнію, не безукоризненно. Заранѣе чувствую, какъ этимъ замѣчаніемъ вооружаю противъ себя цѣлые легіоны неключительныхъ поклонниковъ Моцартова «Донъ-Жуана»! Я говорилъ уже, что не меньше самыхъ восторженныхъ панегиристовъ, сочувствую всѣмъ красотамъ этой удивительной оперы, красотамъ, ослѣпительно-яркимъ въ финальныхъ сценахъ. Но я никакъ не могу считать энтузіазмъ къ художнику синонимомъ совершеннаго «стѣпнотства критики», не могу также не дѣлать различія между красотами музыки, хотя-бы въ «высшей степени драматической» (какъ въ настоящемъ случаѣ), и впечатлѣніемъ отъ этой музыки въ театрѣ, въ соединеніи съ очень многими «условіями» исполненія. Теперь идетъ рѣчь только объ этомъ впечатлѣніи, которое какъ будто не совсѣмъ удовлетворительно, какъ я замѣчалъ при исполненіи въ театрѣ, и на себѣ самомъ, и на многихъ другихъ. Никто не будетъ сомнѣваться въ томъ, что сцена Донъ-Жуана со статуею за ужиномъ—одно изъ величайшихъ чудесъ Моцарта, и слѣдовательно, оперной музыки вообще, но забудьте о гениальной музыкѣ, и вы найдете, можетъ быть, что статуя остается слишкомъ долго въ глазахъ зрителей. Впечатлѣніе страха, испуга, смертельнаго ужаса — если оно мгновенно, то очень выгодно для сцены: оно дѣйствуетъ съ силою неотразимою. Но продолжительность ужаса притупляетъ эту силу. Такъ и въ настоящемъ случаѣ. Мнѣ скажутъ: «но въ этой рѣчи Командора, въ этой борьбѣ Донъ-Жуана съ голосомъ совѣсти въ послѣднія, страшныя минуты, при всей мертвой, каменной неподвижности общаго характера, Моцартъ создалъ такое «нарастаніе», ведетъ слушателя по такимъ болѣе и болѣе мрачнымъ лабиринтамъ гармоніи, что самая монотонность колорита тѣмъ сильнѣе должна дѣйствовать, тѣмъ болѣе должна «оцѣпѣнять», «оледенять».—Кто-же спорить противъ такой правды! Я отвѣчу только, что все это нарастаніе, вся эта оледеняющая сила—въ музыкѣ, а не въ сценѣ, которая у насъ передъ глазами: у насъ передъ глазами чуть не четверть часа все одна и та-же бѣлая фигура статуи, къ которой мы не только что привыкаемъ «à la longue», но она дѣйствуетъ даже, какъ-то досадно, она вредитъ музыкальному впечатлѣнію; хотѣлось-бы закрыть глаза, чтобы лучше слушать. Таковъ-ли *идеалъ* первой красоты? Не должны-ли впечатлѣнія зрѣнія и слуха—въ идеальномъ совершенной оперѣ—сливаться въ одно поэтическое впечатлѣніе, въ одинъ аккордъ, въ одну поэзію? Вотъ съ какой стороны я нахожу, что эта удивительная сцена статуи, ни съ чѣмъ не сравнимая по музыкально-поэтическимъ красотамъ, быть

можетъ, такъ-же мало свойственна театральнымъ доскамъ, какъ и длинная рѣчь тѣни Гамлета отца, въ 1-мъ дѣйствіи Шекспировой пьесы. Все это чудесно въ книгѣ, въ партитурѣ, въ воображеніи—но не въ исполненіи. Впрочемъ я предлагаю эти замѣтки, какъ мое частное, индивидуальное убѣжденіе,—безъ всякаго притязанія на неопровержимость такого мнѣнія.

Съ той же точки зрѣнія я долженъ сказать тоже и о слѣдующей сценѣ, когда статуя исчезла и остался на театрѣ — Донъ-Жуанъ, терзаемый невидимымъ хоромъ фурій, и Лепорелло, въ смертельномъ страхѣ, подь столомъ, наблюдающій (?) за движеніями Донъ-Жуана. Присутствіе труса-слуги портитъ серьезный пафосъ положенія; кромѣ того эта сцена, безъ помощи вѣнскихъ адскихъ ужасовъ, будетъ едва-ли понятна, а мы видѣли, что партитура никакъ не допускаетъ ни «ада», ни «толпы видимыхъ фурій», или демоновъ. Наконецъ, по чрезвычайной трудности игры Донъ-Жуана—патетическое здѣсь, въ слишкомъ опасномъ сосѣдствѣ со смѣшнымъ...

Cela frise de trop près le ridicule.

и слѣдовательно, сцена эта почти неисполнима. Это опять — идеалъ, который можетъ осуществиться на театрѣ только по какому-нибудь случайному, «феноменальному» исключенію. Еслибъ всѣ оперныя партитуры рассчитывали на такую феноменальность, не многими операми пришлось бы намъ любоваться на сценѣ.

Въ первой статьѣ я говорилъ довольно много о сценѣ, которая оканчиваетъ партитуру Моцартова Донъ-Жуана великолѣпнымъ секстетомъ (опять тѣ же лица, что и въ знаменитомъ секстетѣ *Es-dur*). Здѣсь, значить, мнѣ нечего повторять, что эта послѣдняя часть финала непременно должна быть исполняема (вся музыка этого требуетъ), но также непременно будетъ оставлять впечатлѣніе неудовлетворительное, холодноватое. Красоты чисто-музыкальныя, изумительныя красоты, не заслоняютъ отъ современной публики слишкомъ замѣтную безтолковость, прозанчность, плоскость текста въ этомъ окончаніи всей оперы, которое «пришито» къ ходу пьесы кое-какъ и очень неловко, для того только, чтобъ дать мѣсто финалу музыкальному.

Мнѣ удивительно, почему г. Улыбышевъ такъ крѣпко не возлюбилъ этой послѣдней сцены, откидываетъ ее, какъ совсѣмъ лишнюю въ оперѣ, тогда какъ неподобный хоръ въ концѣ выстроенъ на текстѣ.

«Questo é il fin di chi fa mal»,

слѣдовательно, это совершенно согласно съ любимой мыслью г. Улыбышева—это ни больше, ни меньше, какъ «*en toutes lettres*» высказанная высокая цѣль пьесы.

Я указалъ въ этомъ обзорѣ оперы довольно много промаховъ противъ обдуманности цѣлаго состава пьесы, со стороны органическаго распорядка и сплетенія сценъ. Прибавьте къ этому недостатки, или слабыя стороны характеровъ, въ отношеніи полной логической въ нихъ послѣдовательности, въ отношеніи ихъ выдержанности (съ обще поэтической стороны, а не съ музыкальной), о чемъ я

говорилъ въ первой статьѣ, и если только вы не отвергнете моихъ доводовъ, не вникая въ нихъ, вы должны будете согласиться, что Моцартовъ «Донъ-Жуанъ» вовсе не такое «солнце безъ пятенъ», какимъ старается выставить его г. Улыбышевъ (припомните хоть часть дифирамбовъ его, выписанныхъ мною въ началѣ первой статьи).

Я убѣжденъ, сверхъ того, что именно эти недостатки оперы, какъ пьесы, въ ея цѣломъ, весьма чувствительны для нынѣшней публики. Публика, любящая музыку Моцарта въ этой оперѣ, должна чувствовать, быть-можетъ не совсѣмъ ясно, безотчетно, что тутъ многое не такъ на сценѣ, какъ-бы должно быть, и именно эта неудовлетворительность *общаю* оперы, какъ пьесы, производитъ какую-то холодноватость впечатлѣнія отъ «Донъ-Жуана» на современныхъ намъ театрахъ.

Къ этому присоединяется еще то свойство самой Моцартовой музыки, о которомъ я приводилъ слова Скудо, по случаю «la ci darem». и «non ti fidar». Она въ высшей степени драматична, но вся состоитъ изъ оттѣнковъ столько нѣжныхъ, такъ тонко-поэтическихъ, что малѣйшая «невѣрность» въ передачѣ смысла Моцартова исполнителями, разрушаетъ все намѣреніе музыки, искажаетъ поэзію каждаго отдѣльнаго нумера, и рѣшительно не производитъ того дѣйствія, на которое Моцартъ разсчитывалъ. «Публика, скажутъ мнѣ, не замѣчаетъ легкихъ невѣрностей противъ партитуръ, не замѣчаетъ пропуска, или преувеличенія того, или другаго оттѣнка, ошибокъ въ темпѣ, недостатка страсти, теплоты въ выраженіи». Да, правда, публика всего этого не замѣтитъ, но останется холодна къ произведенію, не будетъ имъ тронута, и мысль композитора, какъ бы она ни была деликатна, граціозна, патетична, глубока—заслоненная дурнымъ, или посредственнымъ исполненіемъ, пройдетъ незамѣтно; потому что публика не можетъ ничего «отгадывать», публика беретъ только «предлагаемое». Это слова Берліоза, по-случаю произведеній Бетховена *), но мысль эта вполне примѣнима и къ Моцартовымъ операмъ. Можно сказать, примѣнима даже въ болѣе высокой степени, потому что въ операхъ Моцарта еще гораздо меньше «поразительнаго» для массы, еще гораздо меньше намѣреній, соединенныхъ съ внѣшнимъ, матеріальнымъ эффектомъ звука, чѣмъ, напримѣръ, въ симфоніяхъ Бетховена, гдѣ иногда и матеріальный эффектъ доведенъ до самыхъ колоссальныхъ размѣровъ, и однимъ этимъ музыка «покоряетъ» массу. Замѣтьте еще (о чемъ я тоже упоминалъ, приводя слова Скудо), что итальянскія оперы Моцарта мы не можемъ и не должны иначе слушать, какъ на итальянской сценѣ, а итальянскіе виртуозы нынѣшняго времени, кромѣ рѣдкихъ феноменальныхъ исключеній (какъ, напримѣръ Віардо, Лаблашъ), воспитаны на такой музыкѣ, которая въ отношеніи Моцартовой—противоположный полюсъ. Исполнители страшно далеко расходятся съ намѣреніями Моцарта, и цѣлое впечатлѣніе оперы отъ этого сильно страдаетъ. Наконецъ, Мо-

*) Feuilletton du Journal des Débats. 11 Août 1852: «Critique de l'ouvrage de Lenz: Beethoven et ses trois styles».

цартовы оперы, и преимущественно «Донъ-Жуанъ» чрезвычайно трудны для счастливой обстановки, потому что, какъ въ пьесахъ Шекспира, здѣсь нѣтъ второстепенныхъ, третьестепенныхъ ролей, здѣсь каждая роль первая (какъ уже и было говорено). Между тѣмъ, въ «Донъ-Жуанъ», должны быть на лицо: три примадонны, баритонъ, теноръ и два (если не три) баса. Все это первые сюжеты. Ясно, что вполне хорошее исполненіе этой оперы возможно только въ идеалѣ, и, значить, большую долю неудовлетворительности впечатлѣнія надобно постоянно приписывать далеко не совсѣмъ удовлетворительному исполненію со стороны пѣвцовъ. Тонкая обдуманность Моцартовыхъ поэтическихъ намѣреній, конечно распространяется и на его превосходный (хотя весьма скромный) оркестръ. И здѣсь, слѣдовательно, обширное поле для искаженій Моцартова смысла, искаженій, иногда едва замѣтныхъ, но въ суммѣ очень вредныхъ для цѣлаго впечатлѣнія оперы. При случаѣ мнѣ уже приходилось замѣчать о невѣрности темповъ, (въ 1 финалѣ, въ хоралѣ Командора на кладбищѣ), какъ ихъ обыкновенно назначаютъ гг. капельмейстеры, не довольно глубоко вникающіе въ партитуру. Невѣрность темпа, не довольно сильная рельефность двухъ трехъ нотъ какого-нибудь инструмента,—тамъ, гдѣ слово, порученное авторомъ этому органу его мысли, очень важно,—все это подробности чуть не микроскопическія, но отъ нихъ зависитъ впечатлѣніе, дѣйствіе на слушателей, значить въ суммѣ—отъ такихъ оттѣнковъ зависитъ *все дѣло*.

Касательно исполненія «Донъ-Жуана» еще одно, послѣднее замѣчаніе: въ Моцартово время—не было и помину о чудовищахъ, изобрѣтенныхъ французами, въ 30-хъ годахъ нашего вѣка, подъ названіемъ: *grand opéra en 5 actes* (подразумѣвается, à grand bruit, à grand spectacle, à grand charlatanisme). Слѣдовательно, и сцены, и залы театровъ были далеко не такъ колоссальны, какъ потребовалось въ послѣдствіи, для соединенія оперъ съ балетами, и для разныхъ акустическихъ и оптическихъ затѣй. Въ его время люди шли въ оперу, чтобы слушать музыку и сочувствовать положеніямъ дѣйствующихъ лицъ, а не для того, чтобы любоваться электрическимъ солнцемъ и т. д. Но и собственно музыкальныя, и собственно—драматическія наслажденія могутъ очень легко обойтись безъ огромныхъ внѣшнихъ средствъ. И дѣйствительно, въ партитурахъ Моцарта нѣтъ ни малѣйшаго разсчета на огромную сцену, на огромную залу. Объ этомъ свидѣлствуетъ и деликатность оттѣнковъ цѣлаго сочиненія и крайняя бережливость въ инструментовкѣ. Даже если предположить: все это у Моцарта такъ, не по убѣжденію его, что иначе оперѣ не слѣдуетъ быть, а просто по даннымъ въ его время обстоятельствамъ, по условіямъ: писать сообразно тому, что есть,—то тѣмъ не менѣе самъ фактъ, то-есть сама партитура требуетъ умѣренного оркестра, а умѣренный оркестръ требуетъ умѣренной величины и сцены, и залы. Изъ этого выходитъ, что «Донъ-Жуана» никакъ не слѣдуетъ исполнять на тѣхъ же самыхъ громадныхъ сценахъ, которыя составляютъ условія первой необходимости для «Ломбардцевъ, для «Осадъ Гента», и т. д.

Я считалъ нужнымъ высказать всѣ эти замѣтки объ исполненіи «Донъ-Жуана» на современныхъ намъ сценахъ потому, что хотѣлъ объяснить причины, почему послѣ представленія одной изъ первѣйшихъ въ свѣтѣ оперъ выходишь изъ театра съ впечатлѣніемъ не совсѣмъ удовлетворительнымъ, даже холодноватымъ.

Но въ этихъ замѣчаніяхъ я еще вовсе не касался той точки, съ которой необходимо должно смотрѣть не на одного «Донъ-Жуана», а на всю дѣятельность Моцарта, чтобы сколько-нибудь вѣрно судить о нѣкоторыхъ слабахъ сторонахъ его безсмертныхъ оперъ. Вы догадались, что я хочу говорить о точкѣ зрѣнія «исторической».

Въ чемъ состояла задача для генія Моцартова и какъ онъ ее выполнилъ, объ этомъ есть цѣлое специальное сочиненіе—книга г. Улыбышева. Но такъ какъ мнѣ необходимо коснуться этого взгляда на Моцарта въ связи съ тѣмъ, что было до него на оперномъ поприщѣ и что собственно ему принадлежитъ, и коснуться, не очень углубляясь въ подробности предмета, то я приведу нѣсколько страничекъ, не изъ сочиненія г. Улыбышева, а изъ новѣйшей книги Франца Бренделя, уже упомянутой мною—превосходной «исторіи музыки». Здѣсь все, что нужно, сказано коротко и ясно, какъ результатный выводъ.

«Въ Италіи выработалась чисто-мелодическая сторона оперной музыки, между тѣмъ, какъ Франція въ этомъ дѣлѣ склонилась къ сторонѣ декламационныхъ отгѣнковъ слова, а Германія, страна гармоніи, предпочитала стиль полифоническій, или, держась простаго пѣсеннаго напѣва, сосредоточилась на выраженіи внутреннихъ сердечныхъ движеній, на выраженіи психическаго чувства (*Empfindung*), не заботясь о пластической формѣ, о виѣшней красотѣ мелодической мысли. Итальянская мелодія и частныя въ ней колориты и украшенія—прямое слѣдствіе естественнаго влеченія къ наслажденію голосомъ, естественной охоты пѣть (*Lust am singen*), и потому вызываетъ употребленіе голоса, не заботясь о текстѣ, такъ что въ итальянскихъ мелодическихъ оборотахъ выражается прежде всего не внутренняя психическая жизнь, а просто—чувство красоты. Когда эта мелодія болѣе проникнута смысломъ, ближе къ тексту, тогда она служитъ выраженіемъ общей настроенности души (*Seelenstimmung*), безъ отношенія къ содержанію отдѣльныхъ мыслей и словъ текста; наконецъ въ полной зависимости отъ слова, отъ внутренней психической жизни, такая итальянская колоритурная мелодія становится выраженіемъ сильноволевающейся страсти».

«Употребленіе голоса во французскомъ оперномъ стилѣ, болѣе декламационномъ, речитативномъ, служитъ, напротивъ того, выраженіемъ ясности, разсудочной опредѣленности въ душевномъ движеніи, отчетливо передавать музыкаю сознательный, выдержанный характеръ. Кромѣ того, по нетребованію округленности, симметричности виѣшней формы, этотъ стиль способенъ выражать музыкаю многое, нѣсколько приближающееся къ прозѣ вседневной жизни

(такъ во многихъ современныхъ намъ французскихъ операхъ эта прозанность доведена до *plus ultra*—замѣчу мимоходомъ)—а съ другой стороны этотъ стиль очень свойственъ и крайнему предѣлу страсти, гдѣ уже теряется всякая мѣра, всякая симметрія формы въ поэтической мысли, гдѣ языкъ страсти высказывается коротко, отрывисто. Тогда какъ итальянскій мелодическій стиль требуетъ остановки хода пьесы, для «промедленія» на одномъ и томъ же лирическомъ моментѣ, стиль декламационный, французскій, не входя въ глубины психологическаго развитія, очень способствуетъ быстротѣ хода музыкальной драмы. Въ главномъ коренномъ свойствѣ нѣмецкой школы драматической музыки лежитъ именно стремленіе къ глубокости въ живописаніи музыкою душевныхъ движеній; оттого здѣсь мы находимъ съ одной стороны искренній, простой напѣвъ, какъ отраженіе внутренняго чувства, не вполне развитаго, съ другой стороны науку сложной гармоніи для многочисленности, какъ выраженія общей настроенности многихъ лицъ, цѣлой массы людей. Эти качества нѣмецкой музыки сдѣлали изъ нея основаніе органическаго соединенія всѣхъ трехъ стилей, о которыхъ идетъ рѣчь, дѣлали нѣмецкую школу средоточіемъ обще-европейской музыки.

«Моцартъ, въ своемъ самостоятельномъ творествѣ, вдыхая жизнь и индивидуальное значеніе въ блѣдые эскизы своихъ либреттистовъ, чувствовалъ, что ему надобно воспользоваться преимуществами каждой изъ трехъ школъ, развившихся согласно съ національнымъ характеромъ итальянцевъ, французовъ и нѣмцевъ. Моцарту нельзя было довольствоваться ни однимъ декламационнымъ выраженіемъ даннаго текста, близко держась оттѣнка каждого слова, что мы находимъ у Глюка,—ни одною, общею, безхарактерною красотою итальянской мелодіи, ни однимъ простымъ, искреннимъ напѣвомъ прежней нѣмецкой музыки. До его появленія всѣ три различные стили развивали порознь различныя стороны мелодіи, такъ что каждая сторона исключала характеристическія свойства другихъ сторонъ. Въ Моцартѣ находимъ органическое прониканіе каждой стороны стили во всѣ остальные, для произведенія одного изящнаго цѣлаго. Каждое изъ трехъ отдѣльныхъ направленій драматической музыки въ Моцартовыхъ операхъ выступаетъ на первый планъ, когда того требуетъ данный характеръ, данное положеніе. Но эти различные стили являются не просто поставленными рядомъ (механическое соединеніе, о которомъ автору этой статьи уже случилось и еще случится говорить), а такъ, что общею ихъ связью служить самъ стиль собственно Моцартовой музыки, органически вышедшій изъ трехъ до него существовавшихъ. Строго опредѣленный, сознательный характеръ Донны-Анны въ сильно патетическихъ минутахъ роли вызывалъ декламационный стиль Глюка; столько же кстати страстныя женскія натуры, какъ Царица-ночи, Донна-Эльвира поютъ въ стилѣ, изобилующемъ мелодическими украшеніями, колоритурами;—простая, наивная Церлина выражается простыми, наивными мелодіями; чувственно-прекрасная роскошь, нѣга итальянской мелодіи, становятся единственно возможною драматическою правдою въ устахъ Керубино. Такимъ слѣ-

нiемъ всѣхъ мелодическихъ стилей въ одинъ, съ временнымъ преобладанiемъ то одного, то другого въ зависимости отъ даннаго характера и положенiя, Моцартъ достигъ высшаго предѣла музыкальной характеристики, достигъ возможности живописать уже не только общечеловѣческiя положенiя, какъ у Глука, но живописать общечеловѣческое, какъ оно проявляется въ отдѣльных личностяхъ, со всѣми индивидуальными особенностями каждаго характера. Такимъ образомъ въ его операхъ явилась изумительная правда, живая жизнь и величайшее разнообразiе, какъ въ дѣйствительномъ мiрѣ, и только въ Моцартовой музыкѣ можно изучать это органическое употребленiе самыхъ различныхъ средствъ для одной цѣли. Изъ сказаннаго видно, что Моцартъ снова допустилъ въ свою оперную музыку рулады, фiоритуръ, которыя Глукомъ, съ его точки зрѣнiя, были очень резонно изгнаны вовсе. Въ этомъ допущенiи руладъ и колоратуръ всякаго рода Моцартъ зашелъ нѣсколько дальше, чѣмъ слѣдовало, потому что во многихъ его операхъ (*Entführung*, *Così fan tutte* и др.) эти украшенiя являются уже не какъ выраженiя особенности данныхъ характеровъ, а съ цѣлью *чисто-виртуозною*. Этимъ Моцартъ далъ поводъ къ дальнѣйшимъ уклоненiямъ опернаго стиля отъ истиннаго пути, уклоненiямъ, которыя продолжаются и до настоящаго времени; но съ другой стороны должно замѣтить, что Глуковская исключительность съ точки зрѣнiя Моцарта уже не годилась: онъ и оставилъ ее въ сторонѣ. Въ музыкѣ Моцарта каждая изъ трехъ главныхъ по музыкѣ нацiй нашла отраженiе своего особаго характера и художественное оправданiе исключительности своего направленiя, которое является здѣсь, какъ необходимая часть органическаго цѣлаго. Этимъ Моцартъ получилъ великое значенiе композитора, принадлежащаго уже не одной изъ трехъ школъ, а всѣмъ вмѣстѣ, композитора уже не итальянскаго, не французскаго и не нѣмецкаго, а общеевропейскаго, всесвѣтнаго (*musicien universel*, *Weltkomponist*). Въ отношенiи музыки онъ сблизилъ, примирилъ всѣ народы *).

Вотъ какъ новѣйшая критика смотритъ на великое дѣло Моцарта. Но какъ всякая «пристрастность» взгляда чрезвычайно далека отъ серьезной критики, то и въ приведенномъ мною результатномъ сужденiи Моцартъ не пощаженъ со стороны допущенной имъ въ оперѣ «концертной виртуозности стиля» (о чемъ была рѣчь по случаю «*il mio tesoro* и *non mi dir*»). Эта концертность нѣкоторыхъ его арiй для примадоннъ и первыхъ теноровъ (никогда для баритоновъ, басовъ, и также никогда въ стилѣ комическомъ) сближаетъ его съ направленiемъ итальянскихъ композиторовъ, но положительно вредитъ самому дѣлу, то есть, драматической правдѣ и неразлучной съ нею—высшей музыкальной красотѣ. Глукъ, стремясь къ строгой выдержанности поэтической идеи въ оперѣ, не допустилъ ни малѣйшей уступки виртуозамъ и ихъ антидраматическому направленiю. Съ этой стороны, то есть со стороны строгой логической послѣдо-

*) Brendel. Geschichte der Musik, pag. 416—419.

вательности, со стороны серьезности намѣренія. Глукъ положительно *выше* Моцарта. Но вмѣсто моихъ собственныхъ словъ объ этомъ предметѣ, позвольте мнѣ лучше перевести вамъ замѣчательную параллель Моцарта съ Глукомъ изъ той-же книги Бренделя:

«Глукъ является однимъ изъ величайшихъ въ свѣтѣ художниковъ, во всемъ, что касается стремленія къ цѣли, сознательно признанной за истинную, что касается до возвышенности намѣренія, до глубокой обдуманности, до ума въ планѣ и до послѣдовательности въ осуществленіи каждаго изъ своихъ созданій—съ этой стороны онъ недостижимый образецъ; — если же принять во вниманіе не мысль произведеній, а сами произведенія, то пальма первенства принадлежитъ Моцарту. Но это первенство Моцарту мы должны отдать безъ ущерба величію Глука, который во многомъ, а именно въ серьезно—патетическомъ элементѣ, остается не превзойденнымъ, и не забывать о слабыхъ сторонахъ самого Моцарта, бывшихъ въ послѣдствіи поводомъ отклоненія оперы отъ постоянной драматической правды, до которой довелъ ее Глукъ.

«Характеры въ Глуковыхъ операхъ созданы не столько силою творческой фантазіи, сколько разумнымъ вниканіемъ, сознаніемъ, и во всѣхъ этихъ лицахъ есть нѣкоторая степень одноцвѣтности, монотонности, недостатка жизненной теплоты; этимъ характерамъ недостаетъ той изумительной подвижности и того безконечнаго разнообразія, какъ въ творествѣ Моцартовомъ. Глукова душа проникнута только строгимъ пафосомъ; отъ того на всѣхъ его лицахъ одинъ общій отпечатокъ—величіе, какъ будто бы вызванное изъ античнаго міра; эти лица пластичны, какъ мраморныя изваянія, но такъ же холодны и неподвижны. Глукъ еще не вступилъ въ то волшебное царство фантазіи, которое раскрылось только передъ Моцартомъ, онъ еще не достигъ той степени въ искусствѣ, когда поэтическое произведеніе является плодомъ сліянія глубокаго художественнаго смысла съ свободною творческою фантазією. Глуковы герои плачутъ древне-греческими слезами. Въ этихъ характерахъ есть дѣйственная свѣжесть, не безъ суровости, есть нѣкоторая неразвитость, въ противоположность полному разцвѣту роскошной женственности въ произведеніяхъ Моцарта. Въ Глуковыхъ операхъ вѣтъ свѣжій утренній вѣтерокъ, не безъ холода, тогда какъ Моцартъ—полный разгаръ полуденнаго солнца. Глукъ творить только въ соединеніи съ поэтомъ; Моцартъ кромѣ того черпаетъ вдохновеніе и изъ полноты своей творческой фантазіи. Глукъ былъ въ состояніи выражать только возвышенныя, трагическія чувства; онъ «пропалъ-бы» съ такими текстами, какія достались Моцарту; Моцартъ вызвалъ характеры своихъ дѣйствующихъ лицъ изъ полноты дѣйствительной жизни сердца. Лепорелло, Церлина, Осминъ, Блонда и много другихъ, которые у Моцарта стоятъ передъ нами какъ живые, были бы рѣшительно невозможны для Глука. Апогей оперы въ произведеніяхъ двухъ гениевъ: Глука и Моцарта; оба создали высшее въ своемъ родѣ. Только Глукъ часто, вслѣдствіе точки зрѣнія, свойственной ему какъ реформатору, вслѣдствіе неполной развитости музыки въ его время, не могъ осуществить своихъ намѣ-

реній вполнѣ, и этого, при сужденіи о его произведеніяхъ, никогда не должно выпускать изъ вида. Онъ часто не удовлетворяетъ эстетическое чувство, потому что цѣлая бездна лежитъ между тѣмъ, что онъ *хотѣлъ* сдѣлать, и что онъ *могъ* дѣйствительно сдѣлать въ такомъ или другомъ случаѣ. Моцартъ, напротивъ того, выполнилъ свою задачу до конца. Но этимъ доведеніемъ до конца, этой полной замкнутостью міра своей оперной музыки, онъ приготовилъ «пониженіе опернаго горизонта» по его смерти. Въ Глюкѣ преобладаетъ сознаніе великости своего дѣла, художественно-критическая строгость: въ Моцартѣ не было этой строгости, этого философски-художественнаго сознанія. Очень несправедливо было бы назвать Моцарта художникомъ чисто инстинктивнымъ: напротивъ, онъ обдумывалъ много,—превосходное равновѣсіе размышленія и непосредственнаго природнаго творчества одно изъ самыхъ очаровательныхъ качествъ его музыки; но онъ думалъ, обдумывалъ только въ сферѣ своего искусства, въ сферѣ чисто-музыкальной; и ему недоставало отдѣлившася отъ самого искусства теоретическаго взгляда на искусство, взгляда, необходимаго, чтобы оцѣнить всю важность художественнаго дѣла, чтобы каждому произведенію, кромѣ временныхъ его цѣлей, придать всю полноту тѣхъ свойствъ, которыя сохранять его для отдаленнаго потомства. Многочисленные уступки современному модному вкусу были послѣдствіемъ этой слабой стороны Моцарта и высокій взглядъ Глука на значеніе оперы при Моцартѣ нѣсколько затемнился. Все, въ чемъ состоитъ гениальность натуры, все это было въ Моцартѣ въ сильнѣйшей степени, и въ главномъ, въ существенномъ каждаго произведенія, видно у него глубокое воодушевленіе предметомъ *), но въ строгой подчиненности всего случайнаго одной, вѣчной мысли, Моцартъ уступаетъ Глуку. Если въ операхъ Глука встрѣчается много устарѣлаго, то это должно приписать его эпохѣ и, въ сравненіи съ Моцартомъ, не столь богатой натурѣ. Если мы встрѣчаемъ устарѣлое у Моцарта, то этого нельзя такъ легко извинить, потому что Моцартъ по своей феноменальной натурѣ могъ достигъ во всемъ полнаго совершенства, — здѣсь, значитъ, замѣтны умышленныя уступки модному вкусу и не вполнѣ строгій взглядъ на самое дѣло. Сближая нѣмецкую школу съ итальянской музыкою, Моцартъ иногда нѣсколько отдалялся отъ разумной, интеллектуальной красоты Глука, и допустилъ слишкомъ много вліянія чувственнаго элемента, особенно во второстепенныхъ произведеніяхъ, какъ, напримѣръ, «Clemenza di Tito». Наконецъ, перевѣсъ «музыкальности» въ Моцартовой натурѣ позволялъ ему приниматься за такіе оперные тексты, которые хотя въ цѣломъ, въ идеѣ были превосходны, представляли богатое поле для музыки, въ частностяхъ однако много оставляли желать со стороны поэтическаго и драматическаго склада. Такимъ образомъ Моцартъ нѣсколько нарушилъ это идеальное равновѣсіе въ оперѣ между музыкою и поэзіею, къ которому стремился Глюкъ **).

*) Это какъ будто въ противоположность Россіини, который всю свою жизнь писалъ оперы, но писалъ ихъ какъ будто нехотя.

**) Brendel. Geschichte der Musik, pag. 284—287.

Въ этомъ мастерскомъ сравненіи двухъ великихъ художниковъ, слабыми сторонами Моцарта выставлены: 1) допущеніе концертности въ оперный стиль и 2) не довольно строгая обдуманность цѣлаго оперы, какъ пьесы, отъ перевѣса въ Моцартовой дѣятельности чисто-музыкальнаго элемента. Мы видѣли, что и въ «Донъ-Жуанѣ» есть замѣчательные промахи, и именно въ слѣдствіе или одной, или другой изъ этихъ двухъ слабыхъ сторонъ. Къ параллели Моцарта съ Глукомъ, по моему мнѣнію, можно бы прибавить и еще одинъ пунктъ сравненія, не указанный Бренделемъ.

Глукъ былъ нововводитель, реформаторъ въ области музыки,—это отражается во всей его натурѣ, во всей его дѣятельности. Онъ созналъ недостатки современнаго ему опернаго стиля; посредствомъ размышленія и силы воли нашелъ основанія «новаго» стиля, въ которомъ главнымъ закономъ себѣ поставилъ «исключительное» стремленіе къ драматической правдѣ, и—совершилъ переворотъ въ искусствѣ.

Моцартъ родился гениальнѣйшимъ «музыкантомъ» въ тотъ самый пунктъ времени, когда по историческому ходу развитія музыкальнаго искусства должно было совершиться сліяніе всѣхъ трехъ существующихъ стилей оперной музыки въ одинъ вполне изящный.

Глукъ долженъ былъ опрокинуть бывшій до него оперный стиль, чтобы проложить себѣ дорогу.

Моцартъ принялъ «наслѣдіе вѣковъ» въ томъ видѣ, какъ оно сложилось до его появленія; по врожденной впечатлительности, онъ, какъ олицетворенный гений «музыкальной красоты», нашелъ эту красоту въ каждомъ изъ трехъ до него существовавшихъ направленій. Онъ стремился къ примиренію этихъ трехъ разныхъ стилей не по разсудочному убѣжденію, что такое примиреніе будетъ чрезвычайно «полезно» для искусства, не «a priori», не «a posteriori», а просто изъ желанія сохранить въ своей музыкѣ разныя стороны красоты, которыми всѣмъ онъ, по всеобъемлющей натурѣ своей, глубоко сочувствовалъ. Гениальный инстинктъ чисто-музыкальнаго дѣла подсказалъ ему тайну этого примиренія, и оно совершилось.

Задача Глука была—создавать оперы совсѣмъ по другимъ законамъ, нежели какъ онѣ создавались до него, писать оперы такъ, какъ никто ихъ не писалъ прежде него. Моцартъ не признавалъ своего назначенія въ рѣзко-опредѣленной формулѣ. Онъ вовсе и не желалъ вступать въ открытый бой съ музыкой ему современной, въ которой находилъ много прекраснаго съ разныхъ сторонъ. Онъ стремился писать совершенно такъ, какъ писали самые первые композиторы до него и при немъ, только постоянно слушался внутренняго своего «идеала», который побуждалъ его, какъ инстинктъ побуждаетъ пчелу—высасывать для своего меду лучшіе соки изъ cadaго цвѣтка.

Собравивъ все это, даже еще нисколько не зная фактовъ, мнѣ кажется, легко можно вывести a priori, что во всѣхъ Глуковыхъ произведеніяхъ долженъ быть постоянно одинъ, строго-выдержанный стиль; что въ Моцартовыхъ

произведеніяхъ, напротивъ того, кромѣ общаго, лично ему принадлежащаго характера музыки, должно быть непремѣнно отраженіе тѣхъ или другихъ образцовъ, смотря по назначенію, по роду произведенія, — должно быть вообще крайнее разнообразіе стилей.

Брендель упоминалъ объ этомъ разнообразіи по случаю преобладанія то одного, то другаго мелодическаго направленія въ каждой отдѣльной оперѣ Моцарта. Моя мысль обратить здѣсь вниманіе не на отгѣнки стиля Моцартовой музыки въ одномъ какомъ-нибудь отдѣльномъ его произведеніи, — а на типическое различіе его стилей, сообразно цѣли, назначенію разныхъ произведеній, за которыя онъ принимался болѣею частію не по личному свободному выбору, а по заказу. Онъ писалъ *все* на свѣтѣ, какъ ему приходилось по обстоятельствамъ. Камерную музыку (по образцу Гайдновой), симфоніи (по его же примѣру), церковную музыку (въ стилѣ Генделя, обоихъ Гайдновъ, и другихъ), оперы въ стилѣ итальянскомъ и оперы въ стилѣ нѣмецкомъ, по образцу Глюка, итальянцевъ и нѣмцевъ. «До двадцати четырехъ-лѣтняго возраста», говоритъ г. Улыбышевъ (стр. 294 II тома), «Моцартъ былъ однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ музыкантовъ своего времени, и безъ сомнѣнія, уже феноменальный, по чрезвычайно раннему развитію таланта, по способности писать музыку во всѣхъ возможныхъ стиляхъ, и по соединенію полной виртуозности съ даромъ импровизаціи и даромъ читать музыку лучше всѣхъ на свѣтѣ. Онъ уже тогда писалъ во всѣхъ возможныхъ родахъ, и во всѣхъ такъ какъ другіе».

Въ талантѣ каждаго художника высшаго разряда, художника первостепеннаго, непремѣнно должна быть достаточная доля подражательной способности, потому-что каждый художникъ долженъ начинать тѣмъ, чтобы умѣть дѣлать точно такъ, какъ другіе. Какъ истинно-художническая натура, Моцартъ до конца поприща своего постоянно развивалъ въ себѣ эту драгоцѣннѣйшую для объективнаго поэта способность — оставаясь самимъ собою, умѣть подражать другимъ, умѣть поддѣлываться, въ случаѣ надобности, подъ всѣ возможные стили другихъ художниковъ. (Точно такая же способность была у Гёте). Въ самыхъ послѣднихъ твореніяхъ своихъ Моцартъ изумителенъ и съ этой стороны. Оставаясь Моцартомъ, онъ въ «Реквиемѣ» чрезвычайно близко напоминаетъ Генделя во многихъ мѣстахъ; въ другихъ мѣстахъ «Реквиема» онъ также напоминаетъ итальянскихъ церковныхъ писателей. Въ оперѣ «Волшебная Флейта» есть типы почти всѣхъ формъ драматической и даже церковной музыки. Въ этомъ отношеніи всеобъемлющая гениальность Моцарта еще гораздо полнѣе отражается въ «Волшебной Флейтѣ», нежели въ «Донъ-Жуанѣ».

Ясно, что при такомъ истинномъ эклектизмѣ, врожденномъ всей его натурѣ, необходимомъ для полнаго осуществленія *идеала* драматической музыки, въ формѣ его оперъ должны были повториться оперные типы, существовавшіе въ его время.

Какіе же это были типы?

Въ это время (1780—1790) въ Германіи на оперныхъ сценахъ давались:

1) итальянскія серьезныя оперы (*opera seria*) съ самымъ ненатуральнымъ, условнымъ складомъ, съ длиннѣйшими речитативами (*secchi*), во всѣхъ сценахъ, гдѣ сильное драматическое дѣйствіе, съ обязательными бравурными аріями для кастратовъ съ отсутствіемъ басовыхъ партій, съ хорами и съ дивертиссемен-тами, или балетами, въ приличныхъ для того мѣстахъ пьесы, или въ концѣ.

2) Итальянскія комическія оперы—*opera buffa*, или, какъ тогда ее называли: *dramma giocoso*. Здѣсь меньше условій, больше свободы формъ; для связи сценъ опять речитативы безъ оркестра, но ихъ гораздо меньше; впрочемъ чистая концертность стиля въ аріяхъ первыхъ сюжетовъ, въ остальныхъ сценахъ легкая, поверхностная и съ отсутствіемъ большихъ хоровъ и большихъ *motseau d'ensemble*, (при томъ же послѣдняя форма едва зарождалась въ оперной музыкѣ въ финалахъ; только Пиччини (въ своей «*Cecchina*») дѣлалъ попытки многоголосной сцены; такъ какъ въ области серьезной оперы финалъ перваго акта «Армиды» Глука уже есть *motseau d'ensemble*). Наконецъ—въ 3-хъ, въ Германіи существовалъ еще самостоятельный родъ оперы, образовавшійся мало-по-малу изъ чисто національной оперетки (*Singspiel*). Въ этомъ родѣ писали многіе изъ тогдашнихъ нѣмецкихъ композиторовъ (Georg Benda 1760 - 1780, Johann Adam Hiller еще 1760-хъ годахъ и современникъ Моцарта Carl Ditters von Dittersdorf). Чисто-нѣмецкая опера, развивавшаяся изъ народныхъ пьесокъ въ родѣ водевиля *), сохранила главное условіе этихъ представленій, чтобы музыка была несплошная, а только въ нѣкоторыхъ рельефныхъ мѣстахъ пьесы, и никакъ не мѣшала-бы (!) ходу дѣйствія. Отъ этого большая часть пьесы шла въ формѣ «діалога», то-есть, самой прозаической прозой! Чѣмъ болѣе, тѣмъ шире развивалась музыкальная часть такого рода пьесъ, тѣмъ рѣзче выступала несообразность этого смѣшенія двухъ элементовъ, никакъ не сродныхъ между собою: «музыкальной поэзіи» и «простаго прозаическаго разговора». Однако эта несообразность устояла и пустила такіе глубокіе корни, что уцѣлѣла и до нашего времени. (Подробно объ этомъ когда-нибудь при случаѣ). Кромѣ этого страннаго обычая, всѣ другія условія этого рода пьесъ были очень выгодны для драматической музыки, особенно совершенное отсутствіе итальянской условности, реторичности; даже и самая быстрота хода пьесы и ясность, понятность сценическаго дѣйствія очень легко мирятся съ красотой музыкальнаго развитія, какъ это доказалъ Моцартъ. Въ нѣмецкихъ операхъ для композитора было еще больше свободы, чѣмъ въ итальянской *opera buffa*, или *dramma giocoso*, свободно переходить отъ комическаго къ сентиментальному, и даже къ страстно-патетическому. Всѣ стили драматической музыки были здѣсь къ услугамъ того, кто могъ всѣми ими равно—свободно владѣть. Никакія условныя формулы и рамки не стѣсняли ни употребленія разныхъ діапазоновъ голоса, ни употребленія хоровъ

*) Какъ у насъ русскихъ, напримѣръ, «Мельникъ, Коздунъ и проч.» Аблесимова, а въ послѣдствіи «Русалка» (въ 4-хъ дѣйствіяхъ), оперы Кавоса и другихъ, въ формѣ, заимствованной преимущественно отъ нѣмцевъ, отчасти у французовъ.

и *orgueaux d'ensemble*. Вотъ въ какомъ положеніи засталъ Моцартъ оперную сцену итальянскую и нѣмецкую.

Серьезная критика искусства давно рѣшила, что понять степень заслугъ, степень таланта, или гениальности каждаго художника нельзя иначе, какъ сравнивъ точнѣйшимъ образомъ его дѣятельность съ тѣмъ, что искусство принесло ему въ наслѣдство.

Но такому подробному сравненію дѣятельности Моцарта съ дѣятельностью главныхъ его предшественниковъ въ разныхъ стиляхъ оперы здѣсь нѣтъ мѣста, потому что это значило-бы писать исторію развитія Моцартова, исторію оперной музыки до него и въ его время.

Я отклонился въ область исторіи музыки только для того, чтобъ показать, что Моцартъ, — относительно внѣшней формы оперъ, — не совершилъ ровно никакого переворота въ искусствѣ: всѣ типы оперъ, бывшіе до него и при немъ, повторились въ его операхъ.

Не считая произведеній его самой ранней юности, (около девяти итальянскихъ оперъ) начиная счетъ съ перваго самостоятельнаго произведенія: «*Idomeneo*». Моцартъ написалъ семь оперъ: двѣ въ стилѣ итальянской *opera seria* (*Idomeneo* 1781, *la Clemenza di Tito* 1791), три въ стилѣ итальянской-же комической (*la Nozze di Figaro* 1786, *Don-Giovanni* 1787, *Così fan tutte* 1790); такъ всѣ три оперы и называются въ партитурахъ *dramma giocoso*, и наконецъ двѣ въ стилѣ нѣмецкой оперы, просто — «*Oper*», съ діалогомъ (*Entführung aus dem Serail* 1782, *Die Zauberflöte* 1791).

Можно сдѣлать очень интересное сближеніе оттѣнковъ Моцартовой музыки, разности даже въ технической фактурѣ и такъ далѣе, смотря по тому, къ какой изъ *трехъ* группъ опера принадлежитъ. Но все это требуетъ чрезвычайной точности и, слѣдовательно, безконечныхъ, мельчайшихъ анатомированій и подробностей, которыми я здѣсь не имѣю никакого права надѣяться. Здѣсь довольно будетъ замѣтить, что сходство направленія въ двухъ героическихъ операхъ ограничивается только внѣшними условіями этого рода оперъ и общимъ индивидуальнымъ характеромъ собственно Моцартова стиля (который, конечно, проявляется ясно во всѣхъ семи операхъ). Тѣ-же несообразности, таже условность, формалистичность всего склада оперы, какъ въ «*Идоменеѣ*», такъ и въ «*Титѣ*», таже «умышленная» ненатуральность, риторичность, итальянская концертность и, въ слѣдствіе этого, рѣшительная «устарѣлость» многихъ частей и негодность обѣихъ оперъ къ исполненію на нынѣшнихъ сценахъ. Но разницы гораздо больше, чѣмъ сходства въ «достоинствѣ», въ «значеніи» одной и другой оперы. «*Идомея*» — произведеніе «первой» зрѣлости, первой самостоятельности Моцартова таланта, произведеніе, со многихъ сторонъ непревзойденное самимъ Моцартомъ (какъ онъ и самъ въ этомъ сознавался), произведеніе, въ которомъ положено начало сліянію стиля Глука съ мелодичностью итальянскою и богатою контрапунктною гармоніею нѣмецкой школы; произведеніе, однимъ словомъ, «сильное» съ чисто музыкальной стороны, которая всегда была на пер-

вомъ планѣ для Моцарта. Напротивъ того, «La Clemenza di Tito» (какъ уже было упомянуто, произведеніе хотя и позднѣйшее, но рѣшительно слабое, (въ чемъ даже самый пристрастный панегиристъ Моцарта, г. Улыбышевъ, сознается, съ большими впрочемъ оговорками). Слабое и по досадному преобладанію современнаго Моцарту виртуознаго стиля, тогда какъ античный сюжетъ требовалъ строго-патетическихъ, Глуковскихъ формъ, — слабое, и по безцвѣтности мелодій, и по бѣдности оркестра. Въ «Титѣ» слишкомъ замѣтна «спѣшность» работы и даже нѣкоторая односторонность заказа, который требовалъ больше *un peccé d'ossazion*, чѣмъ настоящей оперы *).

Въ другомъ отношеніи другъ къ другу стоятъ двѣ нѣмецкія оперы Моцарта. Здѣсь опять несравненно больше различія, чѣмъ сходства, только по совсѣмъ другимъ причинамъ, во-первыхъ потому, что при свободѣ формъ нѣмецкой оперы, при безусловности стиля, — каждая опера, въ цѣломъ складѣ своемъ, стояла въ прямой зависимости отъ сюжета, а между сюжетами «Похищенія» и «Волшебной флейты» нѣтъ ни малѣйшей родственности; во-вторыхъ потому, что создавая «Entführung», Моцартъ еще только начиналъ свободно употреблять разнообразіе стилей, вызываемое характерами и положеніями музыкальной драмы; создавая «Волшебную флейту», Моцартъ былъ уже при концѣ своего поприща, сліяніе стилей въ его музыкѣ уже совершилось вполне, и въ этой партитурѣ, какъ я замѣчалъ уже, — апогей геніальности художника со стороны полной свободы въ употребленіи всѣхъ возможныхъ формъ и стилей въ пользу «драматизма». Музыкальный интересъ доведенъ здѣсь до такой точки, что какъ будто исчезаетъ за драматическою правдою. И это здѣсь, въ «Волшебной флейтѣ» сплошь — тогда какъ во всѣхъ другихъ операхъ, не исключая и «Донъ-Жуана», какъ я указывалъ, есть промахи противъ драматизма.

Такимъ образомъ въ двухъ итальянскихъ операхъ изъ античнаго міра — главное сходство въ ложности самого типа, склада оперы, въ условности, въ несвободѣ формъ и рѣшительный перевѣсъ молодаго произведенія передъ позднѣйшимъ; въ другихъ нѣмецкихъ операхъ сходство — въ отсутствіи всякой условности, въ безконечномъ разнообразіи формъ и стилей. Но позднѣйшее произведеніе («Волшебная флейта») какъ полный расцвѣтъ генія, неизмѣримо выше юной оперы *Entführung*, гдѣ, при всѣхъ свѣжихъ, восхитительныхъ красотахъ, многое еще не на высшей точкѣ развитія. Притомъ же въ этой оперѣ очень неумѣстно допущены слишкомъ большія уступки виртуозности.

Въ группѣ трехъ итальянскихъ, «комическихъ» оперъ (*dramma giocoso*) родство этихъ трехъ произведеній между собою, со стороны собственно музыкальнаго стиля несравненно замѣтнѣе, чѣмъ въ двухъ прежнихъ группахъ **).

*) Заказъ этой оперы Моцарту былъ со стороны дирекціи пражскаго опернаго театра, по случаю коронованія императора Леопольда.

**) Такой общій взглядъ на «Фигаро», «Донъ-Жуана» и *Così fan tutti* вмѣстѣ, быть можетъ инымъ, по нѣкоторой смѣлости и новости, покажется произвольнымъ. Но я искренно

Но какъ самый родъ этихъ оперъ (скорѣе mezzo carattere, чѣмъ buffo, въ «Фигаро» и «Донъ-Жуанъ», и чистый buffo — въ «Cosi fan tutti» допускалъ почти полную свободу для композитора,—внѣшнихъ стѣснительныхъ условій тутъ почти не было,—то, не смотря на родственность стиля, въ которомъ «итальянскій» элементъ вообще весьма силенъ,—сами оперы опять въ полной зависимости отъ сюжета и, слѣдовательно, очень похожи другъ на друга въ общемъ впечатлѣніи. Иначе, при объективности Моцарта, и быть не могло. Нѣсколько невыгодная для музыки остроумно сатирическая комедія Бомарше подъ перомъ Моцарта преобразилась въ «граціозно-поэтическое» созданіе. Весь оборотъ пьесы вышелъ совсѣмъ другой, чѣмъ въ оригинальной пьесѣ, но музыка отъ этого, конечно, не проиграла. Очень ясно, что для музыки сатира недоступна, за то въ оперѣ выступила на первый планъ внутренняя, душевная, сердечная жизнь дѣйствующихъ лицъ, о которой авторъ «комедіи» почти не думалъ *).

Сюжетъ «Донъ-Жуана», по счастливому разнообразію сценъ, и трагическихъ, и комическихъ, и даже сверхъестественныхъ, вызывалъ и въ музыкѣ полнѣйшую свободу формъ; оттого—какъ я здѣсь указывалъ, и какъ безъ меня цѣлому свѣту извѣстно, — опера «Донъ-Жуанъ» — въ очень многихъ сценахъ—типъ идеальнаго совершенства оперы, когда сюжетъ взятъ изъ дѣйствительной жизни и полонъ шекспировской животрепещущей правды. По трагическому и сильно-страстному характеру многихъ положеній, въ оперѣ этой не могло быть много сходства съ музыкою «Фигаро»,—однако это сходство *есть* и, при случаѣ, уже было указано мною. Тогда какъ ни съ группою серьезныхъ героическихъ оперъ, ни съ нѣмецкими операми Моцарта въ «Донъ-Жуанъ» нѣтъ почти никакого сходства, кромѣ нѣкотораго общаго характера Моцартовой музыки, потому что у всякаго композитора есть свои «любимые» обороты и въ гармоніи и въ мелодіи;—это *индивидуальность* каждого. Музыка «Донъ-Жуана» въ ея цѣломъ все-таки музыка школы итальянской.

Третья опера этой группы—«Cosi fan tutti» отличается отъ двухъ другихъ прежде всего—чрезвычайною плоскостію сюжета и самымъ незатѣйливымъ, самымъ дюжинно-итальянскимъ складомъ всего текста; потомъ отличается еще несравненно большими уступками виртуозному стилю въ партіи примадонны (Fiordiligi), чѣмъ, напримѣръ, въ партіяхъ Донны-Анны или Графини въ Фигаро. Плоскость сюжета и устарѣлость формы въ нѣкоторыхъ частяхъ давно изгнали эту оперу съ современныхъ намъ итальянскихъ сценъ,—о чемъ нельзя не жалѣть горько всякому, кому дорога музыка Моцарта. Въ этой оперѣ есть красоты, ничѣмъ не уступающія ни красотамъ «Фигаро», ни красотамъ «Донъ-

желаю, чтобы кто-нибудь полемическою статьею вызвалъ меня на защиту моего убѣжденія. Тогда я выступлю съ подробными, фактическими доводами.

*) Точно также случилось бы, напримѣръ, съ сюжетомъ «Горе отъ ума», еслибъ кто-нибудь задумалъ превратить эту комедію въ оперу, и еслибъ композиторъ былъ такой же объективный художникъ, какъ и Моцартъ.

Жуана», между тѣмъ «*Così fan tutti*» въ наше время знаютъ только записные меломаны-моцартисты, и знаютъ только по партитурѣ, что еще не значить знать её *вполнѣ*. Но и по одной партитурѣ этой оперы можно убѣдиться достаточно, что весь ея стиль, совершенно итальянскій (въ высокому значеніи этой школы), какъ нельзя болѣе родственъ всей музыкѣ «Фигаро» и многимъ сценамъ «Донъ-Жуана».

Обзоръ всѣхъ семи оперъ Моцарта я сдѣлалъ единственно съ тою цѣлью, чтобъ убѣдить читателей, что очень неправы тѣ биографы и панегиристы Моцарта, которые отдѣляютъ изъ всей его дѣятельности—Донъ-Жуана, какъ созданіе будто бы совершенно «особенное», «аномальное», une oeuvre exceptionnelle и по идеѣ, и по ея воплощенію, и по цѣли, и по средствамъ, и по роду всей поэзіи, и по стилю всей музыки. Такъ какъ нигдѣ въ своей дѣятельности Моцартъ не является въ сознательной враждѣ съ тѣмъ, что до него было; такъ какъ вообще въ дѣятельности Моцарта нельзя отыскать заранѣе принятыхъ «началь», убѣжденій (*principes*), которыя бы его руководили при созданіи той, или другой вещи, такъ и въ отношеніи «Донъ-Жуана»: ни изъ чего не видно, чтобы Моцартъ, принимаясь за эту «оперу изъ оперъ», (?) именно хотѣлъ сдѣлать её «совершенно особеннымъ произведеніемъ, непохожимъ ни на одну изъ существовавшихъ въ его время оперъ». Видно только, что онъ съ *особеннымъ* одушевленіемъ принялся за оперу на счастливый сюжетъ и для своихъ пражскихъ друзей. «Донъ-Жуанъ», какъ мы видѣли, задуманъ въ рамкахъ, въ выкройкѣ итальянской «*dramma giocoso*». И съ точки зрѣнія и либреттистовъ и композитора (а не одного Да-Понте, какъ старается увѣрить г. Улыбышевъ въ началѣ своего разбора)—вовсе нѣтъ безмѣрнаго будто бы противорѣчья между содержаніемъ пьесы и названіемъ.

«*Dramma giocoso*» не нарочно придуманное особенное названіе для «особенной» оперы, а имя *родовое*, принадлежащее всѣмъ не героическимъ итальянскимъ операмъ. Притомъ же мы видѣли, что исключая немногихъ сценъ, весь ходъ пьесы скорѣе клонится къ комическому. «Какъ»,—восклицаетъ въ ужасѣ г. Улыбышевъ,—«высочайшая драма, которая начинается смертью и оканчивается смертью—опера комическая!». Но не надо забывать, что Моцартъ смотрѣлъ на вещи просто, а не сквозь романтическую призму. Если же опера выступила далеко изъ своихъ рамокъ, перестала быть «итальянскою комическою», или полу-комическою оперою—это сдѣлалось не вслѣдствіе «намѣренія» Моцарта, а вслѣдствіе всеобщности характера его музыки, въ слѣдствіе гениальности его, которая умѣла схватить музыкою «правду», «жизнь» каждаго данного момента (а моментовъ тутъ было много) и, какъ я замѣчалъ, заставляла художника употреблять въ дѣло *всѣ* краски съ палитры, подготовленной для него трудами его предшественниковъ.

Въ «Донъ-Жуанѣ» есть двѣ сцены, выходящія изъ естественнаго порядка (сцена на кладбищѣ и явленіе Командора на ужинѣ). Всѣмъ извѣстно, что обѣ сцены переданы Моцартомъ съ ужасающею «правдою», съ такою правдою,

что невозможное перестаетъ быть невозможнымъ. И въ этомъ главный характеръ *реальной пластической* поэзіи Моцартова гения *). Между тѣмъ именно эти сцены послужили для гг. комментаторовъ поводомъ къ самому неправильному взгляду на общій характеръ всей оперы, характеръ будто бы «романтический» «романтико-фантастическій!».

Въ искусствахъ—техника неразлучна съ поэтическою мыслью; значитъ, техническая подробность иногда можетъ служить самымъ лучшимъ объясненіемъ поэтически-художественнаго намѣренія. При случаѣ уже было замѣчено мною, что Моцартъ, до крайности бережливый на средства, во всей инструментовкѣ «Донъ-Жуана» только въ двухъ сценахъ употребилъ тромбоны: именно въ тѣхъ сверхъ-естественныхъ сценахъ, о которыхъ только что шла рѣчь. Отъ этого изумительнаго расчета такъ неотразимо силенъ эффектъ пѣнія статуи.—Этому бережливому употребленію тромбоновъ можно провести параллель и въ поэтическомъ поворотѣ всего склада оперы. Въ тѣхъ двухъ сценахъ—необыкновенное; во всемъ остальномъ—реальная жизнь безъ малѣйшаго намека на эти двѣ фантастическія сцены. Вотъ пластичность Моцартова, общая ему только съ двумя художниками: съ Гёте (особенно въ Фаустѣ) и съ Шекспиромъ.

Моцартъ никакъ не подходитъ подъ рубрику «романтиковъ». Для его объективности, для его всеобщности это вовсе не лестный титулъ. Величать его «романтикомъ» значитъ стѣснять его гениальность, значитъ придавать ему какую-то узкость взгляда, односторонность, ограниченность,—значить, однимъ словомъ, извращать весь смыслъ его поэзіи. Вѣдь никто же не называетъ романтикомъ—Гёте! А Шекспиру прибавляли когда-то любимое нѣмцами—туманное прозвище только для контраста съ французскимъ псевдоклассицизмомъ.

Обзоръ семи оперъ Моцарта еще разъ подтвердилъ для читателей замѣчаніе новѣйшей критики, что Моцартъ отнюдь не былъ строгъ, какъ бы ему слѣдовало, въ выборѣ текстовъ для своихъ оперъ, и не былъ достаточно внимателенъ къ поэтическому складу цѣлаго каждой оперы, какъ пьесы.

Двадцати четырехъ лѣтъ онъ написалъ большую героическую оперу въ трехъ дѣйствіяхъ, не считая нужнымъ вооружаться противъ любимыхъ въ то время условій реторичности и концертности, которыми тогда изобиловали «серьзные» оперы.

Такъ и черезъ десять лѣтъ,—уже послѣ Фигаро, послѣ Донъ-Жуана,—онъ допустилъ всѣ тѣже нелѣпыя условія во всей ихъ ложности и противудра-

*) Чтобы лучше объяснить свою мысль, я напому здѣсь «фантастическій элементъ» въ операхъ романтика Вебера. Напримѣръ, во «Фрейшюцѣ» вся сцена волчьей долины—превосходна въ музыкѣ, но музыка эта, при всей своей живописной правдѣ, никакъ не заставляетъ хоть на минуту забыть, что все это фантазія, сонъ, бредъ, воображеніе. А въ сценѣ Командора—передъ вами реальность, дѣйствительность,—вы и не вспомните о «невѣроятности» этой сцены.

матичности—въ другую героическую же оперу, да еще съ перевѣсомъ виртуозности!

Какъ немзыкальность многихъ сценъ въ либретто «Свадьбы Фигаро» не отклонила его отъ этого сюжета, какъ онъ допустилъ невѣроятнѣйшую плоскость въ либретто «*Così fan tutte*», и на этотъ нелѣпый текстъ создалъ очаровательную музыку, — точно также воодушевляясь богатѣйшимъ полемъ для музыки въ разныхъ сценахъ Донъ-Жуана, онъ и не подумалъ объ исправленіи многихъ существенныхъ недостатковъ въ цѣломъ складѣ пьесы *).

Указавъ читателямъ подробно, въ чемъ именно эти недостатки «Донъ-Жуана», какъ пьесы, въ чемъ, въ этой удивительной оперѣ, есть нѣкоторыя слабыя стороны самой музыки, указавъ также мѣсто, которое «Донъ-Жуанъ» занимаетъ между другими шестью операми Моцарта, и рассмотрѣвъ общій характеръ Моцартовой оперной дѣятельности, я могу приступить къ окончательному, результатному выводу моей долгой бесѣды о «Донъ-Жуанѣ».

Вся цѣль этой бесѣды была — опровергнуть слишкомъ исключительныя, слишкомъ «гиперболическія похвалы, расточаемыя «Донъ-Жуану» его панегиристами.

Припомните диопрамбы г. Улыбышева, выписанные въ началѣ моей первой статьи.

Вотъ ихъ опроверженіе по пунктамъ:

1) «Донъ-Жуанъ» въ самомъ-ли дѣлѣ первѣйшее поэтическое созданіе всѣхъ народовъ и вѣковъ?

Для того, чтобы съ этимъ согласиться, надобно, признавъ «Донъ-Жуана», положимъ, за высшее чудо музыки, забыть, что въ каждомъ искусствѣ, въ каждой его вѣтви, есть безсмертныя произведенія, которыя въ состояніи поспорить съ высшимъ чудомъ музыки. Музы—сестры; предпочтеніе одного изящнаго искусства всѣмъ другимъ обусловливается личнымъ вкусомъ, личными способностями и стремленіями, но въ глазахъ критики — всѣ искусства, какъ отрасли одной поэзіи, какъ разные виды служенія одной и той же идеѣ, идеѣ красоты,—равны между собой. Оттого самая мысль: искать въ длинномъ ряду всѣхъ на свѣтѣ изящныхъ произведеній такого, которое затмило бы всѣ прочія,—мысль до крайности странная. Къ чему такое первенство одного поэтического произведенія передъ *всѣми* прочими? Къ чему оно, если-бъ оно было возможно? Но и вопроса этого не слѣдуетъ дѣлать, потому-что въ наше время никто не усомнится, что такое первенство рѣшительно невообразимо, («undenkbar», какъ выражаются нѣмецкіе мыслители). Если даже принять мнѣніе г. Улыбышева не такъ буквально, если предположить, что выраженіе: «la plus haute création,

*) Подробный разборъ «пятенъ» въ «Донъ-Жуанѣ», мною сдѣланный, кажется, достаточно доказываетъ, въ какой мѣрѣ безпристрастно рѣшеніе г. Улыбышева, (на стр. 101 III тома) что въ цѣлой оперѣ «Донъ-Жуана» нѣтъ (будто-бы) ни одного номера, въ которомъ бы «драматическая правда» была пожертвована какой-нибудь второстепенной дѣли; нѣтъ (будто-бы) рѣшительно ничего слабаго.

la plus etonnante merveille poétique de tous les temps et de tous les peuples» относится только къ «важности», къ «глубокости» поэтической мысли въ «Донъ-Жуанъ», такъ-какъ въ другомъ мѣстѣ г. панегиристъ называетъ эту оперу «высшимъ и существеннѣйшимъ изъ всѣхъ поэтическихъ поученій», то и тогда странность убѣжденія не исправляется. Такъ какъ въ сентенціи, о которой теперь идетъ рѣчь, гдѣ смѣшаны *все* искусства, — кому придетъ въ голову серьезно доказывать первенство драмъ Шекспира передъ картинами Микель-Анджело, или картинъ Тиціана передъ симфоніями Бетховена, или передъ Фаустомъ Гёте?

Даже въ самомъ тѣснѣйшемъ смыслѣ нельзя отыскать правды въ этой гиперболической сентенціи панегириста. Еслибъ предположить, что она относится только къ «выдержанности, къ обдуманной оконченности» поэтическаго созданія, то мы убѣдились, кажется, достаточно, что именно съ этой стороны въ Моцартовомъ «Донъ-Жуанъ» есть недостатки, и весьма существенные. Отбросимъ область «пластическихъ» искусствъ, область лиризма въ музыкѣ и словесности, чтобы держаться поэзіи «объективной». И въ этой сферѣ можно ли сравнить поэтическую выдержанность оперы «Донъ-Жуана», какъ пьесы и музыки вмѣстѣ, какъ одного цѣлаго, съ выдержанностію, обдуманностію лучшихъ драмъ Шекспира (напримѣръ «Гамлета») лучшихъ романовъ Вальтеръ-Скотта (напр. «Кенильвортъ»)? съ Фаустомъ Гёте? Сентенція со всѣхъ сторонъ остается жестоко-гиперболическою. Правды въ ней немного.

И такъ, кажется, спорить невозможно, что Моцартовъ «Донъ-Жуанъ» вовсе не первѣйшее поэтическое созданіе всѣхъ вѣковъ и всѣхъ народовъ.

Но для того, чтобы придти къ этому результату, я сдѣлалъ временную уступку панегиристу; взглянемъ теперь въ какой мѣрѣ справедливъ второй пунктъ, который я допустилъ въ видѣ принятой гипотезы:

2) Донъ-Жуанъ Моцартовъ въ самомъ ли дѣлѣ вѣнецъ всего музыкальнаго искусства?

Тутъ вопросъ самъ-по-себѣ распадается на два вопроса: 1) первѣйшій ли въ свѣтѣ композиторъ безусловно—Моцартъ? и 2) «Донъ-Жуанъ» безусловно первѣйшее-ли изъ Моцартовыхъ произведеній? Обратимся, по порядку, сначала къ первому вопросу. «Дѣтописи словесности и изящныхъ искусствъ не представляютъ рѣшительно ничего подобнаго, даже приблизительно. Гдѣ поэтъ, *первѣйшій* передъ всѣми поэтами, во всѣхъ возможныхъ родахъ поэзіи? Гдѣ живописецъ *первѣйшій* во всѣхъ родахъ живописи?» такъ спрашиваетъ г. Улыбышевъ (стр. 212 II тома), и разрѣшаетъ въ отношеніи поэзіи положительною невозможностью найти первѣйшаго поэта; въ отношеніи живописи приводитъ примѣръ Рафаэля, и замѣчаетъ (очень справедливо), что первенство этого художника условно, относится только къ такъ называемой исторической живописи и въ той ея школѣ, гдѣ преобладаетъ «сочиненіе» картины и рисунокъ. Я употребляю противъ г. панегириста его же собственное оружіе: «Исключительные» приверженцы того или другого художника (*les exclusifs*)—говоритъ самъ г. Улыбышевъ (202 стр.

II т.) всегда рѣшаютъ дѣло очень легко, потому что видятъ, или хотя бы видѣть только одну сторону предмета. Отчего же г. Улыбышевъ не приложилъ этого очень вѣрнаго замѣчанія къ себѣ самому? Онъ видитъ громадное значеніе Моцарта въ цѣломъ искусствѣ музыкальномъ, но это историческая сторона, то есть только одна сторона дѣла. Отчего жъ г. панегиристъ не захотѣлъ видѣть, что если Моцартъ, по феноменальному генію своему, могъ приблизиться ко всѣмъ другимъ художникамъ въ музыкѣ, могъ почти сравняться со всѣми другими первѣйшими музыкантами, каждый по своей отрасли искусства,—то это еще вовсе не значитъ, что онъ безусловно первый во всемъ,—въ цѣломъ обширномъ царствѣ музыки! Такое абсолютное первенство одного художника передъ всѣми прочими и здѣсь также невозможно, какъ въ области поэзіи и въ области живописи; невозможно потому, что нисколько не нужно, и не нужно потому, что невозможно. У каждаго великаго художника есть своя область, гдѣ онъ владычествуетъ безъ соперниковъ. Такъ было и съ Моцартомъ. Онъ писалъ все, потому что могъ писать все, болѣе или менѣе превосходно; но въ инструментальной музыкѣ онъ только равенъ Гайдну и далеко уступаетъ Бетховену; въ церковной музыкѣ едва-ли равенъ старымъ итальянцамъ (начиная съ Палестрины и кончая Дуранте, Лео), едва-ли во всемъ равенъ Генделю и Баху. Все это можетъ быть подтверждено ясными фактическими доводами. Зато въ оперѣ у него соперникъ только Глюкъ, и то съ одной патетической стороны. Въ оперномъ дѣлѣ вообще, какъ уже было сказано, пальма первенства на сторонѣ Моцарта. Здѣсь полное его владычество—такое же необъятное, какъ міръ драматической поэзіи, доставшійся въ удѣлъ Шекспиру. Первому въ свѣтѣ оперному писателю было необходимо свободно владѣть всѣми стилями, всѣми формами музыки (*être compris à tous les styles*). Вотъ для чего Моцарту, какъ другому великому объективисту, Гёте — былъ прирожденъ этотъ ни съ чѣмъ несравнимый даръ протеевской измѣнчивости въ искусствѣ, эта способность быть въ одномъ и томъ же произведеніи, или попеременно въ разныхъ, поэтомъ религіознымъ, поэтомъ трагическимъ, комикомъ, эпикомъ, лирикомъ вакхическимъ, анакреонтическимъ поэтомъ и т. д. И такъ Моцартъ не первѣйшій композиторъ въ цѣлой области музыки (какъ его постоянно величаетъ г. Улыбышевъ *), но первый, и почти безъ соперниковъ въ дѣлѣ музыки сценической, оперной, въ музыкальной драмѣ вообще, въ томъ видѣ, какъ она должна быть, то есть, не исключительно ни трагедіей лирической, ни комической музыкой, а и тѣмъ и другимъ, смотря по даннымъ сюжета.

Теперь остается вторая половина вопроса, которую можно поставить отдѣльнымъ пунктомъ:

3) Донъ-Жуанъ въ самомъ-ли дѣлѣ первѣйшее изъ произведеній Моцарта и, слѣдовательно, первѣйшая опера на свѣтѣ?

*) Сравните стр. 214 II-го тома.

Мы видѣли, что изъ числа семи оперъ Моцарта далеко не всѣ сохранились на современныхъ намъ сценахъ. «Идомеи» и «Титъ» рѣшительно исчезли изъ репертуара, какъ устарѣлыя героическія оперы, очень антипатичныя нынѣшней публикѣ. Такова судьба всѣхъ произведеній «условныхъ», ложныхъ по своей основѣ. «Cosi fan tutte» не удержалось на сценѣ до нашего времени, не столько по устарѣлости нѣкоторыхъ арій, какъ по крайней пошлости текста. «Похищеніе» дается еще на нѣмецкихъ сценахъ изрѣдка, вѣроятно также по нѣкоторой устарѣлости всего склада оперы, хотя музыка восхитительна и свѣжа, какъ при жизни Моцарта (исключая виртуозныхъ арій Констанцы), да и самое либретто толково и довольно выгодно для сцены.

Для современныхъ произведеній судъ публики и мѣсто въ репертуарѣ не имѣютъ большой важности въ отношеніи критической оцѣнки произведенія. Но въ отношеніи Моцартовыхъ оперъ мы—потомство, и уже не самое близкое—третье поколѣніе. Значить, теперь уже довольно явственно обозначилось въ глазахъ критики, что въ числѣ семи оперъ Моцарта только три составляютъ вполне образцовыя, выдержанныя произведенія, только въ трехъ перевѣсъ элемента «непреходящаго» такъ силенъ, что время какъ будто безсильно надъ этими операми: я разумѣю Свадьбу Фигаро, Донъ-Жуана и Волшебную Флейту. Рѣшить вопросъ о первенствѣ между этими тремя первѣйшими операми въ свѣтѣ болѣе нежели трудно, почти невозможно. Все зависитъ отъ точки зрѣнія. Между «Донъ-Жуаномъ» и «Фигаро» еще возможно сравненіе, потому что они принадлежать къ одной и той-же группѣ, и, какъ я замѣчалъ, въ нихъ много родственныхъ въ стилѣ музыки.

Въ «Волшебной Флейтѣ», напротивъ того, всѣ формы совершенно особенныя, новыя, вызванныя высшею драматическою правдою: новыя приемы въ фактурѣ собственно-музыкальной, совершенно новая оркестровка, нисколько не похожая на другія Моцартовы оперы, новый складъ всего цѣлаго, новая поэзія! Я говорилъ, что въ этой оперѣ ни одного изъ тѣхъ промаховъ, которые составляютъ замѣтныя пятна въ «Донъ-Жуанѣ». Вся опера выдержана вполне, также выдержана, также безукоризненна, какъ, напримѣръ, симфоніи Бетховена, при разборѣ которыхъ дѣло критики только опредѣлитъ характеръ, значеніе, сравнительную важность общей мысли, въ каждой симфоніи; но порицать въ нихъ нечего. Это—полныя чудеса искусства. Такова и «Волшебная Флейта», какъ мнѣ придется, при случаѣ, доказать во всей подробности.

«Донъ-Жуанъ» значительно выше «Фигаро» разнообразіемъ, богатствомъ сюжета, вызвавшимъ большія богатства и въ музыкѣ. «Волшебная Флейта» открываетъ новый міръ, новыя роскошныя чудеса, которыхъ и тѣни нѣтъ ни въ «Фигаро», ни въ «Донъ-Жуанѣ». Съ чисто-поэтической стороны сюжетъ «Волшебной Флейты» не только не безтолково пошлъ, какимъ покажется, если смотрѣть только на букву текста, но весьма счастливъ для собственно-музыкальной поэзіи, и заключаетъ въ себѣ много психологической правды, много идей, даже глубокихъ.

Со многихъ сторонъ «Волшебная Флейта», на вѣсахъ строжайшей критики, перетянетъ даже «Донъ-Жуана». Но это еще не значить, чтобъ можно было сказать рѣшительно, что «Волшебная Флейта» лучшая въ свѣтѣ опера. Каждая изъ Моцартовыхъ шести оперъ, то-есть, не считая «Тита», но не исключая ни «Entführung», ни «Cosi fan tutte», ни даже «Идоменей» (въ которыхъ, во всѣхъ есть безсмертныя мѣста), каждая изъ шести оперъ заключаетъ въ себѣ неисчерпаемые родники правды и красоты, изъ которыхъ никогда не перестанутъ черпать всѣ жаждущіе правды и красоты въ музыкѣ. Зачѣмъ-же исключительное предпочтеніе одной оперѣ передъ всѣми остальными? Такое предпочтеніе всегда также односторонне, какъ сентенція одного музыкальнаго критика, который желалъ во что-бы то ни стало отыскать въ дѣятельности Бетховена одно произведеніе самое важное, самое оконченное, выдержанное, и остановилъ свой выборъ на пасторальной симфоніи! Вы съ этимъ не согласитесь; вы признаете, что такое особенно-изящное созданіе Бетховена (*l'ouvrage de Beethoven le plus hors de ligne*) вовсе не пасторальная, а, напримѣръ, Смолл-ная симфонія, а я, въ свою очередь, за самую высшую симфонію въ свѣтѣ—признаю послѣднюю, съ хоромъ, на оду Шиллера. Между тѣмъ, рѣшительно независимо отъ нашихъ съ вами убѣжденій, всѣ девять Бетховенскихъ симфоній не перестанутъ быть высшими чудесами симфонической музыки, каждая въ своемъ родѣ, то-есть, въ прямой зависимости отъ своей поэтической задачи. Точно такъ и съ операми Моцарта. Говоря гдѣ-то объ условіяхъ для исполненія, какъ слѣдуетъ роли Доны-Анны, фанатическій панегиристъ Моцарта находитъ, что исполнительница, достойная этой роли, должна быть: «первѣйшая въ свѣтѣ» красавица, «первѣйшая въ свѣтѣ» трагическая актриса и «первѣйшая въ свѣтѣ» пѣвица. По моему мнѣнію (вѣроятно, и по вашему), для самаго идеальнаго исполненія этой роли очень достаточно, чтобъ исполнительница была превосходная виртуозка, превосходная актриса и очень красивая женщина—первѣйшаго въ свѣтѣ совсѣмъ не нужно. Для чего эта странная гиперболоа въ каждомъ требованіи? Чтѣ она прибавляетъ къ достоинству роли Доны-Анны? Для чего такая манера хвалить?

Точно такимъ образомъ, Донъ-Жуанъ не «первѣйшее» поэтическое созданіе въ свѣтѣ, но «одно» изъ первыхъ, не вѣнецъ всей музыки, но «одно» изъ высшихъ чудесъ музыкальнаго искусства, не самая первая въ свѣтѣ опера, будто-бы безъ сравненія превышающая все, что было и даже «что будетъ» на оперной сценѣ,—но одна изъ трехъ-самыхъ лучшихъ оперъ Моцарта, и, значить, одна изъ первѣйшихъ оперъ въ свѣтѣ.

Мнѣ кажется, что въ этомъ случаѣ нѣтъ ни малѣйшей надобности въ «преувеличеніи похвалъ». Дѣло слишкомъ сильно само за себя говоритъ для каждаго, въ комъ есть сочувствіе къ художественной правдѣ и къ высшей музыкальной красотѣ.

Я долго останавливался на слабыхъ сторонахъ этой безсмертной партитуры, останавливался, какъ я объяснялъ, только по необходимости. Всѣ недостатки

«Донъ-Жуана», мною указанные, дѣйствительно больше ничего, какъ пятна въ солнцѣ,—такъ ярко сіяютъ красоты этой оперы. Это одинъ изъ самыхъ блестящихъ алмазовъ въ Моцартовой діадемѣ, и, какъ мы видѣли, на оперной сценѣ съ «Донъ Жуаномъ» до сихъ поръ ничто не можетъ соперничать, кромѣ другихъ Моцартовыхъ же оперъ.

Даже самыя замѣтныя пятна во всѣхъ его операхъ (кромѣ «Волшебной Флейты») очень смягчаются, сглаживаются, извиняются (какъ я уже говорилъ) если представить себѣ живо отношеніе Моцарта къ его современникамъ, къ его реальной жизни. Вотъ что Брендель говорилъ по этому случаю:

«Что въ Моцартѣ было сознаніе «уступокъ», сдѣланныхъ имъ модному музыкальному вкусу, это доказываютъ послѣднія слова его на смертномъ одрѣ: (я умираю теперь, когда въ состояніи писать, слушаясь только одного своего вдохновенія, не повинаясь ни модѣ и никакимъ внѣшнимъ расчетамъ)! Уступки виртуозамъ, уступки модѣ были въ его жизни необходимы, чтобъ его музыку «хоть сколько-нибудь слушали». Онъ могъ бы безъ малѣйшаго труда сдѣлаться любимцемъ толпы, но онъ этого не сдѣлалъ. Музыкальное образованіе въ публикѣ было въ его время еще на такой низкой степени, весь взглядъ на искусство еще такъ мало развитъ, что въ публикѣ не было органа для наслажденія такими созданіями искусства, которыя не служили никакимъ «внѣшнимъ» цѣлямъ. Надо сказать, что даже и теперь все это немногимъ лучше тогдашняго. Именно въ области оперы и въ наше время еще ни одному художнику не удавалось имѣть въ виду только высшія цѣли самаго искусства. Опера и до сихъ поръ платитъ слишкомъ сильную дань пошлomu вкусу толпы».

Холодноватость впечатлѣнія отъ цѣлаго оперы «Донъ-Жуанъ» объяснена мною достаточно подробно. Но должно замѣтить еще, что эта холодноватость именно оттого особенно-чувствительна для насъ, что мы слишкомъ предубѣждены въ пользу оперы, настроены на слишкомъ высокій ладъ чрезвычайными восхваленіями и фантастическими комментаріями. Нельзя требовать отъ художника—невозможности. Любуясь безсмертными красотами «Донъ-Жуана», не надобно забывать совершенно, что опера эта писана въ 1787 году, что въ шестьдесятъ лѣтъ много воды утекло! Не столько оперная музыка сама измѣнилась, или подвинулась въ это время, сколько выработался въ насъ взглядъ на сценическое искусство вообще: требованія отъ музыкальной драмы во многомъ стали иныя, и невозможно ожидать, чтобы подъ требованія нашего «нынѣшняго идеала» (если еще не ясно сознаваемого, то инстинктивно предчувствуемаго даже массой) не можетъ «совершенно подойти» произведеніе, писанное для нашихъ дѣдовъ. Другой вѣкъ—другіе нравы, а нравы очень ясно отражаются и въ поэзіи, и въ пластическихъ искусствахъ, и на сценахъ драматическихъ и оперныхъ, и въ направленіи, въ идеалѣ музыки.

Въ чемъ именно состоятъ и въ какой мѣрѣ основательны нынѣшнія требованія опернаго идеала—это вопросъ очень серьезный, разрѣшенію котораго конечно не мѣсто въ концѣ длинной статьи.

Вотъ, однако, сужденіе о современномъ направленіи искусства, которое я заимствую у одной изъ первѣйшихъ литературныхъ знаменитостей нашего времени:

«Музыка инструментальная и вокальная, искусство актера и пѣвца достигли, какъ и все прочее въ области изящнаго, до расточительности въ средствахъ, которая съ самаго начала пьесы притупляетъ впечатлительность публики и ослабляетъ эффектъ цѣлаго произведенія. Въ каждой нынѣшней оперѣ авторъ текста, композиторъ, исполнители, зная заранѣе, что они имѣютъ дѣло съ публикой, которая, какъ Людовикъ XIV, не любитъ «дожидаться», спѣшатъ наперерывъ другъ передъ другомъ, съ первыхъ же сценъ «захватить» зрителя, и часто въ этомъ успѣваютъ, потому что ушли довольно далеко въ этомъ искусствѣ захватыванія.

«Не такъ работали прежніе художники. Они и не думали поражать, удивлять; напротивъ, они какъ-будто этого «избѣгаютъ». Они возьмутъ дѣйствительность, реальную, всеневную жизнь, какъ она имъ попалась подъ руку, и пересоздадутъ, идеализируютъ ее («возводятъ въ перлъ созданія», по выраженію нашего Гоголя), пересоздаютъ, какъ будто сами объ этомъ не заботятся. Довольно, кажется, чтобы всеневная жизнь на минуту отразилась въ ихъ поэтической мысли, какъ въ зеркалѣ, чтобы получить безсмертное существованіе въ искусствѣ» *).

Точно такъ «Донъ-Жуанъ», какъ и все лучшее у Моцарта. Моцартъ, въ этомъ отношеніи, полный представитель прежней, для насъ почти исчезнувшей «наивности» творческаго дѣла.

Высокая мудрость простоты, которая у него видна въ каждой строчкѣ, которою проникнуты всѣ его оперы, право слишкомъ явно обличаетъ односторонность «толкователей», которые хотятъ отыскать въ музыкѣ Моцартовой что-то большее, нежели что намъ говоритъ Моцартъ; въ его свѣтлой, ясной, пластической музыкѣ видятъ какіе-то темные, романтическіе намѣки, разныя психологическія тонкости и сантиментальныя ухищренія, какія-то скрытыя, таинственныя цѣли, отъ которыхъ каждый истинный художникъ, а тѣмъ болѣе такой геній, какъ Моцартъ, также неизмѣримо далекъ, какъ господа романтическіе толкователи бывають иногда далеки отъ пониманія истинныхъ тайнъ и законовъ художественной дѣятельности.



*) G. Sand. Préface de Werther.

Музыкальная критика *).



Нѣсколько строкъ о брошюрѣ Ростислава: «Подробный разборъ оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя».

Въ теченіи сентября настоящаго года семь фельетоновъ «Сѣверной Пчелы» были наполнены этимъ самымъ разборомъ, который теперь является въ видѣ отдѣльной книжечки, съ прибавленіемъ выписки изъ дневника М. И. Глинки и двухъ страничекъ поясненія нѣкоторыхъ техническихъ терминовъ, употребленныхъ въ самомъ разборѣ. Ростиславъ, какъ видно изъ этого, придаетъ очень большое значеніе своему разбору знаменитой оперы М. И. Глинки. Разборъ уже напечатанъ въ двухъ видахъ,—въ фельетонѣ и брошюрѣ. Нѣтъ сомнѣнія, что онъ появится еще и въ третій разъ,—въ переводѣ на французскій языкъ, въ фельетонѣ «Journal de St.-Petersbourg» и можетъ быть и въ четвертый отдѣльною французскою брошюрою.—Ужъ дѣлать дѣло такъ совсѣмъ, а не въ половину!—Но публика всегда болѣе или менѣе равнодушная къ музыкальнымъ рецензіямъ,—на этотъ разъ, вслѣдствіе такого упорнаго преслѣдованія со стороны Ростислава,—вѣрнѣе спросить наконецъ (въ параллель извѣстнаго изреченія «Sonate, que me veux tu?»):—Analyse, que me veux tu?—Разборъ, чего же ты хочешь отъ меня?—Самъ Ростиславъ безъ всякаго сомнѣнія очень затруднится въ прямомъ отвѣтѣ на такой прямой вопросъ. Посмотримъ однако не отвѣтитъ ли на него сама книжечка. И точно, многое, очень многое въ ней говоритъ, что разборъ написанъ не проста — «изъ любви къ искусству, — на пользу музыкальной критики и въ назиданіе цѣнителей таланта М. И. Глинки», которымъ авторъ посвящаетъ свой трудъ. Нѣтъ—

Умысль другой тутъ была!

Умысль уже довольно ясный изъ двукратнаго напечатанія рецензіи и подтверждаемый всѣмъ ея складомъ,—умысль—(вы догадываетесь, конечно)—во чтобы то ни стало заставить толковать о себѣ, придать себѣ имя извѣстнаго музыкальнаго критика, совершенно помимо внутренняго достоинства напечатаннаго разбора.

Примѣръ такого колоссальнаго себялюбія ни чуть не рѣдкость вообще, а особенно на поприщѣ музыкальной критики у насъ въ Россіи. Еще не очень давно была издана въ Петербургѣ книга (на французскомъ языкѣ) въ 2-хъ томахъ, о всѣхъ сочиненіяхъ для фортепіано одного изъ первѣйшихъ въ свѣтѣ

*) Москвитининъ, 1851 г., т. VI. (Смѣсь).

музыкальныхъ геніевъ,—хотя авторъ этой книги въ самомъ ея текстѣ, нѣсколько разъ очень наивно признается, что позднѣйшихъ твореній этого генія (лучшихъ, по убѣжденію всѣхъ истинно смыслящихъ толкъ)—вовсе не понимаетъ. «Такъ не пиши, не суди о томъ чего не понимаешь», скажетъ каждый читатель, не лишенный здраваго смысла. Но автору помянутой книги никакого дѣла не было до такихъ логическихъ доводовъ. Ему непремѣнно хотѣлось что-нибудь такое выпустить въ музыкальный свѣтъ съ своимъ именемъ,—а тамъ, пожалуй, судите, рядите, браните—тѣмъ утѣшительнѣе для искателя извѣстности. Объ немъ говорятъ, пишутъ, печатаютъ! Чего-жъ лучше?—Вотъ и Ростиславъ въ этой самой категоріи. Взгляните, напримѣръ, на весь складъ, на всю экономію его брошюрки. Въ заглавіи—«приношеніе цѣнителямъ таланта М. И. Глинки», приношеніе отъ Ростислава! Въ этомъ лаконизмѣ уже кроется порядочный запасъ самоувѣренности и самовосхваленія. Далѣе—двѣ странички вступленія. Это—выписка нѣсколькихъ строкъ объ оперѣ «Жизнь за Царя» изъ автобіографій М. И. Глинки (не предназначенной къ печати). Въ этой выпискѣ изъ дневника самого композитора,—съ первыхъ же словъ, есть очень значительное противорѣчіе съ тѣмъ, что Ростиславъ говоритъ въ текстѣ своего разбора (стр. 10 *), да что за важность! Не въ этомъ сила! Былъ бы напечатанъ тотчасъ вслѣдъ за заглавіемъ отрывокъ изъ записокъ М. И. Глинки; отрывокъ легко имъ сообщенный Ростиславу, вѣроятно *послѣ* выпуска разбора въ видѣ фельетоновъ. Оно все какъ-то важнѣе на видъ, а сглаживать противорѣчія и исправлять свои промахи, стоитъ ли труда? За вступленіемъ и техническимъ словаремъ (о которомъ рѣчь пойдетъ ниже) слѣдуетъ введеніе на 7 страницахъ (замѣтите, что во всей брошюрѣ 56 стр.). Здѣсь идетъ рѣчь—о чемъ бы вы думали?—о взглядѣ автора разбора на музыкальную критику вообще?—ни чуть,—о жизни М. И. Глинки,—о предварительныхъ трудахъ его?—не отгадали; это помѣщено во второй статьѣ, т. е. послѣ вступленія;—о чемъ же наконецъ? О самомъ Ростиславѣ, объ его музыкальномъ и критическомъ поприщѣ, объ его планахъ, намѣреніяхъ и покушеніяхъ!! Онъ подробно рассказываетъ (съ примѣсью разнаго красноречія, на манеръ Французовъ), какъ онъ писалъ встарину кантаты, баллады, ораторіи,—наконецъ оперы; какъ эти оперы канули въ Лету, какъ на его романсы была мода, да прошла,—а творчество (!), неугомонялось въ его головѣ;—мелодіи такъ и порывались на свѣтъ Божій, и превратились наконецъ во французскія повѣсти, а повѣсти потомъ превратились въ рецензіи музыкальныя,—причемъ французскія мысли были выражены русскимъ языкомъ,

*) Дѣло вотъ въ чемъ: М. И. Глинка очень опредѣлительно высказываетъ, что когда по возвращеніи его изъ перваго заграничнаго путешествія, онъ задумалъ писать русскую оперу, Жуковскій предложилъ ему сюжетъ Ивана Сусанина—и дѣло пошло. Ростиславъ же (стр. 10) рассказывая о пребываніи М. И. Глинки въ Италіи (1832) увѣряетъ, что уже тогда весь громадный планъ «Жизни за Царя», со всеми мельчайшими его подробностями, составилъ въ головѣ композитора. Планъ и всѣ подробности оперы задуманы прежде чѣмъ выбранъ сюжетъ! Какъ вамъ это нравится?

а русскія—французскимъ... хорошенько не припомнимъ! Далѣе слѣдуетъ важная статья—награда Ростиславу за его подвиги: самое лестное письмо извѣстнаго автора біографіи Моцарта — г. Улыбышева. Въ этомъ французскомъ письмѣ, которое вообще—очень курьезный документъ музыкальной литературы *), г. Улыбышевъ величаетъ Ростислава, безъ обиняковъ—своимъ преемникомъ (?) и первымъ современнымъ критикомъ въ Россіи (!). Откуда взялось это право г. Улыбышева, съ высоты величія назначать себѣ преемника и раздавать дипломы на званіе критика?—Въ какой мѣрѣ авторитетъ г. Улыбышева остается непогрѣшимымъ?—Про то знать ему самому и Ростиславу. Только давно извѣстно, кажется, что передъ публикою никакія пріятельскія рекомендаціи и системы взаимнаго восхваленія не пособляютъ ни мало. «Сдѣлай хорошую вещь» вотъ и лучшая рекомендація. «Напиши путную критику» и никому въ свѣтѣ не придется въ голову справиться есть-ли у критика дипломъ на это званіе. Замѣтите, что Ростиславъ нѣсколько разъ извиняется, что онъ будто-бы противъ воли принужденъ занимать публику своей личностью. Но ужъ не говоря о томъ, что кто извиняется, тотъ не правъ (*qui s'excuse s'accuse*)—можете смѣло не вѣрить этимъ извиненіямъ, — это не больше какъ маска скромности. Изъ-подъ этой личины слишкомъ ясно высказывается желаніе именно о себѣ-то и поговорить, именно собою-то и занять читателей—вездѣ на первомъ планѣ очень крупное «Я». Вы скажете: «Да Боже мой, какое-же отношеніе между Ростиславомъ, его поприщемъ, его дѣятельностью композиторскою и литературною, и—оперою «Жизнь за Царя?» Видно, что вы все еще не совсѣмъ вникли въ умыселъ Ростислава. Онъ самъ хочетъ васъ убѣдить, что вся брошюрка его издана для того собственно, чтобъ на заглавіи, вмѣстѣ съ именемъ М. И. Глинки, выставить свой псевдонимъ, чтобъ блеснуть въ качествѣ музыкальнаго критика, апробованнаго и рекомендованнаго другимъ довольно извѣстнымъ лицомъ, г. Улыбышевымъ; чтобъ нажаловаться всѣмъ и каждому на наши толстые журналы, которые не хотятъ замѣчать газетной дѣятельности Ростислава... Вотъ и все! Въ придачу къ этимъ апробаціямъ, дипломамъ и рекомендаціямъ, вамъ дается разборъ оперы «Жизнь за Царя», который вы имѣете полное право и не читать, потому что самъ авторъ, вѣроятно имѣя это въ виду, нарочно позаботился испестрить его самыми дикими музыкальными терминами.

Этими, столько драгоценными для музыкальных рецензентовъ и столько несносными для читателей техническими словечками, вообще чрезвычайно обильно уснащены всѣ на свѣтѣ музыкальныя критики (кромѣ случаевъ вѣсьма рѣдкихъ, какъ все гдѣ надобно много истинной способности). Два способа писать о музыкѣ уже довольно давно вошли въ употребленіе: обыкновенно, или на манеръ французскихъ фельетонистовъ, забавляютъ публику разными шуточками и прибауточками, безпрестанно и во всѣ стороны

*) Тамъ болѣе, что является въ свѣтѣ не первымъ уже разомъ. Было уже напечатано въ фельетонѣ «Сѣв. Пчелы» 11 Августа 1853 г.

удаляясь отъ главнаго предмета, наговаряють съ три короба и не скажутъ ровно ничего; или, по слѣдамъ тяжеловѣсныхъ нѣмецкихъ критиковъ, напишутъ безконечный рядъ мнимо-ученыхъ и мнимо-глубокихъ подробностей, такъ что за этимъ педаантскимъ дрязгомъ нѣтъ никакой возможности увидѣть въ чемъ дѣло, и была-ли у рецензента какая-нибудь путеводительная мысль. Само собою разумѣется, что техническія словечки при обоихъ способахъ сущій кладъ для музыкальныхъ критиковъ. Пустозвонъ *à la française* очень любятъ щегольнуть ими при всякомъ удобномъ случаѣ, чтобы навести на свою болтовню лакъ чего-то ученаго, недоступнаго для профановъ,—а въ рецензій на нѣмецкій ладъ техническою номенклатурою все дѣло и ограничивается. Тамъ нечего больше и искать, кромѣ этихъ сухихъ, никому на свѣтѣ не нужныхъ и не интересныхъ описей разбираемаго предмета. Первый, по мнѣнію г. Улыбышева, музыкальный критикъ въ Россіи въ настоящее время,—заплативъ дань французскимъ фельетонистамъ за введеніе, которое написано именно ихъ порхающимъ мотыльковымъ слогомъ, не безъ милыхъ шуточекъ и заигрыванья съ публикой,—при самомъ разборѣ оперы «Жизнь за Царя» ударился въ непроходимую топъ нѣмецкаго школьнаго дрязга. Чтѣ-бы вы сказали, если-бы кто въ наше время принялся такимъ образомъ разбирать любые стихи Лермонтова, напримѣръ, Волшебные звуки? «Размѣръ правильнѣйшій, двухстопный амфибрахій, строфа—въ четыре строки, и, что замѣчательно, каждая изъ четырехъ строкъ кончается рифмой женской! Пять строкъ, слѣдовательно 20 строкъ, кряду на женскія рифмы. При томъ самыя рифмы необыкновенно богатая и звучная чередуются черезъ строку...» и такъ далѣе. Васъ изъ терпѣнія-бы вывела эта пустая номенклатура и ни къ чему не ведущая схоластика. Это еще годится гдѣ-нибудь на гимназической скамьѣ, а ужъ вѣрно не для публики. Что вы скажете о музыкальной рецензій въ такомъ родѣ?

«Прелюдія начинается двухтактнымъ ритмомъ; эта фраза расположена имиттаціями между вторыми и первыми скрипками на педали *mi*, выдерживаемой волторнами. Слѣдующіе два такта также расположены имиттаціями, но уже совершенно въ другомъ рисункѣ, въ которомъ главную роль играетъ трель. За симъ первый рисунокъ вновь появляется во вторыхъ скрипкахъ и альтяхъ, симметрически обозначая первоначальный двухтактный ритмъ, продолженный потомъ віолончелями и фаготами въ четырехтактномъ составѣ; тутъ начинаютъ входить голоса хора одинъ за другимъ, исполняя первый рисунокъ, тогда какъ въ скрипкахъ развивается фраза, основанная на второмъ рисункѣ, т. е. на рисункѣ, въ которомъ слышна трель. Въ этомъ мѣстѣ...» Но — довольно, не правда-ли? Сомнѣваюсь, чтобы вы хотя что-нибудь тутъ поняли, и убѣжденъ, что вы конечно принимаете это за такую-же мистификацію какъ разборъ стиховъ Лермонтова. Ошиблись, — это выписка изъ Ростиславова разбора, (стр. 39),—выписка на выдержку,—а для того чтобы убѣдиться, что весь разборъ написанъ въ такомъ родѣ—раскройте любую страничку брошюрки. Невольно придетъ въ голову: для

кого пишутся такія вещи?—Цѣнители таланта М. И. Глинки, которымъ Ростиславъ посвящаетъ свою брошюрку, по очень логическому дѣленію, могутъ быть: или 1) люди, нисколько не знающіе технической стороны музыкальнаго сочиненія, (что нисколько не мѣшаетъ имъ любить музыку вообще и произведенія М. И. Глинки въ особенности), или 2) люди въ теоріи и на практикѣ знакомые со всѣми тайнами музыкальнаго дѣла. Лица первой категоріи зашнуртуются въ такомъ разборѣ на первомъ шагѣ,—потеряются въ этомъ дремучемъ лѣсу терминовъ, которые (для нихъ только) покажутся глубиною недоступной премудрости. Возьмемъ, напр., выписанный отрывокъ разбора, и положимъ, что вы, читатель, принадлежите къ первой категоріи, т. е. вы не музыкантъ, вовсе незнакомы съ музыкальной техникой; вы тотчасъ спросите: что такое прелюдія, педаль, валторна, фоготъ, четырехтактный составъ? Яснѣе этихъ словъ нѣтъ въ маленькомъ пояснительномъ словарѣ, помѣщенномъ передъ разборомъ (не забудьте, что примѣръ взятъ на выдержку; сколько-же подобныхъ, рѣшительно непонятныхъ и необъяснимыхъ мѣстъ отыщется на другихъ страницахъ разбора?) Тѣ-же немногія слова, которыя вошли въ словарь, объяснены до крайности неточно и такъ запутанно, что опять остаются рѣшительно непонятными ни для кого, кромѣ тѣхъ лицъ, которыя, зная все это на дѣлѣ, нисколько не нуждаются въ словарѣ Ростислава. Такія лица если и будутъ читать его брошюрку, то развѣ для курьёзу, потому что развернувъ ее,—хотя-бы на самомъ пояснительномъ словарѣ, съ перваго взгляда убѣдятся, что авторъ вовсе не имѣетъ никакого понятія о предметѣ своихъ опредѣленій, употребляетъ техническія выраженія очень сбивчиво, а не въ ихъ настоящемъ общепринятомъ смыслѣ. Такіе люди найдутъ, напримѣръ, что опредѣленіе ритма (изъ *rhythme*, читай, *rhythme*)—въ поясненіи Ростислава—образецъ неточности и нелогичности. Ритмъ, какъ извѣстно всѣмъ людямъ, занимающимся музыкою, одинъ изъ трехъ главныхъ элементовъ, одна изъ трехъ главныхъ силъ искусства звуковъ (мелодія, гармонія, ритмъ) это—движеніе, размахъ, пульсъ музыкальнаго сочиненія (тоже, что «*pulsus*, *pulsus*» въ ораторской рѣчи). Ростиславъ по какому-то устарѣлымъ руководствамъ беретъ слово ритмъ въ самомъ тѣсномъ, необщепринятомъ смыслѣ—въ видѣ какой-то части или частицы (?) музыкальнаго періода (!) и опредѣляетъ слово такъ. «Ритмомъ называется фраза, (?) составленная изъ однородныхъ или различныхъ рисунковъ (мелодическій «рисункъ» объясненъ выше и тоже довольно неточно) и ритмъ отличается отъ рисунка опредѣленными каденцами (?). Что это такое?!—Птица отличается отъ воды кровлей? Каденцы въ музыкѣ тоже что въ правописаніи знаки препинанія (?). Какъ? каденцы равны знакамъ? да вѣдь каденцы составляютъ сами теченіе музыки—приводятъ музыку къ полному или неполному заключенію, смотря по надобности музыкальной рѣчи? Какъ же часть музыкальной рѣчи можетъ быть равна—точкѣ или точкѣ съ запятою? Съ трудомъ едва можно догадаться, что хотѣлъ сказать г. ученый музыкальный критикъ, но чего не сказалъ. А еще эти опредѣленія назначены именно для нем музыкантовъ!! И много въ этомъ словарѣ

подобныхъ диковинокъ. Напримѣръ еще: «двойной контрапунктъ есть выборъ такой мелодической фразы»... Выборъ есть дѣйствіе, а контрапунктъ—результатъ сочетанія звуковъ, подѣ особеннымъ условіемъ, какъ же результатъ можетъ быть выборомъ? Гдѣ же логика? «Кода называется продолженіе, ведущее къ окончанію музыкальной пьесы». Кода—итальянское слово (codà, латинское «cauda»)—по русски: хвостъ; а въ музыкѣ—заключительная фраза или заключительныя фразы, прибавленныя въ концѣ музыкальной пьесы, послѣ всѣхъ развитій и повтореній главной мысли. Это прибавленіе (конечно въ духѣ высказанныхъ композиторомъ мыслей) бываетъ часто необходимо для округленія или усиленія общаго эффекта пьесы. Слова «продолженіе ведущее къ окончанію» темны, сбивчивы и не даютъ настоящей идеи. Всякое продолженіе ведетъ къ окончанію, значить всякое продолженіе—Кода? Конечно въ анатоміи говорится: хвостъ животнаго есть продолженіе позвоночнаго столба («prolongation», а не «suite», какъ обыкновенно понимается слово продолженіе, особенно въ литературѣ)—но странно было бы выразиться такъ: «хвостъ лошади есть продолженіе лошади, ведущее къ ея окончанію».—«Пипчикато обозначаетъ для струнныхъ инструментовъ, что слѣдуетъ играть не смычкомъ, а прикасаться къ струнамъ пальцемъ»—уже не говоря о странной формѣ фразы, вовсе не русской, замѣтимъ, что во-первыхъ, пальцы лѣвой руки у играющаго на смычковомъ инструментѣ и безъ того прикасаются къ струнамъ,—надобно было, значить, упомянуть о какой именно рукѣ рѣчь, идетъ,—а во вторыхъ прикасайтесь къ струнамъ сколько вамъ угодно все не добьетесь звука *pizzicato*, если не защипнете струны. *Pizzicato*—значить по итальянски, по просту,—щипать,—а играть *pizzicato*—слѣдуетъ перевести: «играть на щипокъ» или «въ щипокъ». — Притомъ зачѣмъ было трудиться надъ опредѣленіемъ *pizzicato*, все таки почти всѣмъ довольно знакомаго слова, когда другія несравненно болѣе странныя, чужія, шероховатыя словечки остались безъ поясненія; напримѣръ—весьма забавный терминъ «мостъ» (*pont*), который употребленъ Ростиславомъ очень часто въ смыслѣ переходной музыкальной фразы, соединяющей двѣ другія — главныя. Терминъ заимствованъ Ростиславомъ, вѣроятно, изъ трактата Рейха (такъ какъ и большая часть другихъ терминовъ), но совершенно по напрасну. Кажется, примѣровъ изъ словаря довольно, чтобы судить о томъ, посчастливилось ли Ростиславу на поприщѣ ученаго музыкальнаго критика, и добрую ли услугу ему оказали тѣ, которые шептали ему, что надо прибавить поясненіе терминовъ. Вообще разборъ, написанный съ подобнаго рода ученостью, способенъ только оттолкнуть отъ себя читателя не музыканта, который не догадается, что его мистифируютъ, а читатель-музыкантъ въ часы досуга можетъ потѣшить себя и другихъ такимъ разборомъ, какъ очень курьезнымъ явленіемъ, но, конечно, не примется критиковать эту брошюрку съ серьезной стороны. Если бы дѣло пошло на серьезность, много бы еще можно было высказать Ростиславу горькихъ истинъ: напримѣръ, касательно всей манеры его разбирать оперу или лучше сказать—дѣлать не совсѣмъ полную и не вездѣ точную опись всѣхъ ну-

меровъ громадной партитуры—иногда, такъ за тактомъ, съ означеніемъ кое-гдѣ оркестровыхъ, кое-гдѣ ритмическихъ и гармоническихъ подробностей (всего этого стало бы пожалуй еще на 50 такихъ брошюркъ, а цѣль то, какая?); далѣе—касательно совершеннаго отсутствія чего нибудь похожаго на истинную критику, т. е. на серьезную эстетическую оцѣнку оперы,—такъ какъ въ наше время писать сколько нибудь дѣльную критику невозможно, не затронувъ очень глубоко исторической стороны,—въ настоящемъ случаѣ слѣдовало разсмотрѣть развитіе драматической музыки вообще, — типы, которые служили М. И. Глинкѣ образцами, — однимъ словомъ, связь его оперы со всѣмъ прошедшимъ и настоящимъ оперной музыки, на западѣ и у насъ на Руси. Но, повторяю, даже странно было бы искать всего этого въ статьѣ Ростислава, странно вглядываться пристально въ недостатки рецензін, которая, какъ уже замѣчено, — написана только въ придачу къ главной цѣли: пустить себя въ ходъ какъ извѣстнаго и рекомендованнаго знатоками музыкальнаго критика! Брошюрка носитъ названіе: «Подробный разборъ оперы *Жизнь за Царя*». Опытный въ музыкальномъ дѣлѣ читатель, съ первыхъ страницъ увидить, что это не разборъ и вовсе не подробный.

Тѣмъ не менѣе Ростиславъ грозитъ другою (такою же конечно) рецензією второй оперы М. И. Глинки «*Русланъ и Людмила*» — и потомъ, неизвѣстно для чего, вскозъ и второпяхъ упоминаетъ (въ концѣ брошюры) о романсахъ и о камаринской разбираемаго имъ автора.—Эти пьесы, кромѣ того, что онѣ также принадлежатъ М. И. Глинкѣ, къ оперѣ «*Жизнь за Царя*» не имѣютъ никакого другаго отношенія;—слѣдовательно, не у мѣста тутъ было о нихъ говорить; притомъ, упомянуть о сочиненіяхъ, сказать объ нихъ по полусловечку, значить не удостаивать ихъ чести быть разобранными соп атоге. Это очень неловко въ отношеніи къ М. И. Глинкѣ и особенно со стороны его рецензента, при всякомъ удобномъ случаѣ, ставящаго себя во главѣ его поклонниковъ. О «*Камаринской*» приведены Ростиславомъ чужія слова, что «самъ Бетховень, съ удовольствіемъ бы обѣими руками подписалъ подъ этой фантазіей свое безсмертное имя»; но и эта неловкая гипербола, какъ лестъ весьма нетонкая, только увеличиваетъ число промаховъ въ этой неудачной брошюрѣ.—Изъ всего сказаннаго читатели легко усмотрятъ, что Ростиславъ совершенно «напрасно» трудился надъ семью статьями сухого и скучнаго музыкальнаго разбора: не музыканты отъ него отступятся,—какъ отъ рѣшительно для нихъ непонятнаго и незанимательнаго набора техническихъ словъ,—для музыкантовъ, онъ совершенно бесполезенъ и ничтоженъ: слѣдовательно, лишній во всякомъ случаѣ, и знаменитая опера «*Жизнь за Царя*» по прежнему ждетъ истинной критической разработки.

Нѣсколько словъ о предстоящихъ концертахъ г-на Мортъе-де-Фонтена *).



зъ объявленій въ газетахъ, Московской публикѣ уже извѣстно о новомъ, необыкновенно замѣчательномъ артистѣ, посѣтившемъ Москву, — г. Мортъе-де-Фонтенъ (Mortier de Fontaine), располагающемъ дать здѣсь нѣсколько концертовъ. Эти концерты, какъ по выбору пьесъ, такъ и по необыкновенному совершенству исполненія самаго концертанта во всѣхъ возможныхъ стиляхъ музыки (начиная отъ «фугъ» и «токкатъ» старинныхъ мастеровъ и кончая блистательно-виртуозными пьесами новѣйшей фортепیانной игры) составятъ явленіе въ Москвѣ небывалое, и будутъ истиннымъ праздникомъ для всѣхъ, кто въ самомъ дѣлѣ любитъ музыку въ истинномъ ея значеніи, какъ поэзію звуковъ.

Но именно по особенностямъ направленія г-на Мортъе-де-Фонтена, направленія, рѣзко отличающаго его чуть не отъ *всѣхъ* современныхъ піанистовъ, — пишущій эти строки, имѣвшій случай уже много разъ наслаждаться превосходными качествами игры ново-пріѣзжаго виртуоза, поставилъ себѣ долгомъ нѣсколько подробнѣе познакомить Московскихъ любителей музыки съ тѣмъ, что ихъ ожидаетъ въ концертахъ знаменитаго піаниста, о которомъ идетъ рѣчь. «Не довольно, чтобъ виртуозъ былъ достаточно приготовленъ для той публики, которая его слушаетъ, — надобно, чтобъ и *публика* была достаточно приготовлена къ тому, что услышитъ отъ виртуоза». Это слова извѣстнаго скрипача «Байльо» (Baillot) въ его скрипичной школѣ, и всякій, понимающій истинныя свойства музыкально-эстетическихъ наслажденій, согласится, что въ этихъ словахъ глубокая правда.

Въ наше время, столь богатое виртуозами на всѣхъ возможныхъ инструментахъ, а всего болѣе, конечно, на «фортепіано» — любимѣйшемъ и доступнѣйшемъ изъ всѣхъ музыкальныхъ орудій — быть сколько нибудь «замѣчательнымъ» въ этомъ легіонѣ піанистовъ — дѣло уже весьма нелегкое. *Европейская* слава въ нашу избалованную музыкой эпоху можетъ выпасть на долю только истинныхъ «избранниковъ» въ дѣлѣ фортепіанной виртуозности. По этому довольно сказать только, что г. Мортъе-де-Фонтенъ, неоднократно совершившій артистическія путешествія по Франціи, Бельгіи, Германіи, Даніи, вездѣ пользовался огромнымъ успѣхомъ, и строгими Нѣмецкими музыкальными критиками

*) «Моск. Вѣд.» 1854 г., № 31.

(переслушавшими на своемъ вѣку всѣхъ и все) давно поставленъ на ряду съ первѣйшими исполнителями на фортепіано.—Но между виртуозами есть большая разница.

Одни, доведя развитіе техническихъ условій виртуозной игры до высокой степени совершенства, обладая притомъ болѣе или менѣе оригинальными оттѣнками таланта исполнительнаго:—то особенною силою и энергією (какъ Леопольдъ Мейеръ), то особенною грацією и нѣжностью (какъ Шульгофъ), постоянно щеголяютъ передъ публикою этими спеціальными качествами своего дарованія, всегда нѣсколько односторонними, и, зная, какъ велико могущество исполнительнаго таланта надъ публикою, ставятъ себѣ «виртуозность» окончательною цѣлью, предѣломъ искусства. Такіе виртуозы въ концертахъ своихъ преимущественно (если не исключительно) исполняютъ собственныя сочиненія, иногда вовсе не отличныя съ чисто музыкальной точки, но всегда какъ нельзя лучше приуроченныя къ тому, чтобы выказать ту или другую блестящую сторону виртуознаго таланта.

Для другихъ же виртуозовъ (болѣе и болѣе рѣдкихъ въ наше время) исполнительный талантъ, доведенный до совершенства, есть не болѣе, какъ средство, орудіе, дающее виртуозу возможность сдѣлаться достойнымъ истолкователемъ произведеній великихъ гениевъ, творцовъ музыки. Здѣсь уже не довольно одного преодоленія всѣхъ возможныхъ трудностей, представляемыхъ самымъ богатымъ и вмѣстѣ самымъ неблагодарнымъ, потому что опошленнымъ, инструментомъ какъ фортепіано; здѣсь для виртуоза несравненно выше, важнѣе техническаго развитія: прониканіе въ характеръ, въ смыслъ исполняемой пьесы, способность отрѣшиться отъ самаго себя, чтобы переселиться, такъ сказать, въ душу каждаго музыкальнаго автора, совершенно сродниться съ нимъ, и какъ будто вновь изъ себя возсоздавать то, что авторомъ было создано во вдохновенную минуту. Блестящіе виртуозы-специалисты, о которыхъ я упомянулъ для примѣра односторонняго развитія (во главѣ ихъ и знаменитый Тальбергъ), заставляютъ публику любоваться ихъ исполненіемъ, кокетничаютъ передъ публикою тою или другою дѣйствительно-превосходною стороною своего таланта—вотъ и конечная цѣль ихъ музыки, очень незначительной въ сущности. Виртуозы-же другого разряда,—которымъ однимъ, по ихъ всеобъемлющей многосторонности, можно присвоить названіе «истинныхъ виртуозовъ»,—обладая техническими совершенствами, никакъ не въ меньшей степени, не позволяютъ себѣ исключительно «блеснуть» своимъ исполненіемъ болѣе или менѣе въ ущербъ самой музыкѣ, не позволяютъ себѣ заслонять отъ публики личность великаго автора своею особою, а напротивъ того, какъ будто исчезаютъ въ мысли исполняемой ими музыки, и тѣмъ самымъ, какъ достойные, полные представители этой мысли, становятся почти на ряду съ ея первымъ виновникомъ. (То же самое отношеніе, какъ на примѣръ, между талантомъ Рахели и гениемъ Расина и Корнея).

«Для исполненія сочиненій Бетховена прежде всего надобно понять его,

вникнуть глубоко въ сущность его генія, такъ чтобъ исполнитель, проникнутый сочиненіемъ и имъ вдохновенный, смѣло вступилъ въ очарованный кругъ волшебныхъ явленій, вызванныхъ могучею силою Бетховенова творчества. Кто въ себѣ не чувствуетъ той глубокой серьезности, которая тутъ необходима, кто смотритъ на музыку, какъ на забаву, придуманную, чтобъ убить время въ часы, свободные отъ дѣльныхъ занятій, или какъ на минутное раздраженіе притупленнаго слуха, или какъ на средство для щегольства собственною личностью,—тотъ пусть не прикасается къ Бетховенской музыкѣ. Истинный артистъ-исполнитель живетъ, дышетъ тѣмъ произведеніемъ великаго мастера, которое онъ исполняетъ. Онъ пренебрегаетъ мыслию выставить на показъ передъ публикою свою собственную особу; все его стремленіе клонится къ тому, чтобъ въ самомъ блестящемъ свѣтѣ возсоздать всѣ поэтическіе образы, заключенные безсмертнымъ авторомъ въ потныя строчки,—вызвать эти образы въ дѣйствительную жизнь, чтобъ они охватили слушателя, завладѣли его воображеніемъ, зажгли-бы его душу и разомъ перенесли его въ волшебное царство звуковъ. Очень мало такихъ истинныхъ художниковъ между исполнителями, очень мало *истинныхъ* виртуозовъ, потому что и въ искусствѣ повсюду хвастовство, эгоизмъ».

Такъ знаменитый, какъ писатель фантастическихъ повѣстей и какъ глубокой критикъ и знатокъ музыки, Теодоръ Гофманъ говоритъ объ исполненіи произведеній Бетховена,—и Гофмановы вдохновенныя слова—вѣрнѣйшій портретъ виртуозности г-на Мортъе де-Фонтена! Этотъ артистъ какъ будто для того и родился, чтобъ сдѣлаться исключительнымъ исполнителемъ неподражаемо-совершенныхъ фортепіаннхъ сочиненій того величайшаго автора, который совокупивъ въ себѣ, какъ въ зажигательной точкѣ, всѣ лучи музыкальной поэзіи, до него разрозненныя, не остановился на этомъ примиреніи, какъ Моцартъ,—а исполнинскою силою своего генія придавъ музыкѣ новый поворотъ, повелъ искусство по новому, никому невѣдомому пути, открылъ для музыки дивныя, необозримыя горизонты, отыскалъ новые богатѣйшіе родники и сталъ глубочайшимъ поэтомъ въ царствѣ звуковъ—только не для современниковъ своихъ, конечно, которые не могли нисколько ему сочувствовать,—а для нашего времени (т. е. тридцать лѣтъ спустя послѣ его смерти) и для грядущихъ поколѣній. Музыкантъ-мыслитель (что впрочемъ не слишкомъ часто встрѣчается между музыкантами) легко можетъ прослѣдить въ позднѣйшихъ твореніяхъ Бетховена всѣ начала нынѣшняго развитія музыки. Всѣ любимыя приемы Мендельсона, всѣ такъ называемыя нововведенія Шопена, Листа, съ другой стороны: оркестрныя и гармоническія нововведенія Берліоза, Рихарда Вагнера—все это уже *есть* въ Бетховенѣ (въ третьемъ періодѣ его музыки) и даже не въ зародышѣ, а въ полномъ развитіи, къ которому всѣ нынѣшніе толковые производители музыки только стремятся, и больше или меньше успѣшно приближаются. Надо замѣтить, что всѣ эти новѣйшія стремленія слѣдуетъ назвать только «зарей» будущаго полнаго, всеобщаго уразумѣнія Бетховенова генія.

Въ дѣятельности этого генія очень замѣтны три эпохи; произведенія послѣдней изъ нихъ, безъ сомнѣнія высшей (по закону органическаго развитія высококой геніальности); остаются и въ наше время, для большинства музыкантовъ даже въ Германіи—тайною.

Тѣмъ больше чести и славы отважнымъ художникамъ, которые вслѣдъ за Колумбомъ—Бетховеномъ пускаются въ плаваніе къ невѣдомымъ, манящимъ своею таинственностью берегамъ новаго музыкальнаго міра. Самымъ таинственнымъ, самымъ «іероглифическимъ» произведеніемъ Бетховена долго оставалась одна изъ позднѣйшихъ его сонатъ для фортепіано — именно колоссальная соната «en si b»—ор. 106. Самъ Бетховенъ, только что написавъ ее (въ 1819 г.) сказалъ, что «играть» ее будутъ лѣтъ черезъ пятьдесятъ. И въ самомъ дѣлѣ, при появленіи ея въ свѣтъ, на нее смотрѣли очень дико, какъ на бредъ великаго музыканта, «помѣшаннаго» отъ старости и глухоты. Всѣ піанисты, отъ Мошелеса до нынѣшнихъ, находя въ ней для себя камень преткновенія на каждомъ шагу (трудности техническія въ ней дѣйствительно колоссальны, какъ и всѣ ея размѣры), объявили ее просто «неисполнимою»; такъ она и осталась заброшенною въ пыли потныхъ магазиновъ. Мастерское исполненіе этой сонаты г-мъ Мортъе де Фонтепомъ передъ публикою въ Вѣнѣ и Лейпцигѣ было замѣчательнѣйшимъ музыкальнымъ событіемъ, эпохою въ этихъ городахъ, столь избалованныхъ музыкаю. Только со времени этого мастерскаго исполненія всѣ музыканты, съ толковымъ взглядомъ на искусство, вдругъ уразумѣли, какое «сокровище» для музыкальнаго свѣта хранилось въ іероглифахъ этого великолѣпнаго аллегро, этого сардоническаго scherzo, этого глубочайшаго, безбрежнаго adagio и этой заключительной фуги, ни съ чѣмъ не сравнимой по глубинѣ содержанія и по совершенству технической формы. Теперь только музыканты, сочувствующіе вполнѣ послѣдней симфоніи Бетховена (величайшей и совершеннѣйшей—это 9-я, съ хоромъ, на Шиллерову оду «къ Радости»), догадались, что и въ фортепіанныхъ сочиненіяхъ Бетховенова послѣдняго стілія есть такой-же «колоссъ»: это послѣднее слово фортепіанной музыки, какъ девятая симфонія есть послѣднее слово музыки симфонической. Дальше еще никто не сдѣлалъ ни полшага. Разумѣется, что въ отношеніи этой сонаты (ор. 106) какъ и въ отношеніи 9-й симфоніи нельзя требовать симпатіи со стороны большинства публики. Этого еще очень долго ждать, но какъ я сказалъ, «заря» такого всеобщаго разумѣнія уже занимается.

Само собою понятно, что артистъ-исполнитель, почти преимущественно посвятившій себя изученію дивныхъ произведеній послѣдняго періода Бетховенскаго творчества, достаточно овладѣвшій всѣми сторонами искусства, чтобы передъ самой музыкальной въ свѣтѣ публикою явиться истолкователемъ такого Бетховенскаго произведенія, которое, по исполинской трудности, даже для Листа казалось «неприступнымъ»,—само собою понятно, что такой виртуозъ долженъ былъ пройти «чрезъ огонь и воду» въ своемъ дѣлѣ, что онъ изучилъ все, что только можно изучить, что онъ владѣетъ техническими качествами піани-

ста въ высочайшей степени, что, наконецъ съ равнымъ совершенствомъ можетъ исполнять все, написанное для фортепіано. Такъ выходитъ а priori, потому что—«qui peut le plus, peut le moins». Такъ и есть на самомъ дѣлѣ; потому что репертуаръ г-на Мортъе-де Фонтена не двѣ-три эффектныхъ этюды или плаксивенькія элегіи собственнаго сочиненія съ прибавкою какой-нибудь блестящей мазурки въ «новѣйшемъ» вкусѣ, а не больше и не меньше какъ вся фортепіанная музыка отъ первыхъ попытокъ органистовъ писать для клавирина до Листовскихъ переложеній отрывковъ изъ оперъ Рихарда Вагнера. Г-ну Мортъе-де-Фонтену доступны равно, т. е. въ самой высокой степени совершенства исполнительнаго,—концертъ Генделя и концертъ Мендельсона, токката Доменика Скарлатти и «la Berceuse» Шопена, хроматическая фантазія Себастіана Баха и фантазія Листа (Листъ нарочно для г-на Мортъе сочинялъ фантазіи и многія ему посвятилъ). Понятно, что изъ «такого» репертуара есть что выбрать для каждаго концерта, не боясь утомить публику однообразіемъ программы. Понятно также, что виртуозъ съ такимъ серьезнымъ направленіемъ, какъ г-нъ Мортъе-де-Фонтенъ, стремится выборомъ исполняемыхъ имъ пьесъ, хотя мало по малу, очистить вкусъ концертной публики. Владѣя какъ нельзя лучше наукою гармоніи и контрапункта, обладая замѣчательною творческою способностью, г-нъ Мортъе-де-Фонтенъ не выступаетъ какъ виртуоз-композиторъ, а предпочитаетъ знакомить публику съ безсмертными образцами искусства прежнихъ великихъ мастеровъ, отрывая иногда въ пыли музыкальныхъ архивовъ такія сокровища, такія свѣжія поэтическія созданія, что даже трудно вѣрить, что такъ давно писали такую превосходную музыку, а это не помѣшало въ наше время появляться такой плохой и въ такомъ обиліи.

О композиторской способности г-на Мортъе-де-Фонтена заключаю по двумъ восхитительнымъ каденцамъ, которыя онъ вставилъ въ четвертый столько мелодическій концертъ Бетховена (en sol, op. 58) въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ Бетховенъ, по принятому обычаю, послѣ ферматы оставилъ мѣсто для импровизаціи піаниста. Обѣ каденцы г-на Мортъе-де-Фонтена — одна въ 1-мъ аллегро концерта, другая въ заключительномъ рондо, — цѣлыя фантазіи, представляющія полныя «gésusés» всѣхъ темъ той части концерта, къ которой принадлежит каденца. Развитіе мотивовъ и вся форма этихъ «фантазій» принадлежитъ вполнѣ г-ну Мортъе-де-Фонтену; но каденцы эти до того проникнуты Бетховенскимъ духомъ, что едва-ли чье нибудь, самое опытное ухо безъ предваренія отличило-бы, гдѣ кончается и гдѣ снова вступаетъ «текстъ» оригинала. Въ такихъ блестящихъ музыкальныхъ комментаріяхъ состязаться — съ кѣмъ? съ самимъ Бетховеномъ! дѣло, кажется, не совѣтъ легкое; но посмотрите съ какою честію вышелъ г-нъ Мортъе-де-Фонтенъ изъ этого лестнаго турнира! Мнѣ кажется, что двѣ такія каденцы даютъ дипломъ на музыкальное творчество (не говоря уже, что г-нъ Мортъе-де-Фонтенъ много писалъ разныхъ пьесъ для фортепіано и для пѣнія); при всемъ томъ онъ постоянно является передъ публикою только какъ скромный «исполнитель», и въ программѣ его концер-

товъ вы встрѣтите постоянно только имена первѣйшихъ въ свѣтѣ музыкальныхъ авторовъ.

Серьезность всего направленія г-на Мортъе-де-Фонтена и стремленіе его очищать современный музыкальный вкусъ, навели его какъ нельзя естественнѣе на мысль ознакомить публику съ полнымъ ходомъ историческаго развитія музыки «камерной», преимущественно «фортепіанной», отъ первыхъ попытокъ сочиненій для клавирина (въ концѣ XVII в.) до колоссальной сонаты Бетховена (ор. 106). Съ такою цѣлью г-нъ Мортъе-де-Фонтенъ, въ концѣ прошлаго 1853 года, далъ въ Петербургѣ пѣлый рядъ музыкальныхъ утръ—рядъ «историческихъ» концертовъ, которыхъ составъ, въ высшей степени занимательный, былъ еще украшенъ прекраснымъ талантомъ г-жи Мортъе-де-Фонтенъ, замѣчательнѣйшей драматической пѣвицы, которая до замужества (M-me Limbach) съ величайшимъ успѣхомъ исполняла всѣ главныя женскія роли въ операхъ Моцарта, въ «Фиделію» Бетховена и въ операхъ Мейербергера, на многихъ Германскихъ сценахъ. Можно надѣяться, что и въ Москвѣ г-нъ Мортъе-де-Фонтенъ доставитъ рядъ такихъ же наслажденій истиннымъ любителямъ музыки.

Любя музыку всюю душою и занимаясь ею серьезно, я на этотъ разъ беру на себя роль «зазывателя публики»—роль въ настоящемъ случаѣ столь же для меня лестную, какъ шарлатанство было-бы унижительно. Взявъ девизомъ своимъ «правду», я не могу молчать, когда сама правда, сам о дѣло т. е. необыкновенное достоинство г-на Мортъе-де-Фонтена, заставляютъ меня громко, во всеуслышаніе повторять: «всѣ, кто любитъ искусство звуковъ для: самаго искусства, кто желаетъ узнать лучшую въ свѣтѣ фортепіанную музыку въ ея «настоящемъ» исполненіи—не пропускайте концертовъ г-на Мортъе-де-Фонтена.



Музыкальная хроника *).

I.



Новости сезона: вновь поставленныя оперы на итальянской сценѣ: «Сафо», Пачини и «Сивардъ Саксонецъ», Верди.

Всякому свое дѣло, свое любимое или специальное занятіе дорого. Всякій желаетъ себѣ и дѣлу своему преуспѣянія. Желанія эти возобновляются всегда съ какою-то особенною силою при наступленіи новаго года. Значить, кстати будетъ теперь, отъ лица всѣхъ, кто пишетъ и кто читаетъ музыкальныя статьи въ русскихъ журналахъ и газетахъ, высказать искреннее желаніе, чтобъ эта отрасль журналистики нашей, эта порода фельсе-

*) Пантеонъ 1855, № 1.

тоновъ и современныхъ замѣтокъ сколько-нибудь улучшилась со стороны дѣльности, серьезности взгляда. Конечно, музыкальная критика у насъ пока еще не процвѣтала; музыкальная образованность наша еще такъ мала, а теперь и не слишкомъ благоприятное время для ея процвѣтанія. Кому теперь дѣло до искусства и его критики, когда всѣ глаза и всѣ уши съ жаднымъ любопытствомъ слѣдятъ только за событіями политическими? Кого займуть теперь вопросы художественные, когда у всѣхъ на умѣ и на языкѣ одинъ вопросъ: что нового въ Крыму, подъ Севастополемъ? что слышно изъ-за границы? Но видѣ пишуется-же музыкальные разборы, печатаются-же музыкальные фельетоны во всѣхъ нашихъ журналахъ и газетахъ, по старому: если пишутся, печатаются, должно помогать, что и читаются, а если читаются, то поощряются. Значитъ и теперь можно желать улучшения. Какъ не пожалѣть о читателяхъ такого рода статей. Чѣмъ ихъ, бѣдныхъ, зачастую угощаютъ, въ надеждѣ (увы! довольно основательной) что кому-же придетъ охота принять эти дѣла къ сердцу, серьезно вникать въ эту эфемерную болтовню! Притомъ-же, чтобъ указать промахи разнаго рода по части музыкальной, для этого надобно порядочно знать эту часть. А для того чтобъ знать, надобно учиться, заниматься. Гдѣ-же всего этого требовать отъ нашей музыкальной публики? — Но намъ специалистамъ, весь этотъ порядокъ музыкально-критическихъ дѣлъ до крайности неприятенъ, досаденъ. На каждомъ шагу, то-есть, почти въ каждомъ русскомъ музыкальномъ фельетонѣ, встрѣчаются такія обмолвки, такіе недосмотры, такія несоразмѣрности въ похвалахъ и въ порицаніяхъ, иногда такое отсутствіе пониманія дѣла, что хотѣлось-бы, еслибъ была возможность, указать все это всѣмъ и каждому встрѣчному и поперечному, открыть всѣмъ глаза, вывести этихъ гг. музыкальныхъ знатоковъ на чистую воду... Жаль, что все это мало кого занимаетъ. Трудно пускаться въ полемику, хотя-бы въ музыкальную, когда наживаешь себѣ личныхъ враговъ изъ-за двухъ, трехъ строчекъ правды! Но чтожъ дѣлать! Правда должна взять свое! А чтобъ она взяла свое, надо, чтобъ ее знали, надо высказывать ее при каждомъ удобномъ случаѣ.

Я сказалъ это въ видѣ вступленія, для того, чтобъ читатели моей музыкальной хроники были увѣрены напередъ, что при каждомъ удобномъ случаѣ я буду указывать на разные промахи въ русскихъ музыкальныхъ рецензіяхъ, съ покорнѣйшей просьбой указывать и на мои въ свою очередь. Буду себя считать особенно счастливымъ, если такого рода полемика хоть сколько нибудь разшевелитъ нашихъ музыкальныхъ фельетонистовъ, —хоть на короткое время вывести ихъ изъ сладкой дремоты, безпечности и самонадѣянности.

Но довольно объ этомъ. Перейдемъ къ операмъ и дадимъ отчетъ о новостяхъ нашей итальянской сцены. Музыкальная хроника моя постоянно будетъ ограничиваться отчетомъ о тѣхъ только операхъ, которыя въ нынѣшній сезонъ въ первый разъ поставлены; говорить о возобновленныхъ или просто повторенныхъ (съ другими исполнителями) не представляется необходимымъ, потому что обо всемъ этомъ толковано и перетолковано вдоволь, исключая,

можетъ быть, со стороны серьезной критики, философіи искусства; но ей здѣсь не мѣсто. Превратить бѣглый журнальный обзоръ въ ученый трактатъ, точно также нехотати, какъ подъ серьезнымъ заглавіемъ и въ видѣ брошюры или даже книги въ двухъ или трехъ томахъ выпустить въ свѣтъ, ни больше, ни меньше, какъ фельетонъ! Иные и на это пускаются, но зачѣмъ же имъ подражать!

Собственно новыхъ оперъ (не считая Фаворитки, которая бывала уже исполнена итальянской труппой) было въ этотъ сезонъ до сихъ поръ четыре: Сафо, Поліевктъ, Сивардъ Саксонецъ и Волшебный стрѣлокъ. На этотъ разъ буду говорить только о Сафо—Пачини и о Сивардѣ—Верди.

Сафо—лирическая трагедія въ трехъ актахъ. Одно имя «Сафо» даетъ уже понятіе о содержаніи этой лирической трагедіи. Кому неизвѣстно, что въ древней Греціи жила стихотворица, до того знаменитая своимъ талантомъ, что заслужила названіе «десятой музы». Кому также неизвѣстно поэтическое преданіе объ этой десятой музѣ: какъ она горѣла страстію къ нѣкому юношѣ именемъ Фаону, и выражала эту страсть въ самыхъ восторженныхъ импровизаціяхъ; какъ сей юноша, можетъ быть ничего не смысла въ поэзіи, не раздѣлялъ пламенной любви Сафо и любилъ другую; какъ Сафо съ тоски и отчаянія, съ своей лирой въ рукахъ, взбѣжала на Левкадскую скалу и оттуда бросилась въ море. Такого рода простота поэтической основы очень благопріятна для оперныхъ сюжетовъ, и нельзя не пожалѣть, отчего либреттистъ г-на Пачини не удовольствовался этою основою, а нашелъ необходимымъ до того изказать извѣстное преданіе, что при исполненіи оперы, трудно, безъ помощи либретто, догадаться о настоящемъ ходѣ драматическаго дѣйствія. Самая катастрофа, столько простая и натуральная въ общезвѣстномъ видѣ, въ оперѣ Пачини принимаетъ какой-то двойственный характеръ. Не то сама Сафо добровольно кидается въ море, не то она присуждена къ такой смерти, какъ преступница, за то, что въ порывѣ ревности къ Фаону, во время брака его съ соперницей, Клименой, опрокинула жертвенникъ Аполлона. Совершенно безъ всякой нужды прибавлена къ сюжету совсѣмъ посторонняя исторія, что Сафо и соперница ея Климена,—родныя сестры, дочери жреца Алкандра. Рассчитывая, что у насъ, особенно теперь, гораздо больше читателей газетъ, чѣмъ журналовъ, болѣе или менѣе толстыхъ, я не нахожу надобности излагать полного содержанія оперы Пачини, потому что это было бы повтореніемъ двухъ статей, напечатанныхъ объ этой оперѣ въ Сѣв. Пчелѣ и въ Спб. Вѣдомостяхъ. Первая статья принадлежитъ г. Ростиславу, либретто оперы рассказано тамъ довольно обстоятельно. Вторая статья, подписанная Z., читается съ большимъ удовольствіемъ. Тутъ, кромѣ содержанія оперы, можно найти нѣсколько варіантовъ преданія о Сафо, о Левкадской скалѣ и интересное разъясненіе сбивчивости, которая встрѣчается въ мнѣніяхъ нашей публики по случаю композитора Пачини. Я позволю себѣ привести все это мѣсто изъ статьи г. Z. съ небольшими добавленіями. «Имя Пачини у насъ извѣстно любителямъ му-

зыки; знаютъ, что былъ или есть какой-то композиторъ Пачини, что этотъ композиторъ пользуется извѣстностью, что о немъ когда-то слышали, что о немъ было когда-то говорено, но когда и что именно было говорено, когда онъ жилъ и что писалъ, на счетъ всего этого вы услышите самыя разнорѣчивыя толки. Одни причисляютъ его къ дороссиніевской эпохѣ итальянскихъ композиторовъ, другіе называютъ его знаменитымъ композиторомъ, имѣющимъ важное значеніе въ исторіи музыки, третьи, наконецъ, молодымъ композиторомъ, принадлежащимъ къ современной школѣ, преемникомъ уже не Россини или Донизетти, но Верди, новою звѣздой, появившеюся въ послѣднее время на горизонтѣ итальянской музыки, и пр. и пр. Въ исторіи итальянской музыки извѣстенъ Пиччини (род. въ 1728, близъ Неаполя, умеръ въ 1800 во Франціи; особенно замѣчателенъ соперничествомъ съ великимъ Глукомъ и поводомъ къ войнѣ глукистовъ и пиччинистовъ съ 1776 по 1781) композиторъ, который писалъ въ продолженіе всей второй половины прошлаго столѣтія, и такимъ образомъ сочинилъ до полутора ста оперъ, и много церковныхъ композицій (между операми его особенно извѣстностью пользуются въ серьезномъ стилѣ Дидона, въ комическомъ—*Cecchina* или: *La buona figliuola*). Далѣе существовалъ еще другой Пиччини (Луиджи, сынъ предыдущаго—прибавлю я), композиторъ, который писалъ легкія оперетки; произведенія этого Луиджи Пиччини были въ большой модѣ въ началѣ нынѣшняго вѣка и давались на парижскихъ театрахъ. Былъ наконецъ Луиджи Пачини, знаменитый пѣвецъ-буффо, который умеръ въ 1837 году. Джіованни Пачини, авторъ «Ніобы», «Послѣдняго дня Помпей», «Сафо» и многихъ другихъ оперъ, сынъ названнаго нами пѣвца Луиджи Пачини, родился въ послѣднихъ годахъ прошлаго столѣтія, слѣдовательно композиторъ отнюдь не молодой, не новичекъ между композиторами, а равно и не преемникъ Верди». Къ этой длинной исторіи о Пачини и Пиччини, весьма не бесполезной для нашей публики, слѣдуетъ еще прибавить, что Джіованни Пачини, авторъ Сафо, хотя принадлежалъ постоянно къ огромной толпѣ подражателей Россини, но какъ человѣкъ съ талантомъ, былъ замѣченъ и отличенъ самымъ великимъ маэстро, который даже поручилъ ему окончить одну изъ своихъ оперъ скороспѣлокъ, кажется, *Matilde di Shabran*, что и было исполнено Пачини съ честію.

Сюжету «Сафо» какъ-то несчастливится на театрѣ. Многіе драматурги избирали этотъ поэтическій анекдотъ. Есть, напримѣръ (не пересчитывая всѣхъ), трагедія знаменитаго Грильпарцера (автора Прародительницы, *die Ahnfrau*), нигдѣ не имѣвшая особеннаго успѣха. Была опера извѣстнаго композитора и теоретика Рейха, но послѣ двухъ, трехъ представленій въ Парижѣ (въ двадцатыхъ годахъ), канула въ Лету. Такая же судьба постигла другую новѣйшую оперу на тотъ же сюжетъ, написанную для Віардо молодымъ композиторомъ Гуно (*Gounod*). На итальянской сценѣ за сюжетъ «Сафо» принялся композиторъ не безъ таланта, но и не съ особенно замѣчательнымъ дарованіемъ. Что въ немъ главное—отсутствіе оригинальности, это замѣтно для каж-

даго слушателя хоть сколько нибудь знакомаго съ музыкальными формами просто сказать, для каждаго обычнаго посѣтителя итальянской оперы. И въ этомъ случаѣ не могу не сослаться опять на статью г. Z. Тамъ очень вѣрно оцѣнено, къ какому разряду оперъ надобно отнести «Сафо» и какъ несправедливо было бы требовать чего нибудь серьезнаго, удовлетворенія строгимъ законамъ искусства, и пр. и пр. отъ такихъ эфемерныхъ произведеній, которыя пишутся для *одного* карнавальнаго сезона и если перебираются за Альпы, то совершенно случайно. Весь процессъ сочиненія такого рода оперъ, какъ Сафо, уловленъ г-мъ Z. какъ нельзя удачнѣе, и сравненіе съ «Сарданапаломъ» Алари, оперою, написанною по тому же рецепту «легкихъ заимствованій» и по своей безтолковости, не имѣвшей успѣха на Петербургской сценѣ (въ 1852) еще болѣе поясняетъ дѣло.

«Въ оперѣ Сафо», говоритъ г. Z., «есть много пріятнаго, много эффектнаго, того, что нравится публикѣ. Опера не скучна, не утомительна, но слушая эту музыку даже съ удовольствіемъ (большимъ или меньшимъ или почти безъ онаго—дѣло вкуса) больше ничего отъ нея и не требуйте: не старайтесь углубляться въ ея красоты и содержаніе. При первой попыткѣ къ такому разбору, вы откроете цѣлый рядъ заимствованій, мыслей отнюдь не новыхъ, не принадлежащихъ автору, а взятыхъ имъ отовсюду, гдѣ только можно было взять. Тутъ встрѣтитесь со всѣми вашими старыми знакомыми (Россини, Мейерберомъ и т. д.). Композиторъ возьметъ одинъ, другой мотивъ, вставитъ сюда собственнаго вдохновеніе, и иногда довольно недурное, свяжетъ все это вмѣстѣ, ловко сгруппируетъ и сдѣлаетъ такимъ образомъ нѣчто эффектное. Главное достоинство оперы Пачини именно то, что въ ней новое и старое примиряются довольно удачно, только весь характеръ этой оперы доказываетъ недостаточность силъ автора создать что нибудь существенное.

Нельзя не быть вполне согласнымъ съ такимъ выводомъ, точно также, какъ нельзя не раздѣлять взгляда г. Z. на дѣятельность и манеру Пачини вообще. Жаль только, что перебирая композиторовъ, которыхъ Пачини «обобралъ» для своей Сафо, г. Z. упомянулъ Бетховена довольно некстати. Очень можетъ быть, что одинъ мотивъ изъ аріи тенора въ 3-мъ актѣ Сафо близко напоминаетъ первые такты вальса извѣстнаго подъ названіемъ: «Sehnsuchtswalzer», спорить объ этомъ сходствѣ не буду, потому что вполне вѣрю г-ну Z., а самъ рѣшительно не припомню мотивовъ аріи Фаона. Но дѣло въ томъ, что Sehnsuchtswalzer, произведеніе вовсе не Бетховена, совершенно ложно ему приписанное. Достоверно извѣстно, что этотъ вальсъ (по крайней мѣрѣ первая его половина) принадлежитъ Францу Шуберту и ничего похожаго на этотъ мотивъ и на это названіе нѣтъ въ полномъ спискѣ произведеній Бетховена *).

*) Желаящіе могутъ справиться съ полнымъ тематическимъ каталогомъ сочиненій Бетховена, наданнымъ у Брейткопфа и Гершеля, а также съ книгою г. Ленца Beethoven et ses trois styles vol. II.

Читатели видятъ уже, что опера «Сафо» такое блюдо итальянской стряпни, на которомъ вовсе не слѣдуетъ долго останавливаться. Если одинъ музыкальный рецензентъ взялъ на себя терпѣніе довольно подробно указать всѣ особенно удачныя и особенно неудачныя мѣста въ этой оперѣ и сдѣлалъ это съ полнымъ успѣхомъ, то другому остается только сослаться на этотъ разборъ, если не повторить его отъ слова до слова. Такое перепечатаніе было бы здѣсь неумѣстно, потому что С.-Петербургскія вѣдомости у всѣхъ въ рукахъ, а я въ этой статьѣ безъ того уже довольно много пользовался фельетономъ г. Z.

Въ оцѣнкѣ отдѣльныхъ нумеровъ оперы я не могу согласиться съ г. Z. только въ одномъ пунктѣ: онъ находитъ, что предсмертная импровизація Сафо граціозна, но не довольно торжественна, какъ бы требовало положеніе. А я скажу, что это чуть ли не самое слабое мѣсто во всей оперѣ. Это и не граціозно, а просто подслащенная водица! Слабо, какъ большая часть всей оперы.

Великолѣпная постановка «Сафо» на нашей сценѣ и вполнѣ отчетливое, добросовѣстное исполненіе скрадываютъ многія слабыя стороны самой партитуры. Г-жа Тедеско въ главной роли очень на мѣстѣ. Обработанный ея голосъ съ своими энергическими, металлическими звуками, придаетъ особенную выразительность всѣмъ сколько нибудь счастливымъ музыкальнымъ мыслямъ автора, всѣмъ сколько нибудь выдающимся моментамъ драматическаго дѣйствія. Сцена въ храмѣ Аполлона, при отчетливомъ пѣніи и умной игрѣ г-жи Тедеско выходитъ очень эффектна, хотя еще побольше страстности и порыва никакъ не повредили бы дѣлу. Г. Дебассини (Алкаандръ) и г. Тамберликъ (Фонъ) много содѣйствовали успѣху оперы. Въ роли Климены выступила на итальянскую сцену бывшая артистка французской труппы г-жа Бурде. Ея голосъ, меццо-сопрано, по свойству, довольно пріятному, заставляетъ радоваться увеличенію оперной труппы такимъ приобрѣтеніемъ для *chorus d'ensemble*. Но на первый разъ г-жѣ Бурде еще довольно много вредила нѣкоторая робость и непривычка къ широкому оперному пѣнію и огромной сценѣ Большаго театра. Партія Климены вообще, какъ мнѣ показалось, превышаетъ средства г-жи Бурде. Эта роль второй примадоны, какъ напримѣръ, г-жи Маррай. Хоры шли превосходно, и тутъ нельзя не замѣтить вліяніе опытнаго ихъ дирижера, г. Дюча. Хоры въ новѣйшихъ операхъ итальянскаго репертуара составляютъ такую важную часть всей пьесы, что нельзя довольно нарадоваться, что и съ этой стороны у насъ постановка оперъ блистательна.

Другая новая опера: Сивардъ Саксонецъ, соч. Верди, имѣетъ сюжетомъ одну изъ самыхъ глубокихъ и всесвѣтно знаменитыхъ драмъ Шекспира. На итальянской сценѣ эта фантастическая опера въ четырехъ актахъ, уже лѣтъ шесть пользуется громкою славою въ Италіи и очень любима и у насъ, въ Одессѣ. Еще не слышавъ оперы, не зная отсюда ни одного такта, я всегда думалъ, что эта драма (Macbeth) слишкомъ серьезна и слишкомъ кровава для оперной сцены, и по самой основѣ своей, вовсе не музыкальна. Съ другой стороны мнѣ было жалко, досадно, зачѣмъ маэстро Джузеппе Верди такъ дерзко

и самоувѣренно наложить руку на одно изъ лучшихъ созданій перваго драматическаго поэта въ свѣтѣ? Мало развѣ было для синьора Верди репертуара драмъ Гюго и Дюма! Нѣтъ! хватился и за Шиллера (*I Masnadieri*, *Luisa Miller*) а теперь и за Шекспира! Съ предубѣжденіемъ пошелъ я въ оперу, прослушалъ ее очень внимательно, провѣрилъ свои впечатлѣнія, и результаты этой повѣрки постараюсь теперь передать вамъ, какъ сумѣю. «*Summa summagum*» я нашелъ въ Верди несравненно больше таланта, чѣмъ обыкновенно полагать, судя по другимъ его операмъ, въ которыя, признаюсь, даже и не вслушивался никогда порядкомъ, такъ онѣ мнѣ были антипатичны. Теперь же, нисколько не призадумавшись сказать, что собственно музыкальная жилка несравненно богаче въ Верди, чѣмъ въ другихъ новѣйшихъ итальянскихъ композиторахъ. Верди писатель съ неотъемлемымъ талантомъ, все дѣло только въ томъ, что онъ, какъ итальянецъ, прямо подъ вліяніемъ современнаго вкуса публики, а современный этотъ вкусъ въ Италіи и во Франціи, да кажется, и въ цѣломъ свѣтѣ неразлученъ съ какою-то особеннаго рода пошловатостью и пристрастіемъ къ ложнымъ, виѣшнимъ эффектамъ музыки балетной, танцевальной, сильно развившейся въ послѣднее десятилѣтіе.

Случалось-ли вамъ, читатель, видѣть гдѣ-нибудь на провинціальной сценѣ молодого и даровитаго трагическаго актера, который, со всѣмъ пыломъ юности и любви къ своему дѣлу, горячо возмется за роль, напримѣръ, Гамлета, возмется съ твердымъ намѣреніемъ сыграть на славу, перещеголять Мочалова и Каратыгина, которыхъ, быть можетъ, и не видалъ. Врожденная способность указываетъ ему особенно—выдающіяся мѣста чудесной драмы, онъ увлекается ими, но вкусъ его не развитъ, способность не осмыслена глубокимъ изученіемъ великихъ образцовъ, примѣры передъ его глазами втянули его, быть можетъ, безъ вѣдома въ самую дюжинную рутину, и онъ впадаетъ въ непрерывныя преувеличенія, то некстати кричитъ и бѣснуется, то шепчетъ едва слышно, становится подъ часъ каррикатуренъ, подъ часъ ничтоженъ, потому-что пропускаетъ безъ вниманія все, гдѣ нѣтъ мелодраматическихъ ядовъ и кинжаловъ, и гдѣ иногда у Шекспира кроется самая глубина философій, однимъ словомъ, при всей врожденной способности—искажаетъ роль. Мнѣ кажется, что это довольно схожій портретъ Верди и его отношенія къ пьесѣ Шекспира. Это особенно не обидно для Верди, потому-что даже исполнѣ Россини въ своемъ «*Отелло*» иногда тоже сбивается на такого-же провинціальнаго Гамлета. Это даже и не индивидуальная ихъ сторона, а вина всего поворота итальянской оперной музыки и всей натуры итальянцевъ въ отношеніи къ драмѣ и къ поэзіи вообще. Россини выкунилъ свой грѣхъ противъ Шекспира такими безсмертными мелодіями, какъ пѣсня гондольера и романсъ Дездемоны, такую сверкающею красотою, какъ въ дуэтѣ Отелло и Яго и во многихъ другихъ мѣстахъ оперы. Но вѣдь это Россини! такого генія драматическая музыка еще не скоро дождется. Уже при Беллини и Доницетти формулы итальянской музыки начали мельчать и опомляться больше и больше отъ сближенія съ пошлова-

тими ритмами обыденной танцевальной музыки. Съ другой стороны вліяніе «неистовой» романтической школы во Франціи, въ эпоху Гюго и Дюма, пагубно отразилось на мелодраматической, преувеличенной декламациі позднѣйшихъ итальянцевъ (начиная съ Донизетти) и на всѣхъ ложныхъ эффектахъ, столько-же въ свою очередь принятыхъ, условныхъ и слѣдовательно несносныхъ, какъ и старинныя ходульныя трагедіи и ихъ исполнители псевдо-классической эпохи. Недостатки и преувеличенія и пошловатость въ операхъ Донизетти (серьезныхъ) выросли до вполне сформированной системы въ операхъ Верди, который какъ будто рожденъ, чтобъ быть типомъ композитора трагическихъ оперъ итальянскаго стиля нашего времени, — времени упадка искусства, или, по крайней мѣрѣ, эпохи неопредѣленной, переходной. Мелодія нынѣшнихъ итальянцевъ или избитая итальянская кантилена à la Донизетти (т. е. иногда искаженный Россини, иногда переслащенный Беллини), съ постояннымъ впаданіемъ въ одни и тѣ-же обороты фразъ такъ, что нѣтъ никакой возможности запоминать или различать эти мелодіи, чрезвычайно похожія одна на другую, или преувеличенная, пересиленная декламация почти безъ всякаго мелодическаго интереса, но и безъ истиннаго драматизма, т. е. безъ особенной красоты и безъ особенной правды выраженія, или наконецъ, просто танцевальныя мелодіи во вкусѣ нынѣшнихъ полекъ, полекъ-мазурокъ, кадрилиныхъ фигуръ въ $\frac{6}{8}$, и т. д. Пошловатость всего этого вмѣстѣ дошла до крайнихъ предѣловъ, и вотъ стихія, изъ которой синьоръ Верди еще не освободился. Между тѣмъ никакъ нельзя не видѣть въ этомъ композиторѣ поразительной доли музыкальнаго воображенія, иногда исполненнаго сильной энергіи, порядочнаго запаса довольно-свѣжихъ гармоническихъ и даже мелодическихъ мыслей, которымъ только убійственная рутина и дурно-направленный вкусъ не даютъ настоящаго развитія. Однимъ словомъ, талантъ замѣтенъ вездѣ, какъ и въ нашемъ провинціальномъ Гамлетѣ. Нельзя также не видѣть въ Верди многихъ похвальныхъ стремленій — наприимѣръ, стремленія придать какъ можно больше жизни хорамъ, стремленія быть по возможности рѣзко-характеристичнымъ: отдѣлять, обрисовывать хотя нѣкоторыя, особенно-замѣчательныя драматическія положенія и обрисовывать при пособіи всѣхъ нынѣшнихъ, богатыхъ средствъ гармонизаціи и оркестровки... Во всей оперѣ, о которой идетъ у насъ рѣчь, распорядокъ сценъ довольно близокъ къ Шекспировскому оригиналу. Не знаю, заслуга-ли это самаго Верди, или его либреттиста (человѣка, какъ видно толковаго), знаю только, что это — успѣхъ нашего времени и немаловажный. Стоитъ припомнить либретто Россиніевского Отелло, гдѣ Шекспировская пьеса искрошена безъ всякаго милосердія, изуродована варварски, и безъ малѣйшаго выигрыша со стороны музыкальной, потому-что безтолковость, запутанность либретто чрезвычайно вредить оперѣ. Припомните такое-же искаженіе Шекспировой «Ромео и Джульеты» въ оперѣ Беллини. У Верди, напротивъ, передъ нами проходитъ рядъ сценъ, какъ нельзя больше пластическихъ, понятныхъ предполагая, конечно, что всѣ мы хорошо знакомы съ Шекспировскою пье-

сою) — всѣ главные моменты дѣйствія сохранены безъ искаженія; прислушиваясь къ тексту, можно найти даже всѣ особенно выдающіяся фразы оригинала... Впрочемъ, этого лучше не дѣлать: иначе какъ-то неловко станетъ, на ряду съ цвѣтами итальянскаго краснорѣчія встрѣтить вѣчно памятные, завѣтные выраженія Шекспира въ такомъ видѣ:

«Il sonno per sempre, Glamis, uccidesti!

Non v'è che vigilia, Caudore, per te! *)

или: Arabia intera rimondar si piccol mano
Co'suoi balsami non puo!»

Особенно, не забудьте, что музыка Верди никакъ не увеличиваетъ, не усиливаетъ такихъ мыслей, а, конечно, ослабляетъ ихъ, портитъ.

Но это уже другой вопросъ, вопросъ по силамъ-ли Верди была такая задача, или вообще, требовалось-ли положить на музыку эту бессмертную драму въ формѣ итальянской оперы? А уже если она выбрана опернымъ сюжетомъ, то возможно — близкое сходство либретто съ оригиналомъ, одно изъ первыхъ условий, и если оно выполнено довольно исправно, тѣмъ больше чести авторамъ.

Прослѣдимъ всю оперу въ главныхъ чертахъ.

Небольшая прелюдія, гдѣ сначала странные фантастическіе звуки довольно-удачно рисуютъ въ воображеніи вѣдьмъ, которыя принимаютъ такое страшное участіе во всей драмѣ, а потомъ то жалобная, то энергическая музыка заимствована изъ сцены лунатизма въ последнемъ актѣ. Какъ прелюдія, эта музыка довольно хорошо готовится къ дѣйствію на сценѣ. Завѣса поднимается: открытое поле, громъ и молнія; являются три вѣдьмы. Такъ у Шекспира, точно такъ и въ оперѣ. Только вмѣсто трехъ, являются три хора вѣдьмъ, одинъ за другимъ. Фантазія музыканта бываетъ капризна, и ни въ какомъ случаѣ ее нельзя строго учитывать и размѣрять. Воображеніе Верди требовало хора, а не единичнаго пѣнія, но поэтическая мысль Шекспира много пострадала отъ этого музыкальнаго измѣненія. Какъ-то странно видѣть такое большое скопище, цѣлую толпу, именно старухъ-вѣдьмъ, и это множество ихъ лишаетъ сцену того колорита таинственности, который у Шекспира тутъ на первомъ мѣстѣ. При томъ-же, казалось-бы, что и съ музыкальной стороны, и для всѣхъ «предсказаній» очень-бы довольно было трехъ единичныхъ голосовъ, то отдѣльных, то слитныхъ въ одномъ фантастическомъ аккордѣ. Не знаю также, почему Верди не воспользовался указаніемъ Шекспира, что при самомъ поднятіи завѣсы, вдальѣ идетъ сраженіе. Это было очень возможно для музыки, даже и въ соединеніи съ пѣніемъ вѣдьмъ. Ихъ вступительный хоръ не лишень характера фантастическаго, но и не безъ пошловатости, вообще не рельефенъ, не довольно страшенъ и оставляетъ мало впечатлѣнія. Приходятъ полководцы, Сивардъ и Банко. Вѣдьмы общаются корону самому Сиварду и потомству его товарища, Банко; небольшой дуэтъ ихъ обоихъ (ба-

*) Вторая строчка—прибавка итальянскаго либреттиста, и искажаетъ глубокий смыслъ первой.

ритонъ и бась). Музыка всей этой сцены недурна, не грѣшитъ противъ драматической правды, но и не особенно поразительна. Вся сцена проходитъ довольно ровно. По уходѣ полководцевъ, вѣдьмы опять собираются хороводомъ, но ихъ хоръ (конецъ интродукціи) здѣсь уже почти совсѣмъ безхарактеренъ, безцвѣтенъ. Перемѣна декораціи. Входитъ супруга Сиварда (опять какъ у Шекспира), съ письмомъ отъ мужа въ рукахъ. Эта сцена тревожнаго волненія, возбужденнаго предсказаніемъ вѣдьмъ, врядъ-ли вполне доступна выраженію музыкальному—у Верди здѣсь вышла женская бравурная арія по обыкновенной мѣркѣ. Характеръ супруги Сиварда, столь важный для пьесы, музыкою почти не обрисованъ вовсе. Между *andante* и *allegro* аріи, Леди Сивардъ получила извѣстіе, что у нихъ въ замкѣ желаетъ переночевать высоко-вельможный гость. Кровавый планъ мелькнулъ уже въ головѣ супруговъ. Речитативъ здѣсь довольно выразителенъ при всей краткости сцены. Маршъ сначала издали, потомъ вблизи, прибытіе знатнаго гостя. Верди не задумывается надъ такими вещами,—первая попавшаяся идея въ ритмѣ марша (здѣсь $\frac{6}{8}$) вотъ и дѣло кончено. Музыка здѣсь такая, что какъ будто мы все слышали ее по сту разъ; оркестровано шумно, но не черезъ-чуръ. Особенно удачно и красиво вышло *diminuendo*. Гости проводили въ его опочивальню. Начинается большая ночная сцена между хозяевами замка; сперва Сивардъ одинъ; онъ колеблется, потомъ съ кинжаломъ въ рукахъ вбѣгаетъ въ опочивальню гостя. Намѣреній болѣе или менѣе драматическихъ, подробныхъ, разрывочныхъ здѣсь у Верди довольно. Все это ночное убійство, съ такою ужасающею правдою воплощенное Шекспиромъ—въ музыкѣ, опять по очень понятнымъ причинамъ, вышло не сильно. А жалъ! Эта сцена, хотя быть можетъ черезъ-чуръ кровавая для оперы, могла быть превосходно передана музыкою, со стороны этихъ страшныхъ, тайныхъ голосовъ, которые слышатся Сиварду и женѣ его среди безмолвія ночнаго. У Верди забыто ни одной реальной подробности: есть и крикъ совы, и колоколь, но нѣтъ—общаго настроенія, которое одно должно быть настоящимъ результатомъ музыки. Дуэтъ супруговъ, послѣ совершенія убійства, обработанъ композиторомъ «*con apoge*» и чрезвычайно понравился публикѣ—но... формы и формулы итальянской оперной музыки слишкомъ мало отвѣчаютъ требованіямъ такого сюжета, оттого впечатлѣніе, даже при отличномъ исполненіи, не можетъ быть удовлетворительно. Первый актъ кончается большимъ *tableau d'ensemble*, общій ужасъ по обнаруженіи злодѣйства. Здѣсь опять, по принятому синьоромъ Верди обычаю (какъ въ Эриани, на примѣръ), довольно длинная, но эффектная часть *adagio*, для однихъ голосовъ (секстетъ съ хоромъ) безъ оркестра. Голоса ведены красиво. Заключительное *allegro*, какъ всегда, очень шумно, но къ счастью коротко.

Во второмъ дѣйствіи хоръ (?) наемныхъ убійцъ, которымъ поручено Сивардомъ лишить жизни полководца Банко, бывшаго его товарища. Въ хорѣ этомъ довольно красивомъ, въ обще-итальянскомъ вкусѣ, но довольно бессмысленномъ со стороны драматической, замѣчательна оркестровка: очень простая

фигура альтовъ сдѣлана постояннымъ аккомпаниментомъ и выступаетъ довольно эффектно. Въ сценѣ убійства Банко (въ лѣсу) онъ самъ, ничего не зная о приказаніи Сиварда, выражаетъ свое тайное предчувствіе въ *adagio*, въ родѣ элегическомъ, весьма недурномъ съ вокальной стороны. Только что онъ и сынъ его, отрокъ, скрылись за деревьями, слышны стоны умирающаго, отрокъ бѣжитъ отъ преслѣдующихъ его убійцъ. Все это въ порядкѣ сценъ похоже на Шекспира.

Остальную часть второго акта занимаетъ пиръ Сиварда, на которомъ страшнымъ мстителемъ является ему тѣнь только что убитаго Банко. Музыка пира не блеститъ оригинальностью, также какъ и задравная пѣснь (*Brindisi*) супруги Сиварда, хотя довольно красивая. Въ сценѣ окровавленнаго привидѣнія, которое вдругъ появляется за столомъ, на главномъ мѣстѣ, вдохновеніе Верди гораздо счастливѣе. Мелодіи определенной здѣсь нѣтъ (да и быть ей не слѣдовало), но въ этой изступленной декламациі Сиварда есть что-то близкое къ правдѣ, по крайней мѣрѣ, музыка эта не въ разногласіи съ своею задачею и приводитъ въ волненіе. Конечно, много, слишкомъ много тутъ надо приписать самой пьесѣ, этому богатому и глубокому вымыслу, котораго тайна далась, кажется, одному Шекспиру. Контрастъ между этою ужасною сценою и возобновленіемъ пира, одно изъ тѣхъ немногихъ мѣстъ оригинала, которыя очень благоприятны для музыки. Но по моему мнѣнію, Верди здѣсь воспользовался далеко не всѣмъ, что представляла ему поэтическая задача. Тутъ невольно придетъ въ мысль умъ Мейербера. У него такая сцена непременно вышла бы сильною. Контрасты, антитезы — его настоящая стихія. У Верди послѣ двукратнаго появленія тѣни Банко, музыка этого акта оканчивается квартетомъ (Сивардъ, жена его, одна изъ пирующихъ дамъ, Макдуфъ) съ хоромъ. Это *Largo*, довольно красивое въ голосахъ, но безъ опредѣленнаго драматическаго характера, и по самому свойству медленнаго мѣрнаго движенія не довольно выгодно подводить къ опущенію завѣсы и совершенно охлаждаетъ впечатлѣніе сцены съ призракомъ.

Третій актъ самый занимательный для глазъ, — это сцены въ пещерѣ вѣдьмъ, сцены привидѣній, въ параллель волчьей долины во Фрейшицѣ; — и весьма недурныя по музыкѣ, потому что фантастическое довольно удается маэстро Верди. Интродукція акта, хоръ вѣдьмъ, которыя варятъ въ огромномъ котлѣ свои адскія снадобья. Отголоски изъ этой музыки были слышны въ прелюдіи передъ началомъ оперы. Мысль этого тройственнаго хора вѣдьмъ проведена композиторомъ очень по сдовательно, какъ и въ цѣлой оперѣ. Жаль только, что встрѣчаются тутъ фразы до крайности пошловатыя и слишкомъ знакомыя въ оборотахъ.

Оркестровка мѣстами очень эффектна, хотя понятно, что тутъ не безъ заимствованій изъ Вебера и, еще больше изъ его продолжателя со стороны фантастической — Мейербера. Входитъ Сивардъ, и, послѣ вопроса: *Che fate voi misteriore donne?* и отвѣта вѣдьмъ: *un' ora sena nome*, заклинаетъ вѣдьмъ

открыть ему будущее. Вѣдьмы исполняютъ это, вызывая цѣлый рядъ призраковъ, которые, одинъ за другимъ, въ таинственныхъ угрозахъ предрекаютъ Сиварду его судьбу. Всѣ привидѣнія и всѣ ихъ предсказанія взяты изъ Шекспира слово въ слово. Что касается до музыки, то она довольно въ согласіи съ текстомъ. Предвѣщанія привидѣній, призраковъ, тѣней, оракуловъ по слѣдамъ Глука получили въ музыкѣ почти стереотипную формулу. Это декламация на одной, неизмѣнной нотѣ, съ сопровожденіемъ аккордовъ, медленно чередующихся въ гармоніи, болѣе или менѣе фантастической. Такъ гласитъ оракуль и поютъ духи тартара, въ «Альцестѣ» Глука, такъ поетъ Донъ-Жуану статуя командора у Моцарта — такъ поетъ хоръ невидимыхъ демоновъ въ волчьей долинѣ, такъ отвѣчаетъ Наина на распросы Фарлафа (въ оперѣ «Русланъ и Людмила»). Это сдѣлалось уже общимъ достояніемъ композиторовъ, и нехстати было бы здѣсь упрекать Верди въ заимствованіи, хотя многіе изъ отвѣтовъ привидѣній чрезвычайно близко, даже самымъ паденіемъ фразы, напоминаютъ «командора». Самое лучшее оправданіе для Верди въ этомъ случаѣ, сходство нѣкоторыхъ фразъ его вѣдьмъ съ фразами «Наины» въ Русланѣ (даже въ послѣдованіи аккордовъ), хотя нѣтъ ни малѣйшаго сомнѣнія, что Верди не знаетъ оперы М. И. Глинки. Пѣніе самого Сиварда въ его обращеніи къ тѣни Банко (которая и здѣсь, въ пещерѣ, страшнѣе для него всѣхъ другихъ), эта кантилена вышла довольно плоска, какимъ-то декламационнымъ общимъ мѣстомъ. Возволнованный страшнымъ предрѣченіемъ, Сивардъ падаетъ на землю безъ памяти, и чтобъ возвратитъ его къ жизни, чтобъ успокоитъ его истерзанную душу, колдуньи наводятъ на него волшебный сонъ. Пещера озаряется кроткимъ голубымъ сіяніемъ, свѣтлыми облаками; на нихъ, и среди ихъ появляются ундины и сильфы въ граціозныхъ группахъ. Мысль этой поэтической сцены заимствована также изъ Шекспира и довольно удачно. Воздушные танцы при волшебной декорации и при незатѣйливой, но истинно-граціозной музыкѣ этого «*chœur dansé!*» (колдуньи своимъ пѣніемъ аккомпанируютъ балету) не могутъ не произвести самаго пріятнаго, отраднаго впечатлѣнія, особенно послѣ мрачныхъ, кровавыхъ предъидущихъ сценъ. Расчетъ простой, но вѣрный, и всегда увѣнчивается полнымъ успѣхомъ. У насъ эта сцена, великолепно поставленная, необыкновенно всѣмъ понравилась. Послѣ балета, вѣдьмы исчезаютъ вмѣстѣ со всѣми видѣніями. Сивардъ пробуждается одинъ, въ темной пещерѣ. Аріей его, короткой и довольно-энергической, оканчивается третій актъ.

Въ послѣднемъ—сначала хоръ, выраженіе общей грусти и печали народа отъ притѣсненій тирана Сиварда, хоръ, какъ почти всегда у Верди, въ двухъ частяхъ: въ минорѣ и потомъ въ мажорѣ. Музыка здѣсь ничѣмъ особенно не замѣчательна. Затѣмъ арія Макдуфа (тенора) элегическое *adagio*. О его правдѣ драматической можно судить изъ того, что слышавъ эту арію въ первый разъ, и не зная ея текста, я нашелъ тутъ выраженіе тихой грусти влюбленного, или что-то въ этомъ родѣ. Оказывается, что дѣло идетъ о глубокой тоскѣ и

печали Макдуфа, потому что Сивардъ, чрезъ наемныхъ убійцъ, лишилъ его жены и дѣтей. Этого бы нельзя и ожидать по музыкѣ, элегической, правда, но въ самыхъ общихъ чертахъ, и, главное, слишкомъ мягкой, кроткой для такого трагическаго положенія. Перемена декораціи: замокъ Сиварда, покои его супруги. Прелюдія въ оркестрѣ подготавливаетъ сцену лунатизма тѣми же звуками, которые уже были слышны въ первой прелюдіи. Въ самой сценѣ лунатизма есть отлично-хорошія намѣренія, но цѣлое — не совсѣмъ удачно. Тутъ всего больше видно, какъ не подъ силу таланту Верди, хотя огромному, борьба съ такимъ исполиномъ, какъ Шекспиръ. Тутъ всего досаднѣе становится, зачѣмъ эта чудная драма превращена въ итальянскую оперу!

Заключительныя сцены: «приближеніе бирнамскаго лѣса», предсказанное Сиварду въ пещерѣ вѣдьмъ и теперь совершающееся, сраженіе и смерть Сиварда—несравненно удачнѣе. Музыка сраженія отчасти напоминаетъ хоръ изъ Нормы: гиегга, гиегга, впрочемъ, это не мѣшаетъ ей быть очень хорошею. Тутъ есть характеръ дикой воинственности и чего-то рѣшительнаго, что и требовалось сюжетомъ. Смерть Сиварда подъ мрачные звуки, въ родѣ похороннаго марша, оканчиваетъ оперу. Такого рода трагическій финалъ (какъ наприимѣръ и въ Отелло) по моему мнѣнію, невыгоденъ для оперы. Большая симфонія, которая бы окончилась отрывочными минорными звуками, непременно оставила бы тоже впечатлѣніе неудовлетворительное. Въ музыкѣ, для конца большой оперы почти непременно нужно торжество, ликование, гдѣ бы элементы пришли къ своему окончательному примиренію. Иначе все какъ будто еще нѣтъ конца, все еще чего-то недостасть. Впрочемъ, бывали примѣры оперъ и знаменитыхъ, съ чисто-трагическимъ окончаніемъ (Армида — Глука, Медея — Керубини и другія).

Изъ разбора этого, читатель, даже не слышавшій оперы «Сивардъ», увидитъ, что музыка здѣсь вообще очень замѣчательна, мѣстами эффектна, красива, но что равновѣсія ея съ поэтическою задачею Шекспировскаго текста и искать не слѣдуетъ. Верди, какъ ожидать надобно, можетъ написать оперы и на Гамлета, и на короля Лира, и на Коріолана, и оперы эти могутъ выдти довольно замѣчательны и занимательны, но переложеніемъ Шекспировыхъ идей на музыкальный языкъ конечно не будутъ, потому что для этого слишкомъ многого требуется, чего почти нельзя спрашивать отъ итальянскаго композитора. Пошловатость всей «закваски» ихъ оперъ никакъ не поладитъ съ поэзіею Шекспира.

Объ исполненіи оперы Сивардъ на нашей сценѣ скажу немного словъ, и безъ того разборъ мой вышелъ чрезъ чуръ длиненъ. Если отъ самого Верди не слѣдуетъ требовать равновѣсія съ выбранною имъ задачею, то тѣмъ меньше слѣдуетъ требовать высоко-трагической игры отъ оперныхъ пѣвцовъ, хотя бы столько даровитыхъ и образованныхъ, какъ г-жа Тедеско и г. Дебассини: имъ поручены главныя роли пьесы. Прекрасный голосъ, прекрасная наружность, отчетливая игра, отчетливое пѣніе обоихъ артистовъ очень гармонировали, если

не съ драмой Шекспира, то съ музыкой Верди и съ тѣмъ, какъ вся пьеса осуществлена на нашей оперной сценѣ. Роль Сиварда принадлежитъ, безъ сомнѣнія, къ самымъ лучшимъ и самымъ эффектнымъ въ репертуарѣ г. Дебассини. Въ небольшой роли Макдуфа, г. Беттини былъ очень на мѣстѣ п арію свою, въ послѣднемъ актѣ, спѣлъ такъ хорошо, что публика потребовала повторенія. Голосъ этого артиста—теноръ, самаго нѣжнаго свойства, въ родѣ нашего русскаго тенора г. Булахова, только еще болѣе кроткій, матовый (voilé). Надо однако пожелать г. Беттини побольше одушевленія въ сценѣ финала 1-го акта, когда онъ, въ смятеніи выбѣгаетъ изъ опочивальни вельможнаго гостя, убитаго Сивардомъ и восклицаетъ: «оггоге! оггоге! оггоге!» Слова эти прозвучали въ устахъ г. Беттини до нельзя холодно, равнодушно. Партіи другихъ лицъ слишкомъ незначительны въ этой оперѣ, кромѣ, быть можетъ, еще роли Банко, которую очень хорошо выполнилъ г. Тальяfico. Постановка оперы такъ тщательна (декораціи и костюмы много напоминаютъ извѣстные рисунки Рецша къ этой драмѣ) и, при увлекательности самой пьесы, такъ эффектна, что даже независимо отъ музыки, опера эта постоянно будетъ привлекать зрителей; музыка же, какъ я сказалъ, большинству очень нравится, и опера имѣетъ блистательный успѣхъ.

II *).

Новыя оперы: «Поліевктъ», соч. Донизетти.—Еще о Верди, по этому случаю и о сюжетахъ итальянскихъ оперъ.—«Волшебный стрѣлокъ», Вебера.—Итальянцы и нѣмецкая музыка.—Постановка «Волшебнаго стрѣлка».—Волчья долина.—Исполнители.—Равныя диковинки въ нашихъ музыкальныхъ фельетонахъ.

Сколько бываетъ случаевъ, когда участь музыкальнаго фельетониста становится очень незавидною и даже довольно горькою! Вотъ, напримѣръ, хотя бы моя, на этотъ разъ. Давать читателямъ «Пантеона» отчетъ о серьезной оперѣ маэстро Донизетти, «Поліевктъ», слышанной мною только однажды и не оставившей послѣ себя никакого впечатлѣнія, кромѣ скуки, безцвѣтности, вялости!.. Сколько мнѣ замѣтно было, да и по справкамъ оказывается, публика наша также не очень полюбила эту оперу, данную въ первый разъ, въ бенефисъ г-жи Маррай. Судь публики—великое дѣло въ искусствѣ. Не смотря на все, что господа патентованные знатоки могутъ говорить въ защиту или въ укоръ произведенія, публика всегда слушается собственного вкуса, и стоитъ только безъ предубѣжденія, бозъ пристрастія и односторонности, поглубже вникнуть въ приговоръ массы, чтобъ убѣдиться, что въ ея судѣ всегда много правды. Я разумѣю здѣсь общій результатъ суда всѣхъ и каждого, знатоковъ и незна-токовъ, приговоръ, который не формальнымъ порядкомъ вносится въ печатные протоколы (публика, правду сказать, о нихъ не очень-то много заботится), а высказывается въ успѣхѣхъ или неуспѣхѣхъ самой вещи. Иные скажутъ: «да,

*) Пантеонъ, 1855, № 2.

помилюйте, для вѣрнаго сужденія о музыкальныхъ произведеніяхъ надобно знаніе, образованность спеціальная, а нашу петербургскую публику, въ ея массѣ, никакъ нельзя назвать «образованною» въ музыкальномъ отношеніи. Потомъ: «развѣ мало случаевъ, что вещи, всѣмъ свѣтомъ признанныя за первоклассныя, имѣютъ у насъ только полууспѣхъ, или и вовсе не нравятся?» Все это такъ, все это правда, и правда не въ отношеніи нашей только публики, а почти всѣхъ публикъ въ свѣтѣ (за исключеніемъ иныхъ особенно-музыкальныхъ городовъ Германіи),—но... не пускаясь въ разглагольствованіе, почему для однихъ и тѣхъ же слушателей не можетъ одинаково нравиться хоръ цыганъ и девятая симфонія Бетховена, не пускаясь въ разграниченія публики въ отношеніи музыки на классы и разряды, а разряды опять на менѣе или болѣе образованные кружки, я здѣсь хочу намекнуть только на тотъ художественный инстинктъ, на то влеченіе къ истинной красотѣ, которое присуще каждой публикѣ, каждой массѣ слушателей, и, быть можетъ, вѣрнѣе, прямѣе, ближе къ дѣлу, именно въ этой массѣ, неотуманенной мудрствованіями и разными учеными ухищреніями, чѣмъ въ сужденіяхъ такъ называемыхъ знатоковъ. Россиніевъ «Зорá» всю массу публики приводитъ въ восторгъ,—и, кажется, что этотъ восторгъ очень на мѣстѣ. Увертюру Фрейшюца осыпають рукоплесканіями въ каждый спектакль и заставляютъ повторять, — и что-жъ? увертюра эта дѣйствительно одна изъ лучшихъ увертюръ въ свѣтѣ, а со стороны живаго драматизма едва ли и соперницъ имѣетъ. Секстетъ Донъ-Жуана, при исполненіи роли Лепорелло Лаблашемъ, возбуждаетъ неистовые аплодисменты. Что можетъ быть ихъ справедливѣе? Многіе изъ другихъ нумеровъ знаменитой этой оперы вовсе не производятъ сильнаго впечатлѣнія, проходятъ какъ-то холодно, даже независимо отъ удачнаго или неудачнаго исполненія. Вглянитесь хорошенько, вы увидите, что публика и здѣсь права. Резонъ холодоватости въ самой оперѣ, въ несценичности ея многихъ мѣстъ, въ нѣкоторой несовременности музыкальныхъ формъ (такъ же какъ и въ «Свадьбѣ Фигаро»), и т. д. Здѣсь, конечно, не мѣсто развивать все это подробно; обратимся къ нынѣшнему сезону. Изъ оперъ, съ которыми публика только-что въ первый разъ познакомилась, «Сафо» имѣла едва полууспѣхъ, и то единственно за сцены въ храмѣ Аполлона, дѣйствительно лучшія въ оперѣ. Напротивъ того, опера «Сивардъ Саксонецъ» сразу рѣшительно понравилась. Многіе восхищаются то оригинальностью всей оперы, то тѣми или другими красивыми подробностями, то фантастической и аффектной оркестровкой, и все это очень оправдывается самою вещью. Свѣжести и оригинальности воображенія никто у Верди не посмѣетъ отнять, также какъ и большого мастерства во владѣніи всѣми средствами сценической музыки. Въ операхъ Верди, не смотря на нѣкоторую пошловатость музыки, особенно съ мелодической стороны, не смотря на неизбѣжныя итальянскія формулы, не смотря на чрезмѣрный шумъ, оглушительный громъ оркестра во многихъ мѣстахъ и на нѣкоторое оригинальничанье капризными, не всегда красивыми выходами, слышится кое-гдѣ что-то такое, чего не слышишь въ

другихъ итальянцахъ—что-то стремительное, энергическое, совсѣмъ новое, свое; пробивается въ музыкальной поэзи какая-то новая жилка, и за это синьору Верди огромное спасибо, при нынѣшнемъ всеобщемъ измелѣчаніи, обмелѣніи искусства.

Чтобы возвратиться къ предмету моей хроники замѣчу, что опера, которая нигдѣ не имѣла настоящаго успѣха, не можетъ не быть плохую, и повторю, что если «Поліевктъ» нашей публикѣ не понравился, то это опять дѣлаетъ честь вѣрности ея вкуса.

Всякому сколько-нибудь знакомому съ итальянскими операми и содержаніемъ ихъ, давно извѣстно, что итальянскіе композиторы никакъ не могутъ похвастаться разборчивостью въ выборахъ сюжетовъ для своихъ оперъ. Всякій знаетъ, что теперь не осталось почти ни одной сколько-нибудь знаменитой драмы или мелодрамы, изъ обильнаго тройнаго репертуара: англійскаго, нѣмецкаго и французскаго, которая не была бы перекроена въ итальянскую оперу. Шекспиръ, Байронъ, Шиллеръ, Викторъ Гюгѣ совсѣмъ ограблены итальянскими либреттистами. И не смотря на это, эти либреттисты, музыкальна ли самая основа пьесы; мирятся ли главные лица ея и положенія съ условіями музыкальнаго языка, нѣтъ имъ дѣла: выбранная ими пьеса, безсмертное-ли созданіе глубочайшаго въ свѣтѣ знатока сердца человѣческаго и величайшаго драматика, или незрѣлое произведеніе лирической фантазіи германскаго поэта, или безобразно-чудовищный вымыселъ неистоваго французскаго романтика 30-хъ годовъ, или, наконецъ, ходульная драма старинной псевдо-классической школы... Есть на лицо драма, драма съ опредѣленнымъ дѣйствіемъ, эффектными сценами, опредѣленными характерами, баста! давай ее сюда! Окарируемъ ее нашими цеховыми ножницами по извѣстной выкройкѣ, размѣстимъ аріи, дуэты, финалы. Плодовитый маэстро недолго будетъ ждать вдохновенія, вотъ и дѣло въ шляпѣ, вотъ опера уже и готова: поють ее въ Италіи, во Франціи, а потомъ и въ цѣломъ просвѣщенномъ свѣтѣ.

Впрочемъ, въ основаніи тутъ нѣтъ ровно ничего дурного: уже со временъ Глуковой «Ифигеніи въ Авлидѣ» доказана возможность превращенія драмъ, задуманныхъ не для музыки—въ драмы музыкальныя. Идея искать сюжетовъ для оперъ въ пьесахъ больше или меньше знаменитыхъ и любимыхъ въ репертуарѣ драматическомъ, идея очень естественная, послѣдовательная, такой порядокъ ведется съ давнихъ поръ и врядъ-ли когда нибудь выведется; но дѣло въ томъ, что вездѣ надобенъ толкъ и умѣнье. А теперь похоже на то, что выборъ сюжета въ оперѣ будто-бы не составляетъ никакой важности. Итальянцы, по крайней мѣрѣ, совершенно къ нему равнодушны, а за ними и публика. Къ чему, на примѣръ, было заставлять насъ тѣшиться въ оперномъ театрѣ этою отвратительною выдумкою Виктора Гюгѣ, этимъ несчастнымъ шутомъ «Риголетто» съ его бѣдной дочерью! Иногда, право, невольно порадуешься, что большая часть зрителей и зрительницъ не знаетъ, не разслушиваетъ и не догадывается, въ чемъ тутъ дѣло, а то всѣмъ стало-бы еще больше «совѣстно»,

чѣмъ въ неприличной сценѣ Донъ-Жуана съ Церлиной на балу. И музыка— это искусство, столько возвышенное, столько чистое— должна служить такимъ драматическимъ положеніямъ! Моцарту было гораздо простительнѣе провиниться противъ этой моральной чистоты музыки. Въ его время многія стороны искусствъ еще не дошли до сознательности. Въ наше время, время анализа и рефлексіи, мы вправѣ требовать и отъ музыкантовъ несравненно больше ума и строгости въ выборѣ оперныхъ сюжетовъ. А кто изъ нихъ заботится? Итальянскіе оперные авторы, какъ нарочно, бросаются безпрестанно изъ огня да въ полымя! То выберутъ такой сюжетъ, что противно станетъ вглядываться въ него попристальнѣе, то уцѣплятся вдругъ за такой возвышенный, такой серьезный, что ему опять слишкомъ неловко на театральныхъ доскахъ итальянской оперной сцены. Именно такой контрастъ, напримѣръ, «Риголетто» и—«Поліевктъ»!

Имя Polyeucte напоминаетъ всѣмъ намъ тотчасъ зиму съ 1853 на 1854, Рашель и одинъ изъ ея главныхъ триумфовъ—роль Паолины, съ ея знаменитымъ: «je crois!» Странно было-бы, неправда-ли, сравнивать какъ актрисъ Рашель и г-жу Моррай? Чуть-ли не больше странно и неумѣстно искать паэоса и энергіи Корнеля въ музыкѣ автора Лучіи и Анны Болейнъ. Но если прямо съ перваго раза видно, что эта трагедія вовсе не по характеру, вовсе не по плечу синьору Доницетти—вотъ новое доказательство, какъ мало вниманія обращено у итальянцевъ на сюжетъ, какъ плохо они понимаютъ отношенія музыки къ поэзіи! Иначе, какъ-бы могла придти въ голову Доницетти заносчивая мысль помѣяться съ Корнелемъ на такой драмѣ, которая требуетъ обширнаго размаха поэтической силы, высшаго полета вдохновенія и, въ большинствѣ сценъ, не можетъ быть выражена иначе, какъ формами музыки, весьма близкими къ духовной, ораторной.

Уже въ «Лучіи» какъ безконечно далеко онъ остался отъ всѣхъ намѣреній оригинальнаго вымысла, откуда такъ плохо позаимствовался литераторъ! Характеровъ романа Вальтера-Скотта и тѣни нѣтъ въ оперѣ. «Lucia di Lammermoor» вышла очень дюжинная мелодрама съ самыми истертыми эффектами. Музыкальные достоинства (тоже не высокаго разряда) не всегда въ ладу съ сценическимъ положеніемъ. Доницетти, такъ и видно, по всей натурѣ своей, гораздо ближе къ истинно-итальянскому реду, т. е. комическому, къ ихъ національному буффонству. Оттого «Elisir d'amore» и «Don Pasqual» красуются какъ прелестные цвѣтки въ роскошномъ цвѣтникѣ итальянскихъ комическихъ оперъ, а серьезные оперы Доницетти одна другой слабѣе. Но самую послѣднюю ступень внизу (если наверху помѣстить лучшія его оперы) занимаетъ, безспорно, «Поліевктъ», по крайней мѣрѣ изъ тѣхъ оперъ, которыя давались въ Петербургѣ.

Трагедію Корнеля передѣлалъ въ оперу литераторъ очень опытный—Скрибъ; передѣлалъ сообразно требованіямъ Парижской большой оперы, т. е., чтобъ были танцы, марши, жертвоприношенія, однимъ словомъ—великолѣпный спектакль. «Все, что у Корнеля рассказывается «наперсниками» и «наперс-

ницами», здѣсь во очію совершается передъ зрителями. Либретто вообще очень недурно; было гдѣ разгуляться композитору, но онъ именно тутъ-то и не разгулялся.

Въ музыкѣ оперы нѣтъ ни одного нумера замѣчательнаго. Все, какъ я сказалъ уже, до крайности вяло и безцвѣтно. Даже когда понадобились легкіе игривые мотивы для танцевъ, и тутъ вдохновеніе измѣнило Донизетти. Музыка торжественнаго марша и балета также плоха, какъ и въ серьезныхъ сценахъ оперы. А шуму, грому, стукотни, по-крайней-мѣрѣ столько же, какъ и въ Сафо. Ни одной живой, мелодической мысли, ни одной кантилены, которая запала бы въ душу! Все ровно, гладко, дюжинно. Не только съ музыкой Верди, гдѣ на каждомъ шагѣ видны огромный талантъ, но даже съ музыкой Пачини, эту Донизеттievскую оперу нельзя ставить на одну доску. Хоры жрецовъ и вся сцена въ храмѣ изъ «Сафо» просто гениальная музыка въ сравненіи съ этимъ жалкимъ искаженіемъ и посрамленіемъ Корнельева Полиевкта.

Даже отчетливое исполненіе главныхъ партій (Полиевктъ—г. Тамберликъ, Паолина—г-жа Маррай, отецъ Паолины—г. Тальяфико, Северъ—г. Ронкони) не могло придать достоинства неудачной оперѣ. Не спасли ее и красоты постановки. А декорация при торжественномъ вѣздѣ Севера въ столицу Арменіи и всѣ подробности триумфа очень изящны и даже довольно вѣрны исторіи. Превосходна также послѣдняя декорация: авансцена — преддверіе народнаго цирка, съ той стороны, гдѣ помѣщаются преступники, обреченные въ жертву лютымъ звѣрямъ,—въ глубинѣ сцены за темною рѣшеткою сама ужасная арена, блистательно освѣщенная южнымъ солнцемъ и окруженная вдали несяѣтною толпою зрителей. Кажется, довольно о «Полиевктѣ», и то мнѣ слѣдовало бы еще извиниться передъ читателями, что по случаю такой оперы — и гдѣ же? въ бѣгломъ отчетѣ о спектаклѣ!—затронуты мною серьезные вопросы о поэтическомъ достоинствѣ музыкальныхъ драмъ.

Перейдемъ къ явленію гораздо болѣе занимательному. На сценѣ итальянской оперы поставленъ Фрейшюцъ! Прежде всего надо замѣтить, что это фактъ чрезвычайно любопытный, какъ *небывалый* еще въ лѣтописяхъ итальянскаго репертуара. Эта диковинка могла случиться только у насъ или въ Лондонѣ. Въ нѣмецкихъ столицахъ вездѣ есть своя нѣмецкая оперная труппа, и итальянцы въ Вѣнѣ, напримѣръ, или въ Берлинѣ, или въ Мюнхенѣ, никогда не взяли бы за нѣмецкую музыку. Въ Италіи ее не любятъ, потому, что не знаютъ, и не знаютъ потому, что не любятъ. Въ Парижѣ chef-d'œuvre Вебера являлся сперва (въ двадцатыхъ годахъ) на театрѣ Комической оперы, подъ именемъ «Robin des Bois», въ жалкой передѣлкѣ Кастиль-Блаза; потомъ, въ слѣдствіе стараній Берліоза (около сороковыхъ годовъ), на сценѣ Grand-Opéra, и какъ условія этого театра требуютъ въ оперѣ непременно речитативовъ и танцевъ, то были придѣланы речитативы самимъ Берліозомъ, вставлены и танцы (!) (кажется, въ 3-мъ дѣйствіи, послѣ хора охотниковъ, не считая вальса крестьянъ въ 1-мъ). Французы не могутъ взять чужое произведеніе,

чтобъ не исковеркать его по своему. Они поправляли и Шекспира и Моцарта (Донъ-Жуанъ явился въ пяти дѣйствіяхъ!). Волшебная флейта, подъ именемъ *Mystères d'Isis* и совершенно обезображенная нелѣпѣйшей передѣлкой, и Фрейшюцъ, конечно, не могъ избѣгнуть этой роковой участи, чтобъ позабавить парижскую публику. Но при строгомъ разграниченіи оперныхъ театровъ въ Парижѣ (*Grand Opéra, Opéra comique, les Italiens*) итальянская труппа, постоянно имѣющая свой сезонъ въ Парижѣ, въ продолженіе столькихъ лѣтъ, никогда не забѣгала во владѣніе чужаго репертуара. Ни Робертъ, ни Гвельфы, ни Осада Гента, ни всѣ прочія оперы, написанныя на французскій текстъ и для театра Большой оперы, никогда не исполнялись въ Парижѣ «итальянцами»: они тамъ ограничиваются своими родными операми, и, правду сказать, отлично дѣлають. Итальянское либретто вызываетъ итальянскую музыку, итальянская музыка требуетъ итальянскихъ пѣвцовъ: все въ согласіи, все другъ другу помогаетъ, всѣ у себя дома, въ своей тарелкѣ. Въ Вѣнѣ и Берлинѣ итальянцы также не измѣняютъ своему репертуару, потому что и надобности въ томъ не предстоитъ. На театрахъ нѣмецкой оперы репертуаръ самый обширный. Нѣмецкіе артисты поютъ все на свѣтѣ: поютъ и Донъ-Жуана въ нѣмецкомъ переводѣ (и съ діалогомъ), и опера эта до такой степени популярна вездѣ въ Германіи въ этомъ видѣ, что есть много нѣмцевъ, которые вѣрить не хотятъ, чтобы *изъ* Донъ-Жуанъ былъ написанъ *изъ* Моцартомъ «на слова итальянскія»; поютъ, кромѣ своихъ романическихъ и комическихъ оперъ, и Спонтини, и Глука, и Керубини, и Мегюля, и Боальдѣ, и Обера, и Мейербера, и Галеви, и Россини, и Беллини, и Верди, и Доницетти, *e tutti quanti*, и все это въ нѣмецкомъ переводѣ и, по возможности, безъ речитативовъ (т. е. *recitativ non stromentali, secchi* замѣняются у нихъ разговоромъ въ прозѣ, а прочіе речитативы, оркестрованные, остаются, конечно, безъ измѣненія, хотя жестоко теряютъ отъ неловкихъ переводовъ). При такомъ порядкѣ дѣлъ ясно, что только у насъ въ Петербургѣ, за неимѣніемъ нѣмецкой оперы и при полу-существованіи русской оперной труппы, итальянскіе артисты обязаны пѣть репертуаръ самый разнообразный, обязаны пѣть, кромѣ музыки своихъ итальянскихъ композиторовъ, и оперы Мейербера вовсе не въ ихъ духѣ, не въ ихъ школѣ, попросту не для нихъ написанныя; покушались пѣть и «Фенеллу» Обера, а теперь поютъ Вебера, котораго музыка, по своему чисто-нѣмецкому характеру, рѣшительный антиподъ итальянскимъ операмъ.

Ужъ если въ операхъ Моцарта, въ знаменитой партіи донны Анны, на примѣръ, Джулія Гризи частенько жаловалась на неблагодарность этой нѣмецкой (?) музыки, если въ операхъ Мейербера (всего больше въ Робертѣ) очень замѣтно, какъ неловко итальянскимъ пѣвцамъ въ этихъ непривычныхъ для нихъ, чужихъ музыкальных формахъ (Мейерберъ держится вездѣ, и очень строго, декламаціи французской), то уже напередъ ясно было для всѣхъ смыслящихъ толкъ, что нашей итальянской труппѣ, хотя отлично составленной и

богатѣйшей въ свѣтѣ, едва ли совладѣть, какъ слѣдуетъ, съ музыкой Вебера. Такъ и вышло.

Всѣ истинные любители музыки въ Петербургѣ, безъ сомнѣнія, чрезвычайно обязаны благой мысли дирекціи увеличить репертуаръ сезона—«Волшебнымъ Стрѣлкомъ»; тѣмъ не менѣе, эти же самые любители, особенно тѣ изъ нихъ, которые хорошо помнятъ нѣмецкую петербургскую группу съ Брейтингомъ, Ферзингомъ, и т. д., или тѣ, которымъ удалось слышать Фрейшюца за границей, напримѣръ въ Дрезденѣ, не могли не вздохнуть тяжело, сличая нынѣшнія свои впечатлѣнія съ прежними, однимъ словомъ: исполненіе Фрейшюца итальянцами очень неудовлетворительно, что и въ порядкѣ вещей.

Правда, опера тщательно разучена, обставлена лучшими голосами, (такъ что, напримѣръ, маленькую роль Киліана взявъ на себя г. Тальяfico, и такую-же небольшую партію пустынного поетъ г. Лаблашъ),—при всемъ томъ опера идетъ какъ-то холодно, безжизненно, и общее впечатлѣніе чрезвычайно далеко отъ того, котораго желалъ Веберъ и которое ясно въ идеалѣ для всѣхъ, хорошо понимающихъ эту оперу, одну изъ лучшихъ въ свѣтѣ, особенно по совершенному равновѣсію музыки и сюжета.

Бѣда съ этими операми, такъ близкими къ идеальному совершенству! Когда и гдѣ удастся имъ быть исполненными, осуществленными на сценѣ такъ, чтобъ исполненіе было въ полномъ согласіи съ партитурой, съ мыслию автора? Операмъ Моцарта, напримѣръ, такое счастье не достается рѣшительно никогда! Нѣмецкіе артисты, по большей части, при всей добросовѣстности своей и любви къ созданіямъ Моцарта, не отличные мастера въ самомъ пѣніи, въ техникахъ вокальной, то-есть, по-просту, не умѣютъ хорошо распоряжаться средствами своего голоса, а пѣвцы-итальянцы слишкомъ далеки отъ тонкихъ намѣреній Моцартовой музыки, которые для нихъ вообще не симпатичны.

Веберъ, нѣмецъ по рожденію, по воспитанію и по всей натурѣ своего таланта, оперы свои писалъ для Германіи, для пѣвцовъ нѣмецкихъ. Значитъ, отличнаго исполненія оперъ этихъ можно требовать только на нѣмецкихъ сценахъ. Вѣроятно, въ Дрезденѣ, гдѣ Фрейшюцъ былъ поставленъ на сцену въ первый разъ (въ 1821 г.), когда самъ композиторъ дирижировалъ оркестромъ, еще до сихъ поръ, по преданію, сохранились всѣ подробности постановки и исполненія (темпы, оттѣнки и т. д.). Тамъ, въ сосѣдствѣ Богеміи, эта опера, съ богемскимъ сюжетомъ, богемскими нравами, богемскою музыкальностью, созрѣла въ поэтической головѣ Вебера, тамъ она должна была возбудить сочувствіе всѣхъ и каждого, сдѣлаться народною, популярною въ высшей степени, сдѣлаться любимницею всѣхъ безъ исключенія пѣлцовъ, любящихъ музыку; а какой же нѣмецъ не любитъ музыки?

Успѣхъ Фрейшюца скоро сдѣлался всесвѣтнымъ; при истинныхъ и огромныхъ достоинствахъ этой оперы иначе и быть не могло; но есть большая разница—на сколько эта опера нравилась на своей родинѣ и, напримѣръ, во Франціи, или у насъ въ Россіи. Основа оперы богемская народная сказка,

для насъ чужая, и превращается въ болѣе или менѣе удачный фантастическій вымыселъ; эта лѣсная жизнь, съ своею таинственною поэзіею; эти лѣсистыя горы, непроходимыя дебри, эти темныя тущобы между высокихъ, суровыхъ скалъ, все житье-бытье цѣлаго народа охотниковъ, егерей, ихъ привычки, ихъ повѣрья, все это едва знакомо намъ по описаніямъ, а съ 20-хъ годовъ всего больше, именно по случаю оперы «Волшебный стрѣлокъ или седьмая пуля». Сюжетъ оперы нравится намъ, музыка насъ восхищаетъ; но не вызывается въ душѣ ни малѣйшаго отклика чего-нибудь роднаго, не затрагиваетъ привычныхъ, близкихъ сердцу воспоминаній,—а воспоминаніе одинъ изъ сильнѣйшихъ рычаговъ музыки! тогда какъ для нѣмцевъ, (особенно для богемцевъ, саксонцевъ) тутъ на каждомъ шагу свое, родное, и на сценѣ, и въ музыкѣ, столько же знакомое съ дѣтства, какъ намъ, напримѣръ, напѣвъ «Лучинушки» или «Камаринскаго».

Вотъ почему и итальянскимъ исполнителямъ необыкновенно трудно, чтобы не сказать невозможно, сколько-нибудь вѣрно передать характеръ этой оперы, насквозь проникнутой мѣстнымъ, богемскимъ колоритомъ. Это все равно, что отъ труппы пѣвцовъ *не русскихъ* требовать идеально совершеннаго исполненія оперы «Жизнь за Царя».

Притомъ еще надобно замѣтить, что опера «Фрейшюцъ», въ цѣломъ своемъ поворотѣ, нисколько не подходитъ подъ привычки итальянцевъ, а итальянцы въ музыкѣ вообще совершенные рабы привычки, рутины. Имъ извѣстны и симпатичны только два рода оперъ: комическій (Opera buffa), граничащій съ фарсомъ, и серьезный (tragedia lirica, melodramma), съ ходульными трагическими эффектами, въ тѣхъ и другихъ операхъ непремѣнно речитативы. Опера Вебера, задуманная по привычкамъ нѣмецкимъ, рѣшительно внѣ этихъ итальянскихъ рубрикъ. Она нисколько не комическая, но столько же и не серьезная, въ смыслѣ итальянскомъ, то есть, нисколько не ходульная. Характеръ средній (mezzo carattere) съ примѣсью чисто-германскаго романтизма и чисто-германской сентиментальности для нихъ terra incognita. Итальянцамъ здѣсь негдѣ дурачиться, забавлять публику уморительными выходками буффонства, имъ однимъ свойственнаго, но негдѣ и приходитъ въ своего рода «пафосъ», очень условный, очень мелодраматическій, безъ котораго они просто не знаютъ, какъ сладить съ музыкальными фразами не комическими, не знаютъ, гдѣ помѣстить свою неизбѣжную, долго-долго протянутую нотку передъ окончательнымъ паденіемъ фразы, нотку, обыкновенно сопровождаемую легонькимъ перекачиваньемъ головы и всего тѣла изъ стороны въ сторону... Какая же для нихъ опера, когда въ ней всего этого и въ поминѣ нѣтъ! Я сказалъ уже, что итальянскимъ исполнителямъ до крайности трудно уловить «средній» характеръ музыки (mezzo-carattere, какъ и въ Донъ-Жуанѣ, напримѣръ). Вся опера Вебера, требующая самой натуральной простоты, наивности выраженія, вся проникнутая задушевностью и таинственностію простонародной легенды, выхо-

дить на итальянской сценѣ какъ-то некстати величавою, некстати чинною важною и фешенебельною...

Холодности общаго впечатлѣнія усердно помогаютъ речитативы Берліоза. Они придѣланы имъ, какъ я сказалъ, для Парижа, слѣдовательно подъ французскіе стихи, подъ французскую просодію и въ просодіи итальянской очень неловко приходятся, ужъ не говоря о томъ, что вообще крайне неудобны для голосовъ. Наконецъ, вся эта «придѣлка» значительно искажаетъ, уродуетъ созданіе Вебера, но дѣлать было нечего: опера безъ сплошныхъ речитативовъ не можетъ быть дана на итальянской сценѣ. Въ Лондонѣ, изъ такой-же необходимости, обезобразили речитативами «Фиделію» и «Волшебную флейту». Какой-то капельмейстеръ, безъ дальнихъ околичностей, положилъ свою цеховую лапу на Бетховена и Моцарта! Надъ Фрейшюцомъ трудился по-крайней-мѣрѣ, Берліозъ, человѣкъ съ огромнымъ дарованіемъ (хотя не для оперъ) и трудился все-таки съ толкомъ, соп апоге, потому что влюбился въ музыку Вебера. Въ инструментовкѣ Берліозовыхъ речитативовъ встрѣчаются намѣренія очень умныя, иногда очень кстати подведены фразы, почерпнутыя изъ самой музыки Фрейшюца, но все это далеко не Веберъ, и, еслибъ было и удачѣе, уже потому нехорошо, что опера *задумана* безъ речитативовъ.

Держаться какъ можно точнѣ мысли автора, конечно, первѣйшее условіе и для всей постановки оперы. На такомъ основаніи, хотя вопреки мнѣнію очень многихъ, никакъ не могу восхищаться декорацией, которую вновь написалъ г. Роллеръ для «Волчьей долины». Вся сцена «Волчьей долины» чуть ли не самая важная по ходу пьесы, и потому, да позволено будетъ мнѣ остановиться на ней подольше.

Листъ очень остроумно замѣтилъ (въ одной статьѣ нѣмецкаго музыкальнаго журнала), что по-крайней-мѣрѣ половиной своего громаднаго и всесвѣтнаго успѣха Фрейшюцъ обязанъ—*совѣ*. Это шутка, которую, конечно, никто не приметъ буквально; но правды тутъ много въ томъ отношеніи, что «ужасы и страхи», при таинственномъ литѣ заколдованныхъ пуль, филинъ съ своими свѣтящимися глазами и вся эта фантазмагорія и чертовщина составляла, да пожалуй и теперь составляетъ, *главную* приманку для очень многихъ, особенно нѣсколько равнодушныхъ къ музыкальнымъ достоинствамъ оперы. Бывали же примѣры, что на маленькихъ провинціальныхъ театрахъ Германіи давали Фрейшюца «безъ музыки», чтобъ только насладиться ужасами «Волчьей долины»; но ужъ, конечно, нигдѣ на свѣтѣ не давали этой оперы публично, съ пропускомъ фантастической сцены.

Этотъ финалъ втораго акта—мастерское произведеніе со стороны оригинальныхъ подробностей музыки, и Веберъ является въ нихъ однимъ изъ величайшихъ «пейзажистовъ» между композиторами. (Другіе великіе музыкальные пейзажисты: Глюкъ, Гайднъ и Бетховенъ).

Съ первыхъ звуковъ этого мрачнаго, таинственнаго tremolo скрипокъ будто пахнеть на васъ сыростью глубокаго, лѣснаго ущелья. Суровая, дикая

мѣстность, полуозаренная луною, которая скоро и совсѣмъ скрывается за грозными тяжелыми тучами; старые, полуобнаженные деревья громоздятся одно возлѣ другаго у подошвы крутыхъ, поросшихъ мхомъ утесовъ, на сучьяхъ, протянутыхъ другъ къ другу какъ будто лапы исполинскихъ чудовищъ, и черными силуэтами рисующихся на тускломъ небѣ, дремлютъ ночныя птицы, вдали чуть слышно шумить горный потокъ. Когда Каспаръ приступаетъ къ литью пули, когда раздается его голосъ «одна, двѣ!» вся эта дремлющая трущоба какъ-будто оживаетъ — скалы преклоняются, повторяя слова Каспара, птицы стрепенулись, полетѣли, инныя подлѣли поближе къ огню и раздуваютъ его размахомъ крыльевъ; при каждомъ дальнѣйшемъ возгласѣ Каспара изъ-за скалъ, изъ расщелинъ, между деревъ, появляются незванные свидѣтели ночнаго колдовства, потревоженные въ своемъ логовищѣ; призраки эти принимаютъ болѣе и болѣе адскій характеръ, между тѣмъ и тучи сдвинулись, загрохотали громъ, зашумѣла буря, божеская горная буря! свирѣпый вихрь съ трескомъ ломаетъ вѣтви, вырываетъ съ корнемъ столѣтнія деревья, скалы колеблются, все валится, рушится, и послѣ седьмой пули, среди этого хаоса появляется торжествующимъ властелиномъ—Саміэль!

Всѣ эти поэтическія намѣренія, буквально обозначенныя въ текстѣ оперы, обрисованы Веберомъ съ изумительною пластичностью и поэзіею неподражаемою, которая, при вѣрной и живописной постановкѣ, оставляетъ далеко за собою всѣ ухищренія фантастическихъ ужасовъ въ Робертѣ. Но надо замѣтить, что вся поэзія этой сцены въ чрезвычайной зависимости отъ внѣшняго театральнаго эффекта, то есть, именно отъ подробностей постановки: если она сколько-нибудь въ разладѣ съ музыкой, если мы въ оркестрѣ слышимъ одно, а на сценѣ видимъ что-то совсѣмъ другое, все очарованіе безвозвратно исчезаетъ и вмѣсто поэтической, увлекательной картины, передъ нами какое-то равнодушное чередованіе разныхъ болѣе или менѣе затѣйливыхъ декораторскихъ штукъ, занимательныхъ развѣ для дѣтей или для какого-нибудь провинціала, средѣ невидавшаго чудесъ столичной оперы.

Новая декорация «Волчьей долины», безъ сомнѣнія, очень красива, живописна. Лунный свѣтъ на отдаленныхъ горахъ, сосны, силуэтомъ рисующіяся на синемъ небѣ, впереди, почти на аван-сценѣ, неподобно сдѣланный водопадъ (изъ настоящей воды), все это, конечно, прелестно, но въ этомъ-то, по моему мнѣнію, и вина этой декорации. Она слишкомъ прелестна, слишкомъ граціозна, мила, это романтическая долина, un vallon romantique, а никакъ не страшная лѣсная трущоба, furchtbare Waldsschlucht, какъ у Кинда (либреттиста) и у Вебера. Такой бархатный лунный свѣтъ, такой великолѣпный, серебристый водопадъ годятся скорѣе въ сады Армиды, нежели въ грозный приютъ «Чернаго охотника». Какъ хотите, а никакая прелесть для глазъ не должна подкупить нашего суда на счетъ «правдивости» впечатлѣнія. Въ драматическомъ искусствѣ и во всемъ, что съ нимъ связано, одной красоты мало; надо, чтобъ она была кстати, чтобъ при красотѣ была и правда. Представимъ

себѣ, напримѣръ, декорацію великолѣпнѣйшихъ царскихъ чертоговъ, какую-нибудь длинную галерею роскошныхъ покоевъ, также магически написанныхъ и освѣщенныхъ, какъ декорація втораго акта въ Зора,—мы будемъ нѣжить глаза этою высокою степенью перспективнаго искусства, но, вмѣсто очарованія, эта же самая декорація будетъ колоть глаза, будетъ невыносимо-непріятна, если ее намъ дадутъ, напримѣръ, тамъ, гдѣ сцена требуетъ крестьянской избы. Такую наивность я прибавилъ для поясненія моего мнѣнія насчетъ декораціи «Волчьей долины», потому-что, какъ я замѣтилъ, очень многіе безусловно ею восхищаются. А по моему, лучше бы не такъ великолѣпно, да поближе къ дѣлу. Въ этомъ отношеніи, незатѣйливая декорація «Волчьей долины» на сценѣ Александринскаго театра (когда даетъ «Волшебнаго Стрѣлка» русская оперная группа) несравненно удовлетворительнѣе; тѣмъ болѣе, что тамъ можно безпрепятственно вслушиваться въ красоты Веберовскаго оркестра; а у итальянцевъ шумъ водопада совершенно заглушаетъ музыку, въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ у Вебера «*piano*» или «*pianissimo*». Вѣроятно, по этой же причинѣ г. капельмейстеръ Бавери допустилъ нѣкоторые измѣненія въ оркестрѣ фантастической сцены.

И такъ поступаютъ съ Веберскою музыкою, гдѣ глубоко разсчитана малѣйшая акустическая подробность!

Если, при нынѣшней постановкѣ Фрейшюца, общее впечатлѣніе отъ «Волчьей долины» въ разладѣ съ намѣреніями авторовъ, то не больше въ ладу съ ними и подробности сцены, т. е. сами фантастическія явленія. Въ нихъ нѣтъ требуемаго смысломъ пьесы нарастанія занимательности, потому что «дикая охота» (*die wilde Jagd*), появляющаяся при шестой пулѣ, т. е. передъ самою развязкою сцены, какъ нарочно, вышла совершенно неудачно. Тутъ надобно, чтобъ въ воздухѣ неслись страшные, фантазмагорическіе призраки охотниковъ, верхомъ на скелетахъ, стаи адскихъ собакъ, которыхъ лай слышенъ въ музыкѣ, скелеты разныхъ лѣсныхъ звѣрей, и все это подъ тактъ, въ кандакъ рѣзко-ритмованныхъ роговъ въ оркестрѣ, слитыхъ Веберомъ въ истинно-адскую гармонію. Вмѣсто всего этого, въ глубинѣ сцены мелькаютъ черезъ-чуръ мелко нарисованныя фигурки вѣдьмъ верхомъ на метлахъ, и прочія принадлежности шабаша изъ Фауста (!); дробныя, нелѣпыя фигурки эти чуть-чуть ползутъ по небу, и неровнымъ, медленнымъ движеніемъ нисколько не соотвѣтствуютъ дикой, порывистой музыкѣ.

Вотъ главнѣйшіе промахи постановки этой сцены; чтобъ не упоминать о томъ, напримѣръ, зачѣмъ нѣтъ полета птицъ черезъ сцену, полета безподобно обрисованнаго музыкою (послѣ первой пули), зачѣмъ дикій кабанъ съ какимъ-то краснымъ фонарикомъ на носу, такъ не натурально галопируетъ, опять безъ малѣйшаго отношенія къ ритму музыки, которая живо рисуетъ движеніе кабана; зачѣмъ... да, впрочемъ, довольно, не все же объ одной «Волчьей долинкѣ» толковать.

Отъ неудовлетворительности новой декораціи (кромѣ «Волчьей долины»

прочія не новыя и даже не подновлены), перейдемъ опять къ неудовлетворительности самаго исполненія. «Фрейшюцъ» поставленъ для бенефиса г-жи Лаблашъ де-Мерикъ. Бенефициантка взяла на себя роль Анеты. Надо замѣтить, что кромѣ высказанныхъ мною общихъ причинъ, почему музыка Вебера не можетъ быть какъ слѣдуетъ исполнена итальянскими пѣвцами, здѣсь была и другая причина сколько-нибудь хорошему исполненію. Партія Анеты (также какъ и Агаты) написана для высокаго звонкаго сопрано и, слѣдовательно, нисколько не по средствамъ голоса г-жи де-Мерикъ (низкій mezzo-soprano, почти контральтъ). Пришлось транспонировать музыку (перекладывать ее то на полтора, то на два тона ниже), а всякое транспонированіе непременно искажаетъ оригиналь, тѣмъ болѣе въ музыкѣ Вебера, такъ тѣсно, неразрывно связанной съ намѣреніями оркестрными; оттого знаменитое соло альты, напримѣръ, (въ аріи Анеты, въ 3-мъ актѣ) при переложеніи терціей ниже (изъ Es въ C), потеряло почти весь характеръ, весь эффектъ. Такъ и въ другихъ мѣстахъ.

Г-жа де-Лагранжъ исполнила роль Агаты очень отчетливо, не прибавила къ Веберовой музыкѣ ни одной нотки, въ видѣ украшенія (не удивительно ли это?), пѣла съ выраженіемъ, даже съ простотою, но, конечно, все-таки далеко не была «настоящей» Агатой (не могу не замѣтить, что костюмы Агаты и Анеты черезъ-чуръ пышны въ сравненіи съ тѣмъ, чего требовала пьеса), какой бывала, напримѣръ, Зонтагъ! Впрочемъ, и за то спасибо.

Г. Тамберликъ также не исказилъ своей партіи, кромѣ небольшого грѣшка, маленькой каденцы, очень неудачно вставленной въ арію Макса (въ 1-мъ дѣйствіи). Но опять-таки, не говоря объ общемъ характерѣ этой роли, почти недоступномъ пѣвцу итальянскому, объ недостаткѣ игры, которая здѣсь такъ важна, постоянное дрожаніе голоса (*vibrato, tremolo*), которое такъ любитъ г. Тамберликъ, въ Веберовой музыкѣ было очень не на мѣстѣ, выходило неприятно, даже карикатурно.

Но вообще, всѣ эти три роли (изъ четырехъ главныхъ), были выполнены еще очень удовлетворительно. Роль Каспара была исполнена господиномъ Дидо. Каспаръ—негодяй, гуляка, отчаянный малый, истинный *Teufelskerl*, притомъ коварный и злой,—у г. Дидо обратился въ какого-то серьезнаго, важнаго, величаваго жреца—въ родѣ Оровеза или Зорá!

Еслибъ не отсутствіе игры, самый голосъ г. Дидо не дуренъ, хотя принадлежитъ къ той породѣ басовъ, которую нѣмцы прозвали: «*Stroh bass*» — соломенный басъ. Недостатокъ полноты звучности въ немъ очень ощутителенъ, хотя діапазонъ великъ и силы достаточно. Всего яснѣе эти недостатки выступаютъ при сосѣдствѣ голоса г. Лаблаша.

Вотъ голосъ, такъ голосъ! Припомните, что роль пустынного въ Фрейшюцѣ очень мала, но и тутъ голосъ г. Лаблаша, какъ вездѣ, удивительно на мѣстѣ и дѣйствуетъ очаровательно! Какъ густой, но ясный, полно-звучный колоколъ разомъ покрываетъ, смиряетъ весь разнородный шумъ на улицахъ многолюднаго города; можетъ быть еще шумъ этотъ и продолжается, а кажется будто

его ужъ никогда и не бывало, одинъ колоколъ раздается въ своемъ могуществѣ: таковъ эффектъ голоса этого маститаго старца въ финалѣ Фрейшюца. Эта послѣдняя примирительная сцена удивительно вѣнчаетъ собою пьесу, точно заключительный ясный аккордъ разрѣшаетъ всѣ диссонансы, сгустившіеся въ предпослѣднихъ звукахъ. И голосъ г. Лаблаша какъ будто созданъ для этой всепримиряющей, всеуспокоивающей гармоніи...

Такова сила истиннаго таланта—быть вездѣ на мѣстѣ, вездѣ скрасить собою общее впечатлѣніе, придать особенную важность своей партіи, какъ бы она ни казалась мала и малозначительна, однимъ словомъ, превратить въ золото все, къ чему ни прикоснется. Грустно, что такъ немного на свѣтѣ Лаблашей! Еслибъ появлялось побольше такихъ артистовъ, какъ г. Лаблашъ, какъ Біардо, какъ теноръ Рожэ, какъ была Зонтагъ, исчезло бы предубѣжденіе, что опера можетъ обходиться безъ глубоко-обдуманной, оконченной, выработанной драматической игры. Мало того, исчезла бы бездна, которая, на горе наше, и до-сихъ-поръ зіяетъ между итальянскими пѣвцами и нѣмецкой музыкой, между нѣмецкими или французскими исполнителями и итальянской музыкой; исчезла бы наконецъ эта разрозненность школъ и стилей, ни къ чему не ведущая, и музыка стала бы вполнѣ, чѣмъ должна сдѣлаться со временемъ—искусствомъ, независимымъ отъ мѣста и времени, искусствомъ космополитнымъ...

Не повѣрите, какъ досадно мнѣ иногда становится на самого себя за мою серьезность! Ну, кстати-ли въ Музыкальной Хроникѣ, которая все-таки принадлежитъ къ породѣ фельетоновъ, кстати ли затрогивать дѣльные вопросы исторіи и философіи искусства?

Но, чтожъ дѣлать! не всѣмъ данъ талантъ забавлять читателей милыми шуточками и прибаутками, по слѣдамъ французовъ! Чувствую, что у меня никогда не будетъ этого «*un certain je ne sais quoi*», этого шику фельетониста, шику, которымъ такъ щедро надѣлены другіе наши музыкальные рецензенты; чувствую это живо и потому отказываюсь щеголять передъ вами качествами, въ которыхъ мнѣ природа отказала. Особенно силенъ во мнѣ—какую чистосердечно!—недостатокъ того качества, которое, по мнѣнію г. Улыбышева (и его послѣдователей, конечно), составляетъ первѣйшее условіе для музыкальнаго критика; качество это: живость воображенія, фантазіи. Что хотите дѣлайте со мной, никакъ не могу увидѣть въ разбираемой музыкѣ такихъ диковинокъ, которыя какъ день ясны для счастливыхъ, одаренныхъ недостающимъ мнѣ качествомъ.

Какъ-то давно еще, при разборѣ Моцартова Донъ-Жуана и повѣркѣ его партитуры съ книгой г. Улыбышева, мнѣ уже случилось признаваться читателямъ Пантеона, что я въ драматической музыкѣ умѣю видѣть только тѣ намѣренія, подъ которыми самъ композиторъ «*en toutes lettres*» подписалъ свое истолкованіе, т. е. умѣю видѣть въ образцовыхъ операхъ полное согласіе музыки съ текстомъ и—ни на шагъ дальше. Всѣ поэтическія созерцанія, ро-

мантическіе вымыслы, тонкіе таинственныя намеки — все это мнѣ, за отсутствіемъ «творческой» фантазіи, рѣшительно недоступно.

Вотъ вамъ, чтобы недалеко ходить за доказательствами, новое, свѣжень-кое подтвержденіе этой горькой для меня истины.

Писалъ я для васъ отчетъ о Фрейшюцѣ, исполненномъ итальянцами. Музыки этой оперы я касался только мимоходомъ, предполагая, что между читателями музыкальныхъ статей нѣтъ ни одного, который-бы не былъ достаточно знакомъ съ лучшимъ произведеніемъ Вебера. Особенно не трогалъ я увертюры. Въ простотѣ души, я думалъ до сихъ поръ, что какъ эта увертюра почти отъ ноты до ноты составлена изъ музыкальныхъ мыслей самой оперы, повторенныхъ буквально, только съ дивнымъ, неподражаемымъ талантомъ связанныхъ въ одно поэтическое цѣлое, то разбирать ее значить только справиться съ самой партитурой или съ своей памятью (если кто не обиженъ оною) и указать, къ какому положенію, которому изъ дѣйствующихъ въ оперѣ характеровъ относится то и другое мѣсто увертюры: это—Саміэль, это—Максъ, это—Каспаръ, это—Агата: вотъ и истолковано все значеніе ея. И дѣло кончено. Я до сихъ поръ былъ увѣренъ, что эта повѣрка уже сдѣлалась сама собою для каждаго, кто любитъ эту неподобную оперу и ея стройную и неподобную увертюру. Жестокая ошибка съ моей стороны!.. Пока я писалъ свою нынѣшнюю хронику, вотъ уже дважды появился въ публику (сперва по-французски, въ «Journal de St.-Petersbourg», потомъ по-русски, въ «Сѣверной Пчелѣ») разборъ увертюры Фрейшюца. сдѣланный г. Ростиславомъ. Значеніе увертюры истолковано ими въ видѣ связнаго разсказа, цѣлый маленький романъ, не безъ занимательности, и, главное, съ совсѣмъ новымъ воззрѣніемъ на Веберову музыку. Можете представить себѣ мою радость: я думалъ, что дѣло уже давно порѣшено, что увертюру Фрейшюца всѣ насквозь знаютъ, что объ ней уже все высказано и толковать объ ней больше нечего, а теперь выходитъ, что мы всѣ должны ею *вновь* заняться, чтобы насладиться ею съ точки зрѣнія г. Ростислава!

Признаюсь вамъ и въ этомъ, что наслажденіе это для меня еще не вполне доступно; я все еще не могу отступиться отъ прежнихъ своихъ идей, гдѣ я всегда слѣдовалъ «буквѣ» автора; но я все забываю, что организація моя, въ отношеніи музыкальной критики, до крайности несчастлива, уродлива, во мнѣ ни капли нѣтъ «творческой фантазіи», а тутъ-то ее и спрашиваютъ, къ ней-то и адресуются! Какъ это обидно!.. Между тѣмъ, мнѣ хотѣлось-бы вамъ сообщить кое-какія мои сомнѣнія, мои колебанія на счетъ нѣкоторыхъ подробностей Ростиславова разбора увертюры, тутъ другая бѣда: дѣло пойдетъ о музыкѣ самой, о такомъ или другомъ тактѣ, такомъ или другомъ аккордѣ; при отсутствіи нотныхъ примѣровъ, надо будетъ прибѣгать къ словеснымъ техническимъ объясненіямъ... а этого я боюсь смертельно, въ видахъ состраданія къ публикѣ. Вотъ г. Ростиславъ не боится; какъ нельзя смѣлѣе начинаетъ каждую свою рецензію цѣлымъ арсеналомъ самыхъ страшныхъ техническихъ тер-

миновъ; но меня всё эти «модуляціи, каденцы, миттельзацы на $\frac{4}{6}$ аккордѣ», и проч., и проч., просто въ дрожь бросаютъ, когда я подумаю — о бѣдныхъ нашихъ читателяхъ! Притомъ-же, въ рецензіяхъ русско-французскихъ и французско-русскихъ технически-сухія подробности выкупаются «живостью фантазіи», а тамъ, гдѣ ея нѣтъ, не должно быть мѣста и техникѣ. И такъ, съ большимъ прискорбіемъ долженъ отказаться отъ сообщенія вамъ всѣхъ моихъ колебаній, это повело-бы слишкомъ далеко, да и какое вамъ дѣло до всего этого? Но позвольте допустить хоть одинъ небольшой примѣръ, до какой степени оригинально и ново Ростиславово истолкованіе увертюры Фрейшюца. Вы помните ея вступленіе: адажіо для четырехъ роговъ, съ легкимъ аккомпаниментомъ скрипокъ. Адажіо это весьма похоже—по звукамъ роговъ, по тону и по всему повороту музыки—на ту часть терцета въ 1-мъ актѣ, гдѣ охотники утѣшаютъ горюющаго товарища, Макса. Значить, въ началѣ увертюры охотничья жизнь въ своемъ спокойствіи и простодушіи. Г. Ростиславъ нашелъ тутъ, кромѣ этого «восходъ солнца» и видитъ, какимъ образомъ «охотники съ утра собираются на промыселъ». Гдѣ-же намъ, лишеннымъ фантазіи, увидѣть все это? Далѣе, помните tremolo скрипокъ и глухое pizzicato контрабасовъ? Этотъ самый аккордъ, съ тою-же самою оркестровкой, нота въ ноту повторяется въ *трехъ* мѣстахъ самой оперы, а именно: въ 1-мъ дѣйствіи, въ аріи Макса; во 2-мъ дѣйствіи, вскорѣ послѣ начала сцены въ «Волчьей долині», и въ 3-мъ актѣ, въ финалѣ, передъ смертью Каспара. Во всѣхъ этихъ *трехъ* мѣстахъ, на сценѣ является Саміэль; я и полагалъ, въ простотѣ души, что Веберъ этимъ мрачнымъ аккордомъ прямо обрисовалъ появленіе «чернаго охотника». Не тутъ-то было; вотъ что значать эти звуки, два раза повторенные и въ увертюрѣ: приближеніе охотниковъ къ страшной Волчьей Долині». За этимъ аккордомъ (въ оба раза, въ увертюрѣ) слѣдуетъ жалобный речитативъ виолончелей; я объяснялъ себѣ это звуками, родственными аріямъ Макса, стономъ души его; но вотъ настоящее толкованіе: «тремоло увеличивается, модуляціи дѣлаются разнообразнѣе, но солнце выше и выше восходитъ на горизонтѣ, часъ привидѣній миновалъ, охотники ободряются, смѣло проникаютъ въ ущелье... Какое? Вотъ что значить «творческая фантазія критика!» Завидный даръ! Ростиславъ такъ ясно видитъ мысль Вебера, что не обращаетъ ни малѣйшаго вниманія на легонькія противорѣчія, въ такомъ родѣ, на примѣръ, что гдѣ въ его толкованіи Агата, въ партитурѣ Максъ. Всѣ намѣренія композитора рассказаны г. Ростиславомъ съ такою увѣренностью и такимъ à priori, что невозможно не довѣрять истолкователю безъ дальнѣйшихъ справокъ. Помните, какъ въ «Тяжбѣ» Гоголя: «симъ тетушка желаетъ изъяснить»... и баста, безъ апелляціи! Зачѣмъ, право, на пользу всѣхъ насъ, не пишетъ г. Ростиславъ побольше такихъ ясныхъ комментариевъ на образцовыя произведенія! Пора, чтобъ онъ всѣмъ намъ глаза открылъ!

Восхищеніе отъ разбора увертюры Фрейшюца да не помѣшаетъ мнѣ, однакожъ, замѣтить автору этого мастерскаго разбора, что въ отчетѣ о бене-

фисъ г. Лаблаша (въ «Journal de St.-Petersbourg») онъ не совсѣмъ справедливъ къ г-жѣ Лагранжъ. Зачѣмъ упрекать ее въ томъ, что она исполнила очень граціозно польку талантливаго О. И. Дютча». Пѣтъ польку среди оперы «Севильскій цирюльникъ!» Но, вѣдь поется тамъ-же мазурка Шульгофа, поется же вальсъ самой г-жи Лагранжъ (въ финалѣ Elisir); по порядку слѣдовала полька, а для полного цикла одинъ мой знакомый приготавливаетъ въ такомъ-же вкусѣ премиленный галопъ (изданъ будетъ у Габлера).

Немножко несправедливъ г. Ростиславъ и къ г. Аполинаруію Контскому (о музыкальномъ вечерѣ котораго упоминается въ «Сѣв. Пчелѣ» № 12). Онъ хвалить новыя сочиненія его, но какъ-то слишкомъ холодно. Въ одной газетѣ недавно было-же напечатано, именно, объ одномъ изъ этихъ сочиненій, что здѣсь г. Контскій «шагнулъ съ земли прямо на солнце». Ужъ хвалить такъ хвалить!



Manuscrit autographe de Charles-Marie de Weber *),

à la Bibliothèque Impériale publique de Saint-Petersbourg.

S. M. l'Empereur a daigné accepter avec bonté l'hommage, que Lui a fait M. Max de Weber, le fils du célèbre compositeur de ce nom, du manuscrit original de l'opéra d'Oberon, grande partition complète, et en ordonner le dépôt à la Bibliothèque Impériale publique.

Ainsi ce manuscrit, déjà d'une grande valeur par lui-même, est devenu doublement précieux à la Bibliothèque, en ce qu'il se trouve par une heureuse circonstance le premier don qu'ait reçu cet établissement de S. M. l'Empereur Alexandre II.

On sait que tout autographe d'un écrivain ou d'un artiste célèbre — ne fût-ce qu'un insignifiant fragment de ses œuvres, quelques lignes, quelques mots même griffonnés sur un bout de papier — devient quelquefois une rareté bibliographique d'une très-haute valeur. Quelle sera donc celle d'un manuscrit de Weber, non pas un fragment quelconque, un simple spécimen, quelques lignes, comme il vient d'être dit, mais la partition originale et complète de tout un chef-d'œuvre, la partition d'un grand opéra, telle que la main de l'auteur l'a tracée!...

*) Journal de St.-Petersbourg 1855, № 854.

Et ce qui donne une plus haute importance bibliographique encore à ce manuscrit, c'est que l'opéra d'Oberon est la dernière œuvre du génie de Weber, et qu'elle n'a encore été gravée nulle part.

Cet opéra se lie d'une manière spéciale au souvenir des derniers jours de Weber. C'est en 1824 que l'auteur du Freischütz reçut de Londres la proposition d'écrire un opéra pour le théâtre de Covent-garden, proposition qu'il accepta; il fit donc venir le poëme, l'étudia, et malgré une grave maladie et les préoccupations que lui donnait encore le soin de son second grand opéra d'Euryanthe, qu'il venait d'achever, il se mit au travail. Après avoir achevé en 1825, à Dresde, la plus grande partie de sa nouvelle œuvre, Weber, quoique déjà très-souffrant, dut entreprendre le voyage à Londres, au mois de février 1826 (en passant par Paris, où il eut encore l'occasion d'entendre l'opéra de Spontini Olympe).

Ce fut le dernier voyage de Weber! Il ne revit plus Dresde, ni sa famille. Le 12 avril 1826, Oberon fut joué pour la première fois à Covent-garden, avec un succès éclatant, et, le 4 juin de la même année, Weber s'éteignait emporté à l'âge de 40 ans, par une maladie de poitrine et à la suite de travaux excessifs, que ne pouvait supporter sa faible constitution.

Les journaux allemands de l'époque voulurent trouver une cause morale à la mort de Weber. On attribua cette mort prématurée au peu de succès de son dernier opéra et à l'indifférence du public anglais pour le compositeur allemand. Un de ses amis intimes, Théodore Heli (très-connu en Allemagne comme traducteur de textes d'opéras) repoussa ces suppositions, selon lui, dépourvues de tout fondement, ce qu'il prouva en publiant les lettres de Weber à sa femme, pendant son séjour à Londres *). Là, parmi plusieurs détails du plus grand intérêt relativement aux répétitions et à la première représentation d'Oberon, on voit que, loin d'être traité froidement, Weber pendant tout son séjour à Londres fut, pour ainsi dire, obsédé par l'empressement, dont il était l'objet, et par les marques de l'enthousiasme ardent et unanime, qu'on ne se lassait pas de lui prodiguer tant pour le Freischütz, que pour l'opéra que le maître venait d'achever.

Et cette partition, écrite à Londres par un grand artiste allemand, qui devait mourir presque immédiatement après l'avoir terminée, ce chef-d'œuvre, qui donnait à l'auteur, du reste si plein de modestie (comme tous les véritables grands artistes), la noble satisfaction de lui-même, «l'assurance d'avoir fait encore un grand pas dans le monde» **), cette partition, dans toute son intégrité

*) Webers hinterlassene Schriften, gesammelt von Theod. Heli 1850. 2-de édition, volume 3, préface.

**) Ce sont les propres paroles de Weber, dans une lettre qu'il écrivit à sa femme le lendemain de la première représentation d'Oberon. Voyez l'ouvrage cité, vol. 3, pag. XXIV. Lettre du 13 avril.

primitive est actuellement conservée à Pétersbourg, à la Bibliothèque que la munificence de nos souverains a ouverte au public. Habent sua fata libelli!

Il est étrange de le dire, sans doute, mais c'est un fait, que des trois principaux ouvrages de Weber, de ses trois opéras qui ont acquis dans le monde une si juste célébrité (le Freischütz, Euryanthe et Oberon), il n'y a encore que le Freischütz dont la grande partition complète soit gravée (et cela depuis fort peu d'années, en 1852, chez Schlesinger, à Berlin). Quant à l'Oberon, on s'est borné à en publier l'ouverture (en grande partition, également chez Schlesinger, il y a une dizaine d'années), et la partition de piano avec chant (Clavierauszug) faite par l'auteur lui-même et gravée peu de temps après les premières représentations de cet opéra sur les scènes allemandes. Il existe cependant, pour l'étude et pour l'exécution, une grande différence entre une partition d'orchestre correctement gravée qui par cela même est une autorité suffisante relativement aux variantes et aux détails douteux, plutôt qu'une copie manuscrite, faite très-souvent à la hâte, par une main mercenaire, et qui ne saurait offrir aucune garantie de parfaite exactitude.

Nous possédons actuellement l'opéra d'Oberon complet en original. Ayant été admis par la direction de la Bibliothèque dont la gracieuse libéralité ne se dément jamais à cet égard, à examiner cette précieuse acquisition, il est de notre devoir d'entrer dans quelques détails à son sujet et nous commençons par l'extérieur.

Le manuscrit de Weber a été offert à Sa Majesté Impériale dans une enveloppe richement ornée (reliure de luxe dans le genre de celle des albums ou des keepsakes. La première page de la partition porte la dédicace du manuscrit à l'Empereur Alexandre II par le fils de l'auteur, Max de Weber) *).

La partition est écrite sur du papier assez fort, un peu jauni par le temps, format petit in-folio oblong. Le nombre des pages ne s'élève qu'à 219, ce qui semble peu pour un opéra moderne de trois actes, à grands morceaux d'ensemble et à grand orchestre, quelquefois double. Mais cela s'explique en partie par l'écriture très-serrée de Weber (de 10 jusqu'à 20 mesures par page), et par la forme des pièces de musique, pour la plupart assez courtes.

L'écriture de Weber, bien que très-fine et très-serrée, est pourtant parfaitement lisible et malgré la rapidité du travail qui se trahit partout, elle est même assez belle.

Les noms des instruments d'orchestre et les autres détails techniques sont en bon italien (excepté quelques petites fautes d'inadvertance ou qui tiennent à la prononciation allemande, par exemple, une fois *sul balco*, au lieu de *sul palco*). Le texte du chant, l'action scénique et le dialogue entre les morceaux

*) Voici cette dédicace textuelle: Original-Partitur zu Oberon, romantische Oper in drei Acten, von Carl Maria von Weber, Seiner Majestät dem Allerdurchlauchtigsten Kaiser und Herrn Herrn Alexander, Kaiser von Russland, etc., etc., in tiefster Ehrfurcht überreicht vom Sohne des Componisten, Max Maria von Weber. 1855.

de Symphonie dans les scènes mélodramatiques, sont tous de la main de Weber, en anglais et sans la moindre faute *). Il est singulier que le nom de l'héroïne — Rezia (comme dans le poème de Wieland) soit écrit par Weber dans tout le cours de la partition: Reiza.

La partition entière est de la main de Weber et écrite au net, c'est à dire sans la moindre rature. Même quelques petites erreurs accidentelles survenues durant la besogne ont toutes été corrigées très-soigneusement par l'auteur lui-même.

La disposition des parties obéit à l'ordre suivant (en commençant d'en haut): Flauti, Oboi, Clarinetti, Corni (une ou deux paires, quelquefois Corno solo), Fagotti, Trombe, Tromboni, Timpani (la musique turque, banda, qui se rencontre dans plusieurs NN^{os} est placée sur une ou plusieurs portées au dessous des Timballes) — puis viennent les parties vocales, puis enfin les violons, les altos, les violoncelles et les contrebasses. On voit que Weber suivait dans la disposition des parties de la partition la manière allemande, la seule bonne, tandis qu'il n'est rien de plus commun, même de notre temps, que de grouper des partitions disposées selon la routine italienne, c'est-à-dire, avec les violons et les altos séparés des basses et placées au dessus des flûtes au haut de la page; ce qui n'est ni logique, ni commode pour la lecture.

A la fin de l'ouverture, Weber a écrit: «Vollendet London, den 9. April 1826, Vormittags $\frac{3}{4}$ auf 11 Uhr, und somit die ganze Oper Oberon». (Achevé à Londres, le 9 avril 1826, à 10 heures trois quarts avant midi, et avec cela tout l'opéra d'Oberon). Et il ajoute, en homme modeste et en bon catholique, qu'il était, — Soli Deo gloria.

La date où furent terminées les différentes parties du travail est également notée dans beaucoup d'autres endroits de la partition. A la fin du premier N° (Elfenchor), Weber a mis: achevé le 11 septembre 1825, au jardin de Kosel (près de Dresde), après le N° 4: achevé le 11 novembre 1825, à Dresde; après le finale du 1-er acte: achevé le 18 novembre 1825, à Dresde. Au second acte, ces annotations de dates ont complètement disparu. Au 3-me elles reparaissent de nouveau et font voir qu'à l'exception du seul N° 21 (Chorus of dancing girls, slaves and Huon) achevé à Dresde, le 25 janvier 1826, toutes

*) L'opéra Oberon fait par le patron des opéras romantiques allemands (romantische Oper) n'a point de récitatifs pour lier les scènes et les pièces de musique entre elles. Le dialogue tient beaucoup de place dans cet opéra. Il y a même plusieurs scènes entièrement dépourvues de musique; — il y a des rôles parlés, c'est-à-dire plusieurs personnages, même assez importants pour le drame, qui ne chantent point; il y a des scènes enfin, qu'on nomme scènes de mélodrame où la musique participe à l'action théâtrale, sans que les personnages chantent. L'auteur du texte original (anglais) Planché — puisa le sujet de son opéra dans le poème de Wieland, mais, en se contentant de prendre le poème pour base, il en modifia presque tous les détails. Dans les scènes de féerie, il mit grandement à contribution les pièces fantastiques de Shakespeare: la Tempête et le Songe d'une nuit d'été. — C'est Théod. Heli qui fit la traduction allemande du libretto.

les autres parties de cet acte ont été composées à Londres, vers la fin du mois de mars.

L'ouverture ne fut achevée que trois jours avant la 1^{re} représentation. Comme, en créant les pièces de cet opéra, Weber ne suivait nullement l'ordre qu'elles occupent dans l'ouvrage, il est à regretter que les dates du travail manquent précisément à l'endroit du 2^e acte, qui, sous le rapport de la musique, est le plus fort et le plus intéressant. Il est probable qu'il a été composé comme tout le premier acte, à Dresde.

Quant au contenu même de l'opéra je me suis fait un devoir de confronter minutieusement le manuscrit original avec deux copies de la grande partition, appartenant l'une à la direction des théâtres Impériaux, et l'autre, très-belle et très-correcte, à M. Adolphe Henselt, le célèbre pianiste, qui l'a reçue en souvenir d'amitié de la part de la veuve du compositeur, M^{me} Caroline de Weber (actuellement morte aussi), et qui a eu l'extrême complaisance de me communiquer son exemplaire. Dans les endroits douteux, j'ai comparé encore l'original et les deux copies à la partition de piano gravée (Clavierauszug vom Componisten).

Les différences qui existent entre l'original et les copies se bornent à fort peu de chose; il n'est pas inutile cependant de les indiquer avec la plus grande exactitude.

I. Il manque dans l'original un morceau qui fait partie des deux copies et de la partition de piano gravée. C'est la prière de Huon (le héros de la pièce, ténor) au 2^{me} acte, prière qui, comme on peut le voir dans les journaux de l'époque, a existé dès les premières représentations de cet opéra en Allemagne. Existait-elle à la toute première représentation, à Coventgarden, c'est ce qui reste à éclaircir. La prière est en ut majeur (C-dur) Adagio $\frac{4}{4}$; l'orchestre se borne à deux altos et à deux violoncelles. Ce morceau, dans la partition de piano, est placé immédiatement après le N° 12 (Choeurs des esprits élémentaires et des tempêtes *).

II. Vice-versa, l'original a quelques petits morceaux qu'on chercherait en vain dans les copies et dans la partition de piano. C'est à la scène mélodramatique du second acte (N° 9). Toute cette scène est exclue de la partition de piano. Dans l'autographe (où se trouve tout le dialogue anglais de la scène, écrit de la main de Weber), on voit que l'auteur a donné une ligne de musique au cor d'ivoire d'Oberon qu'Huon fait sonner sur le théâtre. (Le motif musical de ces trois notes du cor — Corno en fa [F] — est le même que celui, par lequel commence l'ouverture). Les copies n'ont pas ce petit détail.

*) Il est à remarquer aussi que l'air de ténor, que Weber écrivit à Londres, à la demande du chanteur Braham, et qui devait remplacer à la première représentation l'air de Huon (N° 5) — (comme on le voit par la correspondance de Weber) — ne fait pas partie du manuscrit original, ne se trouvant pas non plus au nombre des morceaux des partitions copiées, ni de la partition de piano.

Ensuite, dans le courant de la scène, la musique participe à l'action théâtrale par trois fois: 1° A l'apparition d'Oberon — Allegro furioso (f majeur — F-dur) tutti ff, et puis deux flûtes et deux clarinettes seules sur le théâtre. Les deux copies sont en cela conformes à l'original. 2° Au changement de décor (Oberon fait voir à Huon et à Rezia, ses protégés — un port de mer et un vaisseau à l'ancre). Andante en si bémol (B-moll); 2 flûtes et 2 clarinettes sur le théâtre. Ces 4 mesures d'Andante manquent aux deux copies. Enfin 3° quand Oberon disparaît Moderato (fa majeur — F-dur), le même quatuor d'instruments à vent sur la scène. Par rapport à ce Moderato, les copies sont de nouveau conformes à l'autographe. Après la grande scène de Rezia, toujours au 2° acte (N° 13, mi bémol majeur — Es-dur), l'original a un petit morceau pour 2 flûtes, 2 clarinettes en si bémol (B), et un seul cor en sol (Andante con-moto, $\frac{3}{4}$ sol majeur — G-dur). Ce petit Andante de 13 mesures manque aux copies et à la partition de piano. Dans l'exemplaire de la Direction, il est remplacé par la répétition du Moderato en fa (F) dans le N° 9.

Pour tout le reste, les copies sont presque parfaitement exactes et conformes à la partition. Il faut remarquer qu'à l'exemplaire de la Direction des Théâtres, les parties d'orchestre portent ça et là quelques petits changements arbitraires par rapport à l'original (par exemple, en beaucoup d'endroits il y a des notes données aux contre-basses, quand l'original laisse jouer les violoncelles seuls). Ces petites variantes, quelquefois assez graves par elles-mêmes (comme aussi une coupure assez considérable au finale du 2° acte, c'est-à-dire, une omission de 48 mesures, après la 26-e du dernier mouvement), sont dues probablement à la main des chefs-d'orchestre. Le manuscrit autographe doit seul faire autorité dans tous les cas douteux.

Ce n'est ici ni le lieu, ni l'occasion d'analyser les beautés de ce troisième chef-d'œuvre de Weber. Faisons observer cependant que cette dernière production d'un des plus grands créateurs de musique dramatique brille surtout par les ravissants détails de l'instrumentation, et ce n'est par conséquent qu'avec la grande partition sous les yeux qu'on peut étudier à fond toutes les beautés de ce magnifique ouvrage.

Qu'il nous soit permis maintenant d'exprimer un vœu: c'est de voir cet opéra monté un jour et joué sur la scène de St.-Petersbourg même, qu'il soit représenté ici (jusqu'à présent, il ne l'a jamais été), ne fût-ce qu'en honneur de ce précieux autographe que possède actuellement notre capitale. Hâtons-nous d'ajouter cependant que nous sommes les premiers à apprécier la difficulté de réaliser ce souhait, ou les grandes difficultés que présente cet opéra sous le rapport de l'exécution (surtout dans les principales parties vocales), et plus encore sous celui de la mise en scène. D'un autre côté, la pièce en elle-même n'est pas assez heureusement disposée, et le goût de notre époque est déjà assez loin de ces opéras-féeries où le dialogue parlé tient une si grande place. Un autre vœu qui se lie à l'autographe dont il est ici question,

un vœu peut-être plus réalisable, c'est de voir la branche musicale à la Bibliothèque Impériale publique s'enrichir de plus en plus d'autographes, de manuscrits et de partitions gravées des maîtres les plus célèbres; de voir cette branche, non moins importante que les autres, marcher un jour de pair avec celles des arts plastiques et des sciences historiques et naturelles, dans lesquelles la Bibliothèque possède déjà des trésors inappréciables et dont le nombre va s'accroissant de jour en jour.



Автографическая рукопись Карла-Марии фонъ-Вебера *)

въ С.-Петербургской Императорской публичной библиотекѣ.



го Величество Государь Императоръ милостиво соизволилъ принять даръ, поднесенный ему г. Максомъ Веберомъ, сыномъ знаменитаго композитора этого имени—оригинальную рукопись оперы Оберона, большую полную партитуру, и повелѣть хранить ее въ Императорской публичной библиотекѣ.

И такъ, эта рукопись, уже сама по себѣ весьма цѣнная, стала вдвойнѣ драгоцѣнна для библиотеки, по счастливой случайности она составляетъ первый даръ, полученный атимъ учрежденіемъ отъ Его Величества Государя Императора Александра II.

Извѣстно, что всякій автографъ знаменитаго писателя или артиста—будь то ничего незначущій отрывокъ изъ его сочиненій, нѣсколько листочекъ, даже нѣсколько словъ, нацарапанныхъ на клочкѣ бумаги—становится иногда весьма цѣнной библиографической рѣдкостью.

Какова же должна быть цѣнность рукописи Вебера, составляющая не какой-нибудь отрывокъ, не простой пробный листъ, не нѣсколько строкъ, какъ сейчасъ было сказано, но оригинальную, полную партитуру цѣлаго *chef-d'oeuvre*'а, партитуру большой оперы въ томъ видѣ, какъ ее начертала рука автора.

Еще болѣе высокое библиографическое значеніе придаетъ этой рукописи то, что опера Оберонъ послѣднее произведеніе генія Вебера, и что она еще нигдѣ не была напечатана.

Эта опера особенно связана съ воспоминаніями послѣднихъ дней Вебера. Въ 1824 году авторъ Фрейшютца получилъ изъ Лондона предложеніе написать оперу для театра Covent-garten'a, предложеніе, которое онъ принялъ; онъ вы-

*) Переводъ—не Сѣрова.

писалъ себѣ поэмѣ, изучилъ ее и, несмотря на серьезную болѣзнь и на заботы о своей второй большой оперѣ «Евріанта», только что оконченную имъ, онъ принялся за работу. Окончивъ въ 1825 году въ Дрезденѣ большую часть своей новой оперы, Веберъ, уже сильно больной, долженъ былъ предпринять путешествіе въ Лондонъ, въ февралѣ мѣсяцѣ, 1826 года (направляясь черезъ Парижъ, гдѣ ему удалось услышать оперу Спонтини—Олимпъ).

Это было послѣднее путешествіе Вебера! Онъ не увидѣлъ болѣе ни Дрездена, ни своей семьи. 12-го апрѣля 1826 года, Оберонъ былъ поставленъ въ первый разъ въ Ковенкарденѣ съ блестящимъ успѣхомъ, а 4-го іюня того же года Веберъ угасть, сорока лѣтъ, отъ грудной болѣзни и вслѣдствіе чрезмѣрныхъ работъ, которыхъ его слабый организмъ не могъ вынести.

Тогдашнія нѣмецкія газеты хотѣли найти нравственную причину для смерти Вебера. Приписывали эту преждевременную смерть малому успѣху его послѣдней оперы и равнодушію англійской публики къ нѣмецкому композитору. Одинъ изъ его ближайшихъ друзей, Теодоръ Гели (весьма извѣстный въ Германіи, какъ переводчикъ оперныхъ текстовъ) отвергъ эти предположенія, по его мнѣнію, лишеныя всякаго основанія, что онъ и доказалъ, издавъ письма Вебера къ своей женѣ во время его пребыванія въ Лондонѣ *). Въ этихъ письмахъ, между различными самыми интересными подробностями, относящимися къ репетиціямъ и къ первому представленію Оберона, выясняется, что къ Веберу относились далеко не холодно, и въ продолженіи всего его пребыванія въ Лондонѣ, его, такъ сказать, осаждали любезностями и знаками пламеннаго и единодушнаго восторга, расточаемые ему столько же за Фрейшютца, сколько и за оперу, только что оконченную маэстро.

Эта партитура, написанная въ Лондонѣ великимъ нѣмецкимъ артистомъ, которому суждено было умереть почти немедленно послѣ окончанія ея, этотъ *chef-d'oeuvre*, дававшій автору, впрочемъ, весьма скромному (какъ всѣ настоящіе великіе артисты), благородное довольство самимъ собою, «увѣренность въ томъ, что сдѣлалъ еще великій шагъ въ мірѣ» **), эта партитура, во всей своей первоначальной неприкосновенности, сохраняется въ настоящее время въ Петербургѣ, въ библіотекѣ, которая, благодаря щедротамъ нашихъ монарховъ, открыта для публики. *Habent sua fata libelli!*

Странно сказать, конечно, но это фактъ — изъ трехъ главныхъ произведеній Вебера, изъ трехъ его оперъ, пріобрѣвшихъ заслуженную извѣстность во всемъ мірѣ (Фрейшютцъ, Евріанта и Оберонъ) напечатана (и то не больше, какъ нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ 1852 г. у Шлезингера въ Берлинѣ) большая, полная партитура только одного Фрейшютца. Что касается Оберона, огра-

*) Посмертныя сочиненія Вебера, собранныя Теодоромъ Гели. 1850 г. 2-е изданіе, 3 томъ, предисловіе.

**) Это собственныя слова Вебера въ письмѣ, писанномъ женѣ на другой день послѣ перваго представленія Оберона. Смотри указан. сочиненія, томъ III, стр. 24. Письмо отъ 13 апрѣля.

ничились изданіемъ увертюры (въ большой партитурѣ, также у Шлезингера лѣтъ десять тому назадъ) и партитуры для фортепіано съ пѣніемъ (Clavierauszug), созданной самимъ авторомъ и напечатанной вскорѣ послѣ первыхъ представленій этой оперы на нѣмецкихъ сценахъ.

Однако, для изученія, какъ и для исполненія, существуетъ громадная разница между оркестровой партитурой, исправно напечатанной, и вслѣдствіе этого достаточно авторитетной въ отношеніи вариантовъ и подробностей, возбуждающихъ сомнѣнія, и рукописной копіей, часто сдѣланной наскоро, наемной рукой, и не представляющей никакой гарантіи въ совершенной точности.

Въ настоящее время, мы имѣемъ полную оперу Оберонъ въ оригиналѣ. Получивъ разрѣшеніе отъ Дирекціи бібліотеки, любезная благосклонность которой никогда не измѣняетъ себѣ въ этомъ отношеніи, разсмотрѣть это драгоценное приобрѣтеніе, мы считаемъ своимъ долгомъ войти въ нѣкоторыя подробности партитуры и начинаемъ съ ея внѣшности.

Рукопись Вебера преподнесена Его Императорскому Величеству въ богато украшенномъ переплетѣ (*reliure de luxe*), переплетъ роскоши, въ родѣ тѣхъ, которые дѣлаются для альбомовъ и капсековъ. На первой страницѣ партитуры находится посвященіе рукописи Государю Императору Александру II сыномъ автора, Максомъ Веберомъ *).

Партитура написана на довольно толстой бумагѣ, немного пожелтѣвшей отъ времени, формата небольшого, продолговатаго *in-folio*. Число страницъ простирается всего до 219, что кажется весьма мало для современной трех-актной оперы, съ большими хорами и большимъ оркестромъ, иногда двойнымъ. Но это объясняется отчасти мелкимъ почеркомъ Вебера (отъ 10 до 20 тактовъ на страницѣ), и формою музыкальныхъ пьесъ, большею частью довольно короткихъ.

Почеркъ Вебера, хотя очень тонкій и мелкій—вполнѣ разборчивъ, и не смотря на поспѣшность работы, которая обнаруживается во всемъ, довольно красивъ.

Названія оркестровыхъ инструментовъ и другія техническія подробности обозначены на хорошемъ итальянскомъ языкѣ (исключая нѣсколькихъ небольшихъ ошибокъ по недосмотру, или въ зависимости отъ нѣмецкаго выговора, напримѣръ, въ одномъ мѣстѣ *sul balco* вмѣсто *sul palco*). Текстъ для пѣнія, сценическое дѣйствіе и діалоги между симфоническими отдѣлами въ мелодраматическихъ сценахъ, написаны всѣ рукою Вебера по-англійски, и безъ малѣйшей ошибки **).

*) Вотъ это посвященіе слово въ слово. Оригинальная партитура Оберона, романтическая опера въ трехъ актахъ, Карла-Маріи фонъ-Вебера, Его Величеству, напсѣтѣвшему Государю и господину Александру, Императору Россійскому и пр., и проч., съ глубочайшимъ почтеніемъ преподнесено сыномъ композитора, Максомъ-Маріей-фонъ-Веберъ, 1855.

**) Въ оперѣ Оберонъ, созданной патрономъ нѣмецкихъ романтическихъ оперъ (romantische Oper), нѣтъ речитативовъ, связующихъ сцены и музыкальные отдѣлы между со-

Странно, что во всей партитурѣ Веберъ писалъ имя героини—не Реція (какъ въ поэмѣ Виланда), а—Рейца.

Вся партитура написана рукой Вебера на чисто, т. е. безъ малѣйшихъ поमारокъ. Даже нѣкоторыя маленькія случайныя ошибки, происшедшія во время переписки, исправлены весьма тщательно самимъ авторомъ.

Партіи расположены въ слѣдующемъ порядкѣ: (начиная съ верху) флейты, гобои, кларнеты, рога (corni) (одна или двѣ пары, иногда соло), фаготы, (trombe) трубы, тромбоны, (timpani) тимпаны (турецкая музыка банды, встрѣчающаяся въ нѣсколькихъ №№, помѣщена на одну или нѣсколько линеекъ ниже литавръ)—затѣмъ идутъ вокальныя партіи, и, наконецъ, скрипки, альты, виолончели и контрбасы. Изъ этого видно, что въ расположеніи партій партитуры, Веберъ придерживался нѣмецкаго способа, единственно хорошаго, тогда какъ чаще всего, даже въ наше время, встрѣчаются партитуры, распредѣленные по итальянской рутинѣ, то-есть скрипки и альты отдѣляются отъ басовъ и помѣщаются выше флейтъ на верху страницы; это нелогично и неудобно для чтенія.

Въ концѣ увертюры Веберъ написалъ: (по нѣмцки) «Окончено въ Лондонѣ 9 апрѣля 1826 года въ $\frac{3}{4}$ 11-го часа утра, и вмѣстѣ съ тѣмъ вся опера». Въ качествѣ скромнаго человѣка и добраго католика, какимъ онъ былъ, онъ прибавляетъ:—Soli Deo gloria.

Числа, когда были окончены различныя части работы, также отмѣчены во многихъ другихъ мѣстахъ партитуры. Въ концѣ перваго № (Elfenchor) Веберъ написалъ: окончено 11 сентября 1825, въ саду Козель (около Дрездена); послѣ № 4: окончено 11 ноября 1825, въ Дрезденѣ; послѣ финала 1-го акта: окончено 18 ноября 1825, въ Дрезденѣ. Во второмъ актѣ эти отмѣтки чиселъ совсѣмъ исчезаютъ. Въ 3-мъ онѣ возобновляются и указываютъ, что всѣ остальные части, кромѣ № 21, (хоръ танцующихъ дѣвушекъ и Гюонъ), оконченаго въ Дрезденѣ 25 января 1826 года, были сочинены въ Лондонѣ, въ концѣ марта мѣсяца.

Увертюра была окончена только за три дня до 1-го представленія. Такъ какъ при созданіи отдѣльныхъ частей оперы, Веберъ нисколько не придерживался порядка, занимаемаго ими въ произведеніи, то очень жаль, что числа, обозначающія время работы, отсутствуютъ именно во 2-мъ дѣйствіи, самомъ сильномъ и самомъ интересномъ въ отношеніи музыки. Очень вѣроятно, что онъ былъ сочиненъ въ Дрезденѣ, какъ и весь первый актъ.

бою. Диалогу отведено много мѣста въ этой оперѣ. Есть даже нѣсколько спенъ, въ которыхъ музыка совершенно отсутствуетъ—есть роли разговорныя, т. е. нѣсколько дѣйствующихъ лицъ, даже довольно значительныхъ въ драмѣ, вовсе не поютъ; наконецъ, есть сцены, называемыя мелодраматическими, въ которыхъ музыка соединяется съ театральнымъ дѣйствіемъ, хотя дѣйствующія лица не поютъ. Авторъ оригинальнаго текста (англійскаго)—Планшэ, почерпнулъ сюжетъ своей оперы въ поэмѣ Виланда; но взявъ поэму за основаніе, онъ измѣнилъ почти всѣ подробности. Въ сценахъ фееріи, онъ воспользовался фантастическими пѣснями Шекспира: «Буря» и «Сонъ въ лѣтнюю ночь». Теодоръ Гели (Heli) сдѣлалъ нѣмецкій переводъ лабретто.

Что касается самого содержанія оперы, я считалъ своею обязанностию тщательно сличить оригинальную рукопись съ двумя копіями съ большой партитурой, принадлежащихъ: одна—дирекціи Императорскихъ театровъ,—другая, очень хорошая и вѣрная, г. Адольфу Гензельту, знаменитому пианисту, который получилъ ее въ знакъ дружеской памяти отъ вдовы композитора, г-жи Каролины Веберъ (въ настоящее время тоже умершей) и который былъ такъ любезенъ, что позволилъ воспользоваться его экземпляромъ. Въ мѣстахъ, возбуждающихъ сомнѣніе, я сравнивалъ еще оригиналъ и обѣ копіи съ печатной партитурой для фортепіано. (Извлеченіе для фортепіано, сдѣланное композиторомъ).

Различія, существующія между оригиналомъ и копіями весьма незначительны; впрочемъ, не бесполезно указать ихъ самымъ точнымъ образомъ.

I. Въ оригиналѣ недостаетъ одного отрывка, входящаго въ составъ обѣихъ копій и печатной партитурой. Это молитва Гюона (герой пьесы, теноръ) во 2-мъ дѣйствіи, молитва, которая существовала во время первыхъ представленій оперы въ Германіи, какъ это видно изъ газетъ той эпохи. Остается выяснить—существовала-ли она при самомъ первомъ представленіи въ Ковент-гарденѣ.

Молитва написана въ *ut-majeur* (C-dur), *Adagio* $\frac{4}{4}$; оркестръ ограничивается двумя альтами и двумя виолончелями. Въ фортепіанной партитурѣ эта пьеса помѣщена немедленно послѣ № 12. (Хоръ элементарныхъ духовъ и бурь) *).

II. Наоборотъ, оригиналъ содержитъ нѣсколько маленькихъ пьесъ, которыхъ нѣтъ въ копіяхъ и въ фортепіанной партитурѣ. Это встрѣчается въ мелодраматической сценѣ втораго дѣйствія (№ 9). Вся эта сцена исключена изъ фортепіанной партитурой. Въ оригинальной рукописи (заключающей весь англійскій діалогъ сцены, написанной рукой Вебера), авторъ удѣлилъ также строфу для рожка (*cor d'ivoire*) Оберона, звуками котораго Гюонъ оглашаетъ сцену. (Музыкальный мотивъ этихъ трехъ нотъ рожка—*Corno* въ *fa* (F) тотъ же самый, которымъ начинается увертюра). Въ копіяхъ нѣтъ этой маленькой подробности. Въ продолженіи сцены, музыка три раза присоединяется къ театральному дѣйствію: во 1-хъ, при появленіи Оберона *Allegro furioso* (*f-majeur*—F-dur) *tutti ff*; затѣмъ двѣ флейты и два кларнета одни на сценѣ. Обѣ копіи сходятся въ этомъ съ оригиналомъ. Во 2-хъ: при перемѣнѣ декорацій (Оберонъ показываетъ своимъ протезъ, Гюону и Реціи — морской портъ и судно на якорѣ). *Andante* въ *si-bémol* (B-moll); на сценѣ 2 флейты и 2 кларнета. Этихъ 4-хъ тактовъ *Andante* нѣтъ въ копіяхъ. Въ 3-хъ, наконецъ, когда Оберонъ исчезаетъ, *Moderato* (*fa-majeur*—F-dur), на сценѣ тотъ-же квартетъ духовыхъ

*) Надо замѣтить, что арія тенора, написанная Веберомъ въ Лондонѣ по просьбѣ пѣвца Брагама, и замѣняющая при первомъ представленіи арію Гюона (№ 5)—(какъ видно изъ переписки Вебера)—не входитъ въ составъ оригинальной рукописи, не находится также въ числѣ пьесъ партитуръ-копій, ни фортепіанной партитурой.

инструментовъ. Въ отношеніи Moderato, копіи опять сходны съ оригинальною рукописью. Послѣ большой сцены Реціи, все во второмъ же актѣ (№ 13, *mi bémol majeur—Es-dur*) въ оригиналѣ слѣдуетъ маленькая пьеса для двухъ флейтъ, двухъ кларнетовъ въ *si bémol (B-moll)* и одного рожа въ *sol (Andante con moto, 1/4 sol majeur—G-dur)*. Это маленькое Andante изъ 13 тактовъ отсутствуетъ въ копіяхъ и въ фортепианной партитурѣ. Въ экземплярѣ, принадлежащемъ дирекціи, оно замѣнено повтореніемъ Moderato въ *fa (F)* изъ № 9.

Во всемъ остальномъ, копіи почти совершенно точны и согласны съ партитурой. Надо замѣтить, что въ экземплярѣ, принадлежащемъ дирекціи театровъ, оркестровыя партіи претерпѣли мѣстами небольшія измѣненія въ сравненіи съ оригиналомъ (напримѣръ, во многихъ мѣстахъ есть ноты для контрбасовъ, тогда какъ по оригиналу должны играть однѣ виолончели. Эти маленькіе варианты, иногда довольно важные сами по себѣ (также, какъ значительные купюры въ концѣ 2 дѣйствія, т. е. опущеніе 48 тактовъ послѣ 26-го такта послѣдняго темпа), принадлежать, вѣроятно, рукѣ капельмейстеровъ. Автографическая рукопись должна одна считаться авторитетной въ случаяхъ, возбуждающихъ сомнѣніе.

Здѣсь не время и не мѣсто разбирать красоты этого третьяго *chef d'oeuvre'a* Вебера. Укажемъ, однако, на то, что это послѣднее произведеніе одного изъ величайшихъ творцовъ драматической музыки, блистаетъ главнымъ образомъ восхитительными подробностями инструментовки, и что вслѣдствіе этого можно основательно изучить всѣ красоты этого прекраснаго труда, только имѣя большую партитуру передъ глазами.

Да будетъ намъ позволено выразить теперь-же одно желаніе:—увидѣть когда-нибудь постановку этой оперы на С.-Петербургской сценѣ, дожидаться, чтобы ее представили здѣсь (до сихъ поръ никогда не ставили ее), хотя бы въ честь этого драгоценнаго автографа, принадлежащаго въ настоящее время нашей столицѣ. Поспѣшимъ прибавить, что мы первые сознаемъ всю трудность осуществленія этого желанія, благодаря большимъ затрудненіямъ, которыя представляетъ эта опера въ отношеніи исполненія (въ особенности въ главныхъ вокальных партіяхъ), и еще болѣе въ отношеніи постановки. Съ другой стороны, пьеса сама по себѣ не особенно удачно составлена и вкусъ нашего времени уже не удовлетворяется оперой-фееріей, въ которой діалоги безъ пѣнія занимаютъ такъ много мѣста. Другое желаніе, связанное съ автографомъ, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, желаніе можетъ быть болѣе осуществимое—это, чтобы музыкальное отдѣленіе Императорской публичной бібліотеки обогащалось все болѣе и болѣе автографами, рукописями и партитурами самыхъ знаменитыхъ мастеровъ; чтобы этотъ отдѣлъ, не менѣе важный, чѣмъ всѣ остальные, могъ когда-нибудь стоять на ряду съ отдѣлами пластическихъ искусствъ, историческихъ и естественныхъ наукъ, въ области которыхъ бібліотека обладаетъ уже неоцѣнимыми сокровищами, число которыхъ растетъ со дня на день.





Музыка и толки о ней *).

оявляются въ свѣтъ первые листки новаго русскаго журнала, первая половина котораго исключительно посвящена *музыкальной критикѣ*, въ обширномъ смыслѣ слова, т. е. сужденіямъ о музыкальномъ искусствѣ вообще, и съ разныхъ безчисленныхъ сторонъ его.

Читатели наши, безъ сомнѣнія, больше или меньше любить музыкальное дѣло, сочувствуютъ и литературѣ музыкальной (иначе-бы они не подписались на этотъ журналъ), а потому, вѣроятно, хорошо помнятъ, какъ мало имъ случалось встрѣчать специальныхъ по этой части статей, которыя съ удовольствіемъ были-бы прочтены большинствомъ людей, неравнодушныхъ къ музыкѣ—и произвели-бы на это большинство впечатлѣніе удовлетворительное.

«Причина этому—скажете вы—самая простая: все хорошее, отличное—рѣдко, а гдѣ (какъ у насъ напримѣръ) пишутъ о музыкѣ очень немного (сравнительно, положимъ, съ Германіей)—истинно-хорошая музыкальная критика должна становиться чуть не феноменальнымъ исключеніемъ».—Но есть въ этомъ дѣлѣ еще и другая причина, быть можетъ, не столько очевидная. Постараюсь разяснить ее въ настоящей статьѣ, которая довольно кстати послужитъ предисловіемъ ко всему, чтѣ мнѣ случится помѣстить въ столбцахъ «Музыкальнаго Вѣстника».

«Музыка—искренній языкъ души, сердца; движенія души, въ основныхъ чертахъ одинаковы въ цѣломъ родѣ человѣческомъ; слѣдовательно искусство, которое выражаетъ движеніе души, на этомъ обще-доступномъ языкѣ, должно само по себѣ быть доступно всѣмъ и прекрасное въ этомъ искусствѣ должно быть равно прекрасно для всѣхъ»—такъ говорятъ иные, разсуждая а priori.—Не угодно-ли теперь послушать, чтѣ на дѣлѣ бываетъ.

«Помилуйте,—кричитъ на музыкальномъ вечерѣ какой-нибудь записной меломанъ,—помилуйте, чтѣ вы насъ заставляете слушать! это какіе-то дифференціалы и интегралы, положенные на музыку! (Дѣло идетъ объ одномъ изъ образцовыхъ произведеній, о какой-нибудь неподражаемой фугѣ Баха, отъ которой другія лица—въ томъ-же самомъ музыкальномъ кружкѣ—таютъ отъ восторга).—Нѣтъ, признаемся, мы не любимъ этой музыки! Учено, хитро, премудро, да для сердца, для души тутъ ничего нѣтъ! (Это отзывъ одного журналиста по случаю любой изъ Бетховенскихъ симфоній,—исполненныхъ

*) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ 1856 г. № 1.

чудесь искусства для всѣхъ, кто не совершенно лишенъ способности понимать его истинныя красоты).

«Вотъ пѣніе, вотъ музыка, вотъ драматизмъ! voilà ce que je compte un opéra! oh, il saro, oh, il divino maestro!» Такъ вопіеть иной отчаянный поклонникъ итальянцевъ, тогда какъ сосѣди его по кресламъ рѣшительно не раздѣляютъ такихъ восторговъ и слушаютъ довольно холодно.

Отчего такая непомѣрная разница во впечатлѣніи одного и того же предмета на слушателей? Отчего такой хаосъ во мнѣніяхъ, который даже и не поражаетъ никого, такъ къ нему прислушались, привыкли?

Дѣло въ томъ, что между музыкальными произведеніями, ихъ слушателями и тѣмъ, кто беретъ на себя толковать о музыкѣ во всеуслышаніе устно или печатно, существуютъ большія, во многомъ еще не примиримыя недоразумѣнія. Недоразумѣнія эти начинаются очень издавна, съ самыхъ основныхъ идей. Музыку считаютъ искусствомъ самымъ общепонятнымъ, считаютъ всеобщимъ, всѣмъ доступнымъ поэтическимъ языкомъ. Такъ ли это? Не повторяется ли и въ отношеніи музыки то же, что и въ отношеніи всѣхъ другихъ искусствъ и поэтической рѣчи словесной?—Возьмите, напримѣръ, нашего простолюдина, который въ жизни ничего не слыхалъ похожаго на музыку, кромѣ визгливыхъ хороводныхъ пѣсень своей родной деревни, приведите его въ концертъ, гдѣ исполняютъ Моцартова Реквиемъ или Гайднову ораторію. Представимъ себѣ даже, что этотъ простолюдинъ (въ видѣ особенно рѣдкаго исключенія) въ сильной степени одаренъ врожденною, бессознательною воспримчивостію къ музыкѣ, такъ что вслѣдствіе ея не успѣлъ-бы развлечься посторонними предметами (не глазѣлъ-бы на залу, публику и т. д.) все-же эти новые, необычайные звуки были-бы для него слишкомъ сложны, слишкомъ отвлечены, онъ ровно ничего не понялъ-бы въ томъ, что слушалъ. Другіе люди изъ того-же класса, менѣе даровитые, приняли-бы впечатлѣніе концерта еще тупѣе; музыка прошла-бы мимо ихъ ушей, какъ всякій день проходятъ мимо ихъ глазъ великолѣпныя картины природы: чудный закатъ солнца, восхитительная лунная ночь и т. д. Поэтическое чувство совершенно спитъ въ людяхъ, насколько не развитыхъ со стороны воображенія. Значитъ и музыка можетъ производить впечатлѣніе только на *иныхъ* лица, подъ особыми условіями.

«Все это очень извѣстно»—скажутъ мнѣ, — «на простолюдина, конечно, высшая музыка и не подѣйствуетъ точно такъ же, какъ не пойметъ онъ ни слова въ иныхъ стихахъ Лермонтова или Пушкина, написанныхъ чистѣйшимъ русскимъ языкомъ. Прочитайте однако тому же простолюдину сказку Пушкина о золотомъ пѣтушкѣ, о купцѣ Остолопѣ, или сказку Лермонтова о купцѣ Калашниковѣ, мужикъ пойметъ и, по своему, будетъ наслаждаться сказкой, можетъ быть, не меньше вашего. Такъ и въ музыкѣ зачѣмъ ему слушать Гайдну или Моцарта! Дайте ему (на первый разъ) то, что гораздо поближе къ его пониманію — напримѣръ—третій актъ изъ Аскольдовой могилы, тутъ навѣрно много будетъ для него наслажденій».

Тотъ, кто сдѣлалъ бы мнѣ подобное возраженіе (весьма логическое), только помогъ бы мнѣ въ разъясненіи моего тезиса.

Въ самомъ дѣлѣ далеко не *вся* музыка для *всѣхъ*;—напротивъ для иныхъ доступна одна, для другихъ—другая, въ длинной, едва исчислимой постепенности отъ Ваньки-Таньки до девятой симфоніи Бетховена. «Поэтому выходитъ музыка—дѣло вкуса?» Безъ сомнѣнія; только вкусъ развивается, воспитывается, какъ всякая другая способность въ человѣкѣ. И полька—музыка, и фуга Генделя или Баха—тоже музыка; но замѣьте, что кто понимаетъ Генделя и Баха и значитъ, находитъ въ нихъ искреннія наслажденія, тотъ, стоя на верху всей лѣстницы музыкальнаго пониманья, можетъ по произволу спускаться на любую изъ низшихъ ступенекъ, хоть бы и до самой пустой, танцевальной музыки—и въ ней можетъ найти хорошее, если тамъ оно есть на лицо. Но никакъ не наоборотъ; кто постоянно держится только на ступенькѣ полекъ и пошлыхъ романсиковъ въ полуцыганскомъ вкусѣ, тому очень трудно, едва ли возможно, подняться выше—все дальнѣйшее въ искусствѣ, все, кромѣ самыхъ низменностей остается для меломановъ этого сорта безвѣстными областями (*terra incognita*). Такъ во всѣхъ искусствахъ: кто взросъ на однихъ лубочныхъ картинкахъ суздальскаго издѣлія, тотъ, конечно, не судья въ Рафаэлѣ. Чтожъ послѣ того сказать о такихъ людяхъ, которые по музыкѣ остались на всю жизнь на степени лубочныхъ картинокъ, а смѣло принимаются толковать о музыкальныхъ Рафаэляхъ? Да еще толковать печатно, въ назиданіе обширнаго круга читателей?!

Мысль, что наслаждаться музыкою, а притомъ и вѣрно, здраво судить о ней можно всѣмъ и каждому, безъ малѣйшаго приготовления, безъ особенной, собственно музыкальной воспитанности (при развитіи общаго поэтическаго чувства), эта мысль корень многихъ заблужденій касательно музыки, заблужденій самыхъ пагубныхъ въ отношеніи музыкальнаго дѣла.

Музыка больше ничего, какъ особенныхъ свойствъ поэтическій языкъ. Правда, но языкъ поэзіи музыкальной—не наша всеневная, словесная рѣчь. Музыкальная поэзія имѣетъ своимъ органомъ рѣчь особую, въ основаніяхъ своихъ весьма сходную съ рѣчью словесною, но во многомъ и существенно отъ нея отличную. Тамъ есть свои законы, свой организмъ, своя техника, требующая *знанія* и большаго, не очень легко приобретаемаго, *навыка*.

На такомъ основаніи вся масса слушателей музыки очень естественно дѣлится на два разряда: на музыкантовъ и на не-музыкантовъ. Къ музыкантамъ принято причислять всѣхъ, кто знаетъ ноты, умѣетъ по нимъ играть на какомъ-нибудь инструментѣ или пѣть. Не музыканты—всѣ остальные смертные, не имѣющіе никакого понятія о музыкальной грамотѣ.

Очень понятно, что это дѣленіе зависитъ отъ обстоятельствъ чисто случайныхъ и слѣдовательно нисколько не соответствуетъ врожденной восприимчивости каждаго къ поэтическимъ красотамъ музыкальнаго искусства. Яснѣе сказать: между музыкантами по ремеслу и дилетантами всего болѣе такихъ,

для которых именно техническая сторона дѣла составляет все, конечную цѣль ихъ усилій, и дальше технической стороны не спрашиваютъ у нихъ о музыкѣ ни слова. Они ничего не видятъ дальше своего потнаго купитра; они не знаютъ, что въ искусствѣ можетъ и должна быть внутренняя, животворная мысль; до поэтического значенія музыки имъ ровно никакого дѣла нѣтъ; они даже не догадываются, что въ искусствѣ можно думать, разсуждать... Каково же должно быть въ большинствѣ пониманіе музыки при такомъ тупомъ неосмысленномъ служеніи ей со стороны профессионалистовъ? Сколько надобно имѣть врожденной поэтической воспримчивости, чтобъ не задавить ее въ себѣ окончательно отъ одного сообщества съ *такими* музыкантами — а такихъ, къ сожалѣнію, большинство *).

Съ другой стороны между людьми, совершенно незнакомыми съ техникой музыкальной, между не музыкантами, но людьми хорошо образованными, вполне развитыми съ прочихъ, обще-интеллектуальныхъ сторонъ, часто случается встрѣчать такихъ, которые одарены драгоценною способностью принимать музыкальныя впечатлѣнія именно такъ, какъ ихъ принимать должно—душою, сердцемъ; такіе люди увлекаются красотами музыки въ полнотѣ глубокаго, искренняго чувства. Но имъ многого не достаетъ для истиннаго, просвѣщеннаго наслажденія музыкой; недостаетъ—самыхъ элементарныхъ познаній изъ музыкальной школы, отчего опять слишкомъ многое должно оставаться для такихъ лицъ темнымъ, непонятнымъ или скучнымъ, сухимъ,—что привело бы ихъ въ восторгъ, если-бы они лучше были знакомы съ музыкой.

И такъ—и съ одной и съ другой стороны недочетъ;—тамъ: поэтической развитости, образованнаго вкуса,—здѣсь: необходимыхъ музыкальных свѣдѣній. А для вѣрнаго сужденія о музыкѣ и для полнаго ея наслажденія необходимы въ равной степени и развитость вкуса, вмѣстѣ съ развитостью поэтической воспримчивости, и знакомство съ техническими условіями, съ организмомъ музыкальных сочиненій. Судите-же, часто ли встрѣтится осуществленіе подобнаго идеала? Судите, какая рѣдкость между слушателями музыки такой, который бы и зналъ музыку и понималъ ее! На сколько еще и того рѣже, чтобъ такой знающій и понимающій встрѣтился между музыкальными рецензентами.

Padre Martini, знаменитый музыкальный педагогъ прошлаго столѣтія, сказалъ, что «трудно ожидать въ печати вѣрныхъ сужденій о музыкѣ, потому что и литераторы не знаютъ музыкальнаго дѣла, а музыканты не умѣютъ писать». Въ наше время многое въ этомъ измѣнилось въ томъ отношеніи, что между просвѣщенными музыкантами довольно найдется такихъ, которые свободно владѣютъ и литературнымъ перомъ. Но и въ наше время очень обыкновенно такое заблужденіе, что кто нибудь, худо ли, хорошо ли,—по заслугамъ

*) «Между музыкантами по ремеслу всего чаще встрѣчается наибольшая ограниченность, тупость (die grösste Bornirtheit) въ отношеніи поэтической стороны музыки». Слова одного знаменитаго германскаго критика и музыканта, Роберта Шумана.

или безъ нихъ,—добившись званія «писателя», на этомъ одномъ званіи основываетъ свое право толковать передъ публикой рѣшительно о всемъ, въ томъ числѣ и о музыкѣ.

Надо, конечно, обладать какою-то сверхъ-естественною самонадѣянностью, чтобы рѣшиться судить и рядить печатно о химіи или астрономіи, не имѣя ни малѣйшаго понятія объ этихъ наукахъ. Однако и это случается—особенно въ фельетонахъ. А о музыкѣ, какъ о всѣхъ поэтическихъ предметахъ почти принято, что можетъ публично разсуждать всякій, кому вздумается. Иногда дѣлаютъ только легонькую оговорку въ такомъ родѣ, «конечно, мы (и всегда это множественное,—къ чему оно!) «мы не музыканты, не судьи въ ученыхъ музыкальныхъ» (припомните—въ «Разъѣздѣ» Гоголя — того господина, который не можетъ судить въ литературномъ отношеніи), «но позвольте же намъ, однако, высказать свое мнѣніе, передать наши впечатлѣнія, наши мысли о такой-то оперѣ».—Высказывайте, пожалуй—надобно бы отвѣтить—помѣшать вамъ никто не въ правѣ, но ваше мнѣніе объ искусствѣ при васъ и останется; авторитетамъ оно пользоваться не будетъ; для чего же вамъ угодно выставять себя на посмѣяніе тѣмъ, кто смыслить въ дѣлѣ побольше вашего?

Такіе незваные музыкальные судьи (сами себя впрочемъ довольно откровенно объявляющіе профанами, невѣждами въ музыкѣ) составляютъ одну категорію, весьма любопытную.

Въ другой, гораздо чаще встрѣчаемой, помѣщаются тѣ музыкальные фельетонисты, которые слегка, на лету успѣли понахватать кое-какихъ свѣдѣній о музыкѣ, самыхъ пустыхъ, поверхностныхъ, слышали и о контрапунктѣ, и о ритмѣ, и о каденцахъ, и о прочихъ музыкальныхъ премудростяхъ; вотъ, нисколько не понимая, для чего пишутся музыкальныя статьи, не догадываясь о серьезной цѣли критики, принимаютъ эти господа щеголять передъ публикой своими глубокими познаніями. И въ самомъ дѣлѣ, нѣтъ ничего легче на свѣтѣ, какъ прослыть «знатокомъ» передъ не знатоками.

Какой результатъ подобныхъ музыкальныхъ рецензій? А вотъ какой:

Въ числѣ моихъ знакомыхъ есть много людей, которые искренно любятъ музыку, хорошо ее знаютъ и по этому самому положили себѣ за правило: никогда не читать ничего, что о музыкѣ пишется, считая все это праздною болтовней, ни для кого не полезною и вообще—рѣшительными пустяками.

«Для чего намъ читать музыкальныя статьи?»—говорилъ мнѣ на-дняхъ одинъ изъ такихъ людей, человекъ весьма просвѣщенный и отличный знатокъ музыки.—«Каждый слушаетъ музыку своими ушами, а потому самъ и мнѣніе о ней долженъ составить. Что мнѣ за надобность узнать какъ объ такой-то музыкѣ думаетъ г. Р. или г. Z.—Онъ мнѣ не законъ, у меня свое мнѣніе, потому что свой вкусъ, свои уши.—Или не прикажете-ли любоваться, какъ г. музыкальный фельетонистъ изъ всѣхъ силъ бьется, чтобъ въ вычурныхъ, отборныхъ словечкахъ изобразить ту или другую сцену изъ оперы, ту или другую часть симфоніи?—«А я убѣжденъ, что музыка именно потому и есть

такое высокое, чудесное искусство, что может говорить душѣ прямо, безъ посредства словесной, разсудочной рѣчи, что выражаетъ именно то, чего словами никакъ не выразить.—Вотъ почему любезный С., правило мое, вообще избѣгать всего, что пишется о музыкѣ, имѣетъ свое основаніе».

Я въ свою очередь этому суровому гонителю музыкальных статей отвѣчалъ такъ:

Каждый, безъ сомнѣнія, воленъ въ своемъ убѣжденіи, и вы, искренній любитель и знатокъ музыки, выслушавъ новую оперу или симфонію, конечно, не будете поджидать «что-то объ этомъ скажутъ журналы» (не говоря уже, что у насъ на Руси—въ отношеніи музыки журналы еще рѣшительно не пользуются авторитетомъ), но не забудьте нашу русскую пословицу: «умъ хорошъ, а два лучше» или французскую: «du choc des opinions jaillit la vérité». —Начать съ того, что во всякомъ случаѣ вамъ было-бы крайне пріятно встрѣтить въ печатной статьѣ мнѣніе о данной музыкѣ, совершенно согласное съ вашимъ собственнымъ, когда это мнѣніе изложено просто, не вычурно, съ полнымъ знаніемъ дѣла и съ строгою логическою послѣдовательностью въ доказательствахъ. Съ самодовольствомъ остановились-бы вы на такихъ строкахъ и сказали-бы: «Да, совершенная правда, это именно такъ; я всегда такъ думалъ». Но если при этихъ-же самыхъ условіяхъ (на счетъ дѣльности статьи) случилось бы, что мнѣніе музыкальнаго рецензента разнорѣчитъ съ вашимъ—неужели бы вамъ не доставила никакого удовольствія эта борьба, эта внутренняя полемика?—И кто знаетъ, быть можетъ, вы принуждены были бы положить оружіе передъ твердою, безпощадною логикой противника, выставившаго кромѣ того цѣлый арсеналъ фактовъ?—Кто знаетъ, быть можетъ также въ его статьѣ вы нашли бы нѣсколько новыхъ взглядовъ на искусство вообще, или на разбираемое произведеніе, или на тотъ родъ, куда оно относится, проглянули бы передъ вами даже и новенькіе факты или по крайней мѣрѣ въ первый разъ, выступили съ особенной ясностью. Отдавая полнѣйшую справедливость вашему познанію и въ теоріи, и въ исторіи музыки, я все же не могу забыть аксіомы, что одинъ человѣкъ не можетъ всего знать, даже по одной какой-нибудь специальной отрасли, не говоря уже о цѣломъ искусствѣ, во всемъ его объемѣ. Такая статья, я увѣренъ, вы не можете отвергать, приписать бы вамъ и пользу, и наслажденіе. Зачѣмъ-же, поставивъ себѣ правиломъ не читать ничего о музыкѣ, вы лишаете себя возможности встрѣтить такую пріятную неожиданность?

Разсказывать музыку словами — дѣло почти лишнее, потому что успѣхъ тутъ слишкомъ мудрено добиться; это можно допускать только какъ исключеніе, въ необходимыхъ, экстренныхъ случаяхъ.

Анекдоты о сочинителяхъ и исполнителяхъ очень хорошая вещь, когда они рассказаны кстати, у мѣста, и служатъ дѣлу, т. е. когда ими раскрывается какая-нибудь черта въ характерѣ художника, а эта черта въ свою

очередь бросает нѣкоторый свѣтъ на его художественную личность и слѣдовательно, какъ бы мелка ни была, получаетъ свое мѣсто въ исторіи искусства.

У музыкальнаго критика главная цѣль должна заключаться въ томъ, чтобы всѣми доступными ему способами дѣйствовать на воспитаніе музыкальнаго вкуса въ публикѣ. Средства для этой благой цѣли очень разнообразны, напримѣръ не исключаютъ даже и сатиры, насмѣшки надъ нелѣпостями, надъ заблужденіями ложнаго вкуса, не исключаютъ и жаркой, но благородной полемики съ лицами убѣжденных противоположныхъ. На первомъ же планѣ въ числѣ средствъ критики — спокойное, логическое изложеніе своихъ доказательствъ. Къ сожалѣнію догматическій тонъ, способъ изложенія «ex-cathedra», какъ-то привыкли смѣшивать со скучнымъ, утомительнымъ педантствомъ; но это вовсе не одно и то же: вѣдь бываютъ же публичные лекціи исторіи, фізіологіи, химіи, мало-ли какихъ наукъ, самыхъ глубокихъ и серіозныхъ, и публика слѣпшитъ толпами на эти лекціи и заслушивается профессоровъ. Почему же не допустить, что можетъ существовать музыкальная педагогика дѣльная, серіозная, толковая, но свободная отъ педантизма и занимательная по изложенію.

Главное, чуть не единственное дѣло художественной критики: вѣрный взглядъ на разбираемое произведеніе искусства. Установить этотъ вѣрный взглядъ и сообщить его читателямъ или слушателямъ, вовсе не такъ легко въ музыкальныхъ дѣлахъ, какъ можетъ показаться съ перваго раза. — Одно изъ самыхъ важныхъ препятствій для дѣльной критики: трудность поставить свою публику на тотъ самый уровень пониманія искусства, на которомъ стоитъ самъ критикъ, всю жизнь посвятившій изученію музыки.

Чтобы опредѣлить, данная вещь въ искусствѣ хороша или не хороша, надобно напередъ согласиться въ томъ, что по нашимъ понятіямъ вообще хорошо въ этомъ извѣстномъ родѣ, согласиться насчетъ идеальныхъ требованій каждаго рода произведеній. Но это взаимное соглашеніе между критикомъ и читателями возможно-ли въ двухъ, трехъ словахъ? Никакъ. Оно требуетъ ни больше ни меньше, какъ полнаго изложенія всѣхъ основныхъ понятій объ этомъ предметѣ, основныхъ идей о красотѣ, объ изящномъ, и его степеняхъ въ той или другой области, т. е. по настоящему, чтобъ совсѣмъ вѣрно опредѣлить достоинство хоть мазурки или романса, надобно начать издалека и прочитать чуть не цѣлый курсъ музыкальной эстетики, философіи искусства. Результатъ можетъ вамъ показаться парадоксомъ, но онъ справедливъ, неизбѣженъ, если мы хотимъ получить дѣйствительно *вѣрную* критику вещи. Только погодите, это еще не все: каждое произведеніе искусства состоитъ въ тѣсной и самой естественной связи съ другими, подобными ему, родственными ему по задачѣ, по времени, по стилю, по школѣ, по направленію. Какъ же можно вѣрно судить о произведеніи, если мы будемъ смотрѣть на него отдѣльно, не въ органической связи съ другими родственными, выхватимъ одно звено изъ цѣлой, длинной цѣпи?.. Значить, для вѣрнаго обсужденія та-

кой-то музыки надобно знать другія произведенія того же автора, другія произведенія, тоже родственныя ему по школѣ и направленію—тогда только увидимъ на сколько въ новомъ произведеніи новаго и это новое на сколько хорошо; тогда только, вникая въ общее направленіе стиля автора, будемъ въ состояніи сказать: что онъ такое — сильный-ли талантъ, пролагающій новыя стези, или талантъ-же, но только продолжатель другихъ, или, наконецъ, просто рутинистъ полуремесленникъ въ своемъ дѣлѣ. Очень понятно, что для такого опредѣленія потребно—бездѣлица: обстоятельное знакомство со всѣми главными или чѣмъ-нибудь особенно знаменитыми произведеніями въ каждомъ родѣ за нынѣшнее и за все прошедшее время, т. е. обстоятельное, глубокое знаніе исторіи искусства.

Безъ этого знанія критика не можетъ шагу сдѣлать — промахи самые невѣжественные будутъ встрѣчаться поминутно. Такимъ образомъ съ одной стороны: законы эстетики, теорія изящнаго, философія искусства, къ сожалѣнію еще весьма мало разработанные, почти не существующіе въ видѣ науки; съ другой: факты, доставляемые исторіей искусства,—вотъ на чемъ зиждется художественная критика.

И та и другая сторона требуетъ, à la rigueur, полного, методическаго курса; если-же онъ не пройденъ, то критику приходится или ограничиваться отрывочными полупонятными и вовсе непонятными намеками на критику и на исторію искусства, или каждый разъ, въ каждомъ отдѣльномъ случаѣ, начинать, какъ говорится, «съ азовъ». Ни то, ни другое не можетъ привести къ желаемому результату, потому-то отрывочное, неполное, такъ и остается отрывочнымъ, неполнымъ, а начинать каждый разъ съ азовъ—какъ утомительно и для критики и для читателей его! Прибавьте къ этому, что и для эстетики музыкальной и для исторіи музыки необходимы еще многія предварительныя познанія, больше или меньше техническія, безъ которыхъ вовсе нельзя вести рѣчи о музыкальных предметахъ. Но въ публикѣ этого рода свѣдѣнія еще весьма мало распространены. Какъ-же пособить горю?

Надобно начать отъ корня.

Когда уже существуетъ журналъ, предназначенный служить специальнымъ органомъ музыкальной критики, то почему-же не поставить себѣ за главную цѣль: читателей этого журнала по немногу и сколько возможно понятнѣе и проще знакомить со всѣми сторонами музыкальнаго знанія, сторонами необходимыми для вѣрной оцѣнки музыкальных впечатлѣній, то-есть пройти съ читателемъ журнала и эстетику музыкальную, и исторію музыки по всѣмъ главнымъ отраслямъ.

Но эстетика и исторія музыки не будутъ понятны, если въ сущности нѣтъ достаточно свѣдѣній собственно-музыкальныхъ. Если они не поймутъ многихъ техническихъ словъ, не имѣютъ вѣрныхъ понятій, что такое мелодія, тоны и тональность, гармонія, ритмъ, консонансы и диссонансы, сочетаніе и разрѣшеніе аккордовъ и т. д.

Вотъ почему прежде эстетическихъ и историческихъ познаній необходима предварительная музыкальная педагогика, для ознакомленія съ техникой. Такая педагогика музыкальная — предполагая въ читателѣ самыя элементарныя азбучныя свѣдѣнія по музыкѣ вообще, напр. чтеніе нотъ (по крайней мѣрѣ, въ двухъ общеупотребительныхъ ключахъ, скрипичномъ и басовомъ) и ихъ названія (французскія или нѣмецкія), коснется и науки гармоніи въ ея главныхъ чертахъ (чтобъ показать, что пресловутый генераль-басъ смотритъ «звѣрежь» только въ старинныхъ руководствахъ, а на дѣлѣ вовсе не страшенъ), и науки контрапункта (чтобъ убѣдить, что это только продолженіе, послѣдствіе гармоническихъ законовъ и что, конечно, на практикѣ эта отрасль трудна и требуетъ долгаго, пристальнаго изученія, но въ отношеніе пониманія — дѣло самое простое)—изложить и главные законы мелодіи и ритма, а въ связи съ ними—формы музыкальныхъ пьесъ, наконецъ сообщить самое необходимое изъ техники голосовъ человѣческихъ и инструментовъ, употребительныхъ въ нашихъ оркестрахъ; также главные понятія объ оркестровкѣ вообще.

Все это въ возможно ясной методѣ и, конечно, въ небольшихъ приемахъ, потому-что всякое напряженіе вниманія утомительно. Эти-же самыя предметы музыкальной педагогики, разумѣется, могутъ составить цѣлыя полновѣсныя томы. Изъ трактатовъ о сочиненіи музыки въ прежнее время знамениты были въ этомъ родѣ фоліанты Рейха (*grand Traité de composition musicale* 6 vol.)—въ наше время лучшее сочиненіе по этой части—*Kompositionslehre*, въ 4-хъ томахъ, берлинскаго профессора Маркса (А. В. Marx). Послѣ этого, отличнаго, столько-же практическаго, сколько теоретическаго руководства, огромные томы Рейха съ его методомъ французскою, ограниченою и во многомъ уже отсталою — врядъ-ли кому понадобятся. Но сочиненія Рейха, Готфрида Вебера, Маркса, Лобе и другія имъ подобныя (напр., отличный Трактатъ объ инструментахъ Гектора Берліоза)—все это сочиненія спеціальныя, предназначенныя для образованія художниковъ по части музыкальнаго сочиненія. Въ нашемъ журналѣ, разумѣется, не мѣсто всей этой техники въ ея подробномъ, полномъ изложеніи. Наша цѣль будетъ, какъ уже сказано: дѣйствовать по возможности на развитіе музыкальнаго вкуса въ публикѣ; а все техническое, вся музыкальная педагогика будетъ служить только пособіемъ для достиженія главной цѣли, слѣдовательно изложена будетъ совсѣмъ иначе, совсѣмъ съ другихъ сторонъ. Тѣ ученые теоретики въ своихъ трактатахъ поставили себѣ задачею: выучить *сочинять* музыку (тѣхъ лицъ, которыя уже родились съ болѣе или менѣе сильною способностью къ музыкальному сочиненію). Для насъ вотъ въ чемъ будетъ вся скромная задача: руководить при *слушаніи* музыки и дать возможность вѣрно судить о ней. Но и это умѣнье слушать музыку можетъ быть развито только въ такихъ лицахъ, которыя отъ природы надѣлены здравымъ чувствомъ и особенною восприимчивостію къ музыкальнымъ красотамъ.

Чтобъ сохранить методичность, а вмѣстѣ не нарушить перваго требованія отъ каждой газеты—разнообразія въ содержаніи, курсъ предварительныхъ

техническихъ свѣдѣній по музыкѣ составить цѣлый рядъ статей, которыя будутъ помѣщаться въ столбцахъ этого журнала независимо отъ другихъ статей по части музыкальной эстетики и исторіи искусства: то-есть независимо отъ отдѣльныхъ критическихъ этюдовъ о замѣчательныхъ или новыхъ произведеніяхъ отечественныхъ и чужихъ композиторовъ, или о цѣломъ родѣ, о цѣлой группѣ произведеній (напримѣръ, о романсахъ и пѣсняхъ М. И. Глинки, А. С. Даргомыжскаго) или о какой-нибудь отдѣльной сторонѣ искусства, объ отдѣльномъ его направленіи (напримѣръ: о народности въ оперной музыкѣ).

Предметовъ много, и каждый изъ нихъ не лишенъ занимательности, въ чемъ удостовѣрятся и наши читатели, если только «Музыкальному Вѣстнику» удастся, хоть со временемъ, уничтожить нѣкоторое предубѣжденіе противъ музыкальныхъ статей, о которомъ я упомянулъ и которое такъ часто встрѣчается.

Поле музыкальной критики у насъ въ Россіи почти не начинали воздѣлывать, а поле широкое, богатое...

Между тѣмъ, что въ русской читающей публикѣ несравненно больше истиннаго критическаго смысла, чѣмъ во многихъ другихъ народахъ (напримѣръ, во французскомъ)—этому служить доказательствомъ: блистательное состояніе русской литературной критики, которая во многихъ отношеніяхъ опередила всѣ иностранныя.

Почему-же не позволить себѣ думать, что постоянныя, дружныя, добросовѣстныя усилія могутъ черезъ нѣсколько лѣтъ поставить и музыкальную критику въ Россіи на такое-же видное и почетное мѣсто?



Столѣтній юбилей Моцарта

въ залѣ С.-Петербургскаго Дворянскаго Собранія *).



Петербургское Филармоническое Общество, 15-го текущаго января, отпраздновало столѣтіе, исполнившееся со дня рожденія Моцарта (15-го января 1756) большимъ вокальнымъ и инструментальнымъ концертомъ. Концертъ этотъ (объявленный еще во 2 № Вѣстника) состоялся необыкновенно блистательно. Въ огромной залѣ Дворянскаго Собранія не было ни одного пустаго мѣстечка. Билетовъ роздано больше 4000. Обществу—большая польза, публикѣ—большое наслажденіе. Чему однако приписать такой

*) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, 1856 г. № 4.

блистательный сборъ? Участію итальянскихъ пѣвцовъ и Г. Ант. Контскаго? Но тѣ-же знаменитости участвовали въ очень многихъ концертахъ, гдѣ публика не наполняла и половины залы Дворянскаго Собранія. Счастливому составу концерта, на программѣ котораго красовались преимущественно Моцартовы произведенія? Но бывали примѣры, что концерты, составленные изъ самыхъ превосходныхъ твореній композиторовъ первостепенныхъ, или какъ принято называть «классическихъ», не служили большою приманкою для петербургской публики. Или, наоборотъ, тому обстоятельству, что «кромѣ» классической, моцартовой музыки было исполнено кое-что и изъ новѣйшаго репертуара, изъ музыки Верди и Мейербера? Но такихъ нумеровъ въ программѣ было всего три и слишкомъ невѣроятно предполагать, чтобъ масса спѣшила въ большой, длинный концертъ, только для аріи изъ Эрнани или для увертюры изъ Сѣверной Звѣзды. Нѣтъ, успѣхъ нынѣшняго концерта, по моему мнѣнію, надо приписать прямо, прежде всего, торжественному дню юбилея въ честь одного изъ величайшихъ свѣтилъ на музыкальномъ небѣ. За тѣмъ уже идетъ интересная программа концерта и участіе знаменитыхъ виртуозовъ.

Въ имени Моцарта, творца Донъ-Жуана, есть какая-то магнетическая сила для публики даже не особенно музыкальной. При всеобщей испорченности музыкальнаго вкуса, въ наше время, при этомъ несокрушимомъ господствѣ танцевальныхъ мелодій, грубо ритмованныхъ, рѣзко-оркестрованныхъ, при упадкѣ любви къ тонкимъ, собственно музыкальнымъ красотамъ—есть однако опера ничѣмъ не похожая на модныя произведенія Верди и Мейербера, ничего съ ними общаго не имѣющая, кромѣ названія «опера» и исполненія на той же сценѣ, тѣми же пѣвцами и между тѣмъ дающая всегда полный сборъ: эта опера—почти лишнее называть ее—конечно, Моцартовъ Донъ-Жуанъ. Печать безсмертія такъ явственно сіяетъ на ней, что она прошла невредимо чрезъ все измѣненія вкуса въ оперной музыкѣ, а такихъ измѣненій въ 70 лѣтъ было не мало. Что будетъ черезъ ссѣмьдесятъ лѣтъ отъ нашего времени съ «Трубадуромъ» или «Осадой Гента»?

Колоссальная слава имени Моцартова проникла и въ такіе слои публики, которые по неразвитости вкуса музыкальнаго не могутъ ни знать, ни понимать, ни любить Моцартовыхъ твореній. Точно такъ какъ въ живописи спросите любого, кто первый живописецъ въ свѣтѣ? Конечно—Рафаэль. А между тѣмъ какъ мало людей, между не-специалистами по части живописи, которые бы въ самомъ дѣлѣ знали картины Рафаэля и ихъ въ самомъ дѣлѣ любили. И въ нашей публикѣ нынѣ въ отношеніе къ Моцарту параллельны тѣмъ Парижанамъ, которые смѣшивали имена «Mozart» и «Musard», творца шумныхъ галоповъ и кадрилией смѣло считали за автора Донъ-Жуана.

И такъ огромная слава Моцарта привлекла толпы посѣтителъ въ концертъ, о которомъ у насъ идетъ рѣчь.

По случаю юбилея великаго художника, въ средней изъ аркадъ той стороны залы, съ которой помѣщается оркестръ, на грунтѣ алой драпировки,

на высокомъ обломѣ пьедесталѣ, красовался Моцартовъ бюстъ въ вѣнкѣ изъ лавровъ. Высоко—надъ бюстомъ, — вѣнцомъ драпировки: золотая лира. На пьедесталѣ надпись золотыми литерами:

«15-го января 1756 г.».

Великолѣпная внѣшность и блестящее собраніе публики вполнѣ отвѣчали идеѣ праздника.

Но каковъ-же былъ самъ концертъ съ чисто-музыкальной стороны?—Хорошъ; но скажемъ правду—далеко не такой, какимъ ему слѣдовало быть въ настоящемъ случаѣ.

Концертъ открылся знаменитой большой симфоніей Моцарта—C-dur, съ фугой. Симфонією дирижировалъ г. Бавери; никто не отниметъ у него опытности въ управленіи оркестромъ итальянской оперы, но казалось-бы, приличнѣе, чтобы на юбилей Моцарта, въ обществѣ филармоническомъ, составленномъ большею частью изъ ученыхъ музыкантовъ-нѣмцевъ—капитальнымъ произведеніемъ Моцарта дирижировалъ-бы кто-нибудь, ближе знакомый съ духомъ классической инструментальной музыки. Симфонія прошла—гладко, но безъ оттѣнковъ, а потому безъ эффекта. Надо замѣтить притомъ, о чемъ всегда забываютъ, что эта музыка никакъ не рассчитана на такую огромную залу. А если уже давать ее здѣсь, такъ надо удвоить оркестръ (особенно смычковые):

Изъ вокальной музыки Моцарта выборъ палъ, конечно, преимущественно на Донъ-Жуана, оперу, которая считается за положительно-лучшую изъ Моцартовыхъ оперъ. (Такъ-ли это на самомъ дѣлѣ и на сколько тутъ правды—вопросъ длинный и все еще не рѣшенный; но итальянскіе пѣвцы и публика мало заботятся объ этомъ вопросѣ. Для нихъ—чуть не весь Моцартъ въ Донъ-Жуанѣ).—Изъ нея пѣли четыре нумера. Арію «il mio tesoro», за болѣзнью г. Тамберлика, исполнилъ г. Кальцолари, съ большимъ успѣхомъ и дѣйствительно, очень хорошо. Г. Кальцолари умѣетъ пѣть, что такъ рѣдко въ наше время.

Знаменитый секстетъ (изъ 2-го акта Донъ-Жуана), (г-жи Лотти, Марай. Лаблашъ де-Мерикъ, гг. Кальцолари, Лаблашъ и Тальяфико) прошелъ не совсѣмъ удачно. Кромѣ того, что эта музыка сама по себѣ много теряетъ своего эффекту въ концертной залѣ, а не на сценѣ—замѣтна была неровность въ исполненіи, какое-то колебаніе; только могучій голосъ г. Лаблаша въ неподобной партіи Лепорелло выступалъ рельефно и звучалъ какъ колоколь.—Вотъ уже два №№ изъ Донъ-Жуана. Во второй части концерта исполнены были еще: дуэтъ «La ci darem» г-жею Бозио и г. де-Бассини (экспромптомъ, вмѣсто стоявшаго на афишѣ финала изъ Trovatore!) и арія «Vedrai carino» г-жею Бозио. Дуэтъ прошелъ исправно; арія была исполнена превосходно. Это было новымъ торжествомъ для нашей примадонны, уже сдѣлавшейся любимицей публики.

Изъ другихъ оперъ Моцарта, кромѣ Донъ-Жуана—былъ секстетъ изъ

«Cosi fan tutte» (г-жи Лотти, Марай, де-Мерикъ, гг. Лаблашъ, Кальцолари и Тальяфико)—мелкая комическая музыка, которая выходитъ слишкомъ блѣдна въ огромной концертной залѣ; и романсъ пажа (voi che sapete) изъ Фигаро. Г-жа Лаблашъ-де-Мерикъ исполнила эту прелестную арію съ такимъ-же успѣхомъ, какъ исполняла ее и на сценѣ (въ 1851 и 1852 г.), такую-же какъ тогда сдѣлала и переѣмку въ заключительной фразѣ, чтобы пощеголять высокою ноткою, которой Моцартъ вовсе не хотѣлъ. Остальными вокальными номерами концерта были: женскій терцетъ изъ оперы Чимарозы «Тайный бракъ» (г-жи Бозио, Марай и Лаблашъ-де-Мерикъ)—исполненный на славу—и *Agioso* изъ «Сѣверной Звѣзды» Мейербергера, пропѣтое г. Кальцолари. (Это *arioso*, съ арфой—принадлежитъ къ №№ оперы, недавно прибавленнымъ Мейербергомъ, вѣроятно для Лондона. Въ партитурѣ фортепіанной этого № нѣтъ).

Для истинныхъ любителей Моцартовой музыки вѣнецъ этого музыкальнаго праздника, никакъ не вокальная его часть, а фортепіанный концертъ Моцарта (C-dur), исполненный г-мъ Антономъ Контскимъ. Безподобное сочиненіе и столько же безподобное исполненіе! Жестоко горько заблуждаются тѣ, которые въ игрѣ г. А. Контскаго привыкли находить одно изумительное преодолѣніе невѣроятныхъ трудностей механизма. Всѣхъ антагонистовъ его (у какого же замѣчательнаго человѣка нѣтъ заклятыхъ враговъ?) я привелъ бы въ концертъ 15-го января и заставилъ бы ихъ выслушать, какъ этотъ превосходный піанистъ исполняетъ безсмертную музыку Моцарта. Концертъ этотъ, конечно, извѣстенъ любителямъ музыки, но далеко не столько, какъ концерты Бетховена, Мендельсона... и вообще несравненно выше своей славы. Чтò за благородство и чтò за грація въ мысляхъ — и какъ это все было передано исполнителемъ! Какая нѣжность, тонкость въ оттѣнкахъ, во фразировкѣ! Трудно найти слова, чтобы похвалить это исполненіе, сколько оно заслуживаетъ. Въ первомъ *Allegro* есть «Cadenza», фермата, гдѣ Моцартъ предоставилъ исполнителю полную свободу. Г. Контскій чудесно развилъ двѣ главные мысли 1-й части концерта, и чрезвычайно ловко слилъ ихъ контрапунктически. Фермата—истинно-мастерская и, сколько мнѣ извѣстно, сымпровизированная прямо въ самомъ концертѣ!—Я уже зналъ г. Контскаго за отличнаго мастера своего дѣла, но насколько выше сталъ онъ въ моихъ глазахъ послѣ этого концерта! Мнѣ кажется, что самъ Моцартъ, еслибъ могъ слышать такое исполненіе своей вдохновенной музыки, пришелъ бы въ восторгъ. Средняя часть этого концерта (*Adagio*) по деликатности намѣренія и тонкой мелодичности, не могла произвести особенно-яркаго эффекта на публику, хотя исполнена была въ совершенствѣ. Заключительное рондо возбудило опять такой же «громкій» энтузіазмъ, какъ и первое аллегро. Г. Контскій былъ вызванъ нѣсколько разъ кряду и осыпанъ рукоплесканіями. Нельзя не отдать при этомъ случаѣ полной чести и фортепіанному мастеру, г. Беккеру. Его рояль, отличный во всѣхъ отношеніяхъ, звучалъ чудесно — въ залѣ Дворянскаго собранія, столько огромной и столько невыгодной со стороны акустической.

Пройдя всѣ пьесы программы, прибавлю нѣсколько словъ, какъ общій выводъ.

Сильную, блестящую сторону юбилея составляетъ: фортепіанный концертъ, превосходное сочиненіе героя праздника, вполне достойнымъ образомъ исполненное.

Слабая сторона юбилея—составъ концерта, его программа. Зачѣмъ въ нее не вошла ни одна пьеса изъ другихъ оперъ Моцарта, менѣе модныхъ, быть можетъ, менѣе знакомыхъ итальянскимъ пѣвцамъ, но не менѣе гениальныхъ, изъ «Волшебной флейты», изъ *Entführung* *), изъ Идомеи? Зачѣмъ не было ни одного хора? Зачѣмъ гг. составители программы не позаботились украсить ее такими пьесами Моцарта, которыя рѣдко или почти никогда не исполняются, а заслуживаютъ иной участи. Сколько между произведеніями Моцарта есть такихъ пьесъ, какъ нельзя лучше приличныхъ для музыкальнаго праздника. Есть, напримѣръ, цѣлая ораторія: «*Davide penitent*», которую Петербургъ никогда еще не слыхалъ въ настоящемъ исполненіи. Да и въ самой любимой, въ самой «модной» изъ Моцартовыхъ оперъ есть значительный кусокъ партитуры, никогда неисполняемый на сценѣ но тѣмъ не менѣе превосходный, столько-же гениальный, какъ самые лучшіе другіе ММ. Донъ-Жуана, всѣмъ свѣтомъ признаваемые за чудо искусства. Я говорю о послѣднемъ финалѣ Донъ-Жуана. Оперу эту на театрѣ принято оканчивать сценой статуи. Каменный гость проваливается. Сцена обращается въ адъ; фурія, демоны гоняются за Донъ-Жуаномъ—махаютъ надъ нимъ своими пламенниками. Занавѣсъ падаетъ. Въ партитурѣ Моцарта вовсе нѣтъ этой, довольно смѣшной, балетной сцены ада. Послѣ Каменнаго гостя Донъ-Жуанъ, въ присутствіи Лепорелло, преданъ терзаніямъ внутреннимъ—вдали, кругомъ, раздаются грозные голоса адскихъ духовъ—невидимыхъ, потомъ пламя изъ подъ-полу охватываетъ. Донъ-Жуана и онъ исчезаетъ въ огнѣ и въ дыму. Лепорелло чуть не умершій со страху, лежитъ на полу, безъ движенія. Приходятъ всѣ остальные дѣйствующія лица (Дона-Анна, Донъ-Эльвира, Оттавіо и Церлина съ Мазетто). Они спрашиваютъ Лепорелло, гдѣ Донъ-Жуанъ?—онъ имъ рассказываетъ всю исторію.—Выраженіе чувствъ cadaго изъ дѣйствующихъ; потомъ заключительный хоръ на ту мысль, что вотъ какой конецъ постигаетъ грѣшника (*Questo è il fin di chi la mal*). Здѣсь не мѣсто распространяться объ этой сценѣ, со стороны эстетической и съ чисто-музыкальной (объ этомъ, при случаѣ, надо поговорить подробно, потому что хотя объ этомъ предметѣ уже много писано за границей, но дѣло еще далеко не покончено). Довольно сказать, что послѣ сцены фуріи, въ Моцартовой оперѣ есть чудесный секстетъ, мало кому извѣстный, потому что его «почему-то» признали лишнимъ и не поютъ на театрѣ.

*) Изъ вѣнецкой оп. *Entführung* (или Бельмонтъ и Констанца) предполагали исполнить одинъ отличный дуэтъ (гг. Лаблашъ и Кальцолари). Предположеніе это почему-то (?) не состоялось,—хотя дуэтъ уже былъ выставленъ на афишѣ, за нѣсколько дней до концерта.

Гдѣ-же найти болѣе удобный случай, чтобы воскресить несправедливо забытую музыку, какъ не въ день юбилея творца ея? Этимъ однако не подумали воспользоваться.

Наконецъ, для чего-же было въ программу концерта, даваемого въ честь великому Моцарту, подмѣшать другихъ авторовъ, и кого-же? Мейербера и Верди—неизмѣримо далекихъ отъ Моцарта по всему?!

Уже и терцету изъ *Matrimonio* было не мѣсто въ этомъ концертѣ. Однако стиль Чиморозы очень похожъ на Моцартовъ — они современники и весьма родственны; потому можно отчасти «простить» Итальянцамъ включеніе этого терцета, который, самъ по себѣ, прелестенъ.

Но арія изъ Эрнани, — Аріозо и увертюра изъ Сѣверной Звѣзды? Какъ такая музыка могла замѣшаться въ программу Моцартова юбилея?!!

Это все равно, что въ какомъ-нибудь дворцѣ назначить особую залу картинной галлерей для Рафаэля—а по стѣнамъ этой залы, между Рафаэлевыми картинами, повѣшивать французскихъ литографій, очень эффектно и ярко размалеванныхъ.

Кому-же—скажите—и заботиться о чистотѣ музыкальнаго вкуса, какъ не Филармоническому Обществу, именно съ этой цѣлью основанному?



Еще о „Сѣверной Звѣздѣ“ Мейербера *).



Мя автора «Роберта» въ продолженіе цѣлыхъ двухъ десятиль лѣтъ такъ гремитъ во всемъ образованномъ свѣтѣ, что появленіе его «новаго» произведенія на оперной сценѣ, даже въ наше время, не совсѣмъ благопріятное для искусства, принимаетъ характеръ замѣчательнаго «событія». Такъ было по случаю «Сѣверной Звѣзды» въ Парижѣ, такъ повторилось въ Лондонѣ, въ Вѣнѣ и у насъ въ Петербургѣ. Важностью такой музыкальной новости достаточно оправдывается помѣщеніе въ музыкальномъ Вѣстникѣ настоящей статьи, послѣ замѣтокъ объ этой оперѣ, сдѣланныхъ уже А. Д. Улыбышевымъ и М. Я. Раппопортомъ (въ № 4). Притомъ-же и ветераны нашихъ музыкальных артистовъ и редакторъ этого журнала прямо предоставили мнѣ, какъ постоянному сотруднику «Вѣстника» по части критическихъ статей, дать здѣсь обстоятельный отчетъ объ оперѣ, которая весьма сильно занимаетъ петербургскую публику.

*) Музык. и Театр. Вѣстникъ 1856, № 6.

Читатели наши, уже изъ замѣчаній моихъ къ статьѣ Листа «о Робертѣ», могли замѣтить, что я не принадлежу къ числу жаркихъ приверженцевъ, фанатическихъ поклонниковъ Мейерберовой музыки, могли замѣтить, что отдавая полную справедливость заслугамъ этого громаднaго таланта, я никакъ не вижу въ немъ одного изъ свѣтилъ искусства, какъ смотреть на него иные, которые, нисколько не призадумавшись, ставятъ Мейербера не только-что выше всѣхъ современныхъ еще живущихъ композиторовъ (въ томъ числѣ выше Обера и Россини) также выше Вебера, выше Спонтини, но даже ставятъ просто — на ряду съ первѣйшими геніями—на ряду, напримѣръ, съ Глукомъ, Моцартомъ, Бетховеномъ!!!

Такихъ отъявленныхъ «Мейерберистовъ» еще очень, очень много и, къ сожалѣнію, даже между людьми, искренно любящими и понимающими музыку. Рѣшившись прямо высказывать убѣжденія совершенно противоположныя, рѣшившись постоянно, при каждомъ случаѣ, «доказывать» Мейерберистамъ, до какой степени они заблуждаются, придавая своему полу-богу слишкомъ много значенія въ искусствѣ, придавая ему качества, которыхъ въ немъ нѣтъ и въ поминѣ, рѣшившись доказать, что пора наконецъ разжаловать Мейербера изъ бессмертныхъ геніевъ, въ замѣчательные, но проходящіе, эфемерные таланты — рѣшившись на все это, я знаю, что подниму противъ себя цѣлую бурю возраженій (къ сожалѣнію, вѣроятно не на бумагѣ, потому что у насъ музыкальной полемики пока не существуетъ), да и не только что бурю возраженій, но цѣлый ураганъ негодованія, гнѣва со стороны Мейерберистовъ. Это негодованіе, этотъ гнѣвъ закипать, заклокочуть въ груди моихъ противниковъ тотчасъ послѣ этой статейки (для которой замѣчанія къ «Роберту» были только прелюдіей), но разразятся, по обыкновенію, однимъ личнымъ, да и то еще неявнымъ недоброжелательствомъ (потому что у насъ не хотятъ еще различать лица литературнаго отъ его реальной личности). Тѣмъ не менѣе я здѣсь, какъ всегда, буду высказывать свои убѣжденія прямо на чистоту, не стѣсняясь какими-нибудь витѣшными условіями, и въ полной увѣренности, что «правда» возьметъ свое.

Есть мнѣніе, что музыка будто бы дѣло вкуса, и судить, спорить о музыкальныхъ произведеніяхъ будто-бы вовсе не слѣдуетъ, по избитой пословицѣ: «de gustibus non est disputandum». — «Вамъ нравится Моцартъ, а для меня онъ скученъ, я восклицаюсь Мейерберомъ». «Вы не любите романсовъ Варламова, а для меня это высшая прелесть». «Вы падаете ницъ передъ Себастьяномъ Бахомъ, а для меня его музыка—просто несносная галиматья, какой-то случайный, безтолковый наборъ звуковъ». — И тѣ и другіе правы. «Одинъ другому не указчикъ...» Будто-бы?! нѣтъ, господа, вы рѣшительно выпускаете изъ виду условіе очень важное, о которомъ мнѣ уже случилось намекнуть (въ первой статьѣ Вѣстника): условіе «истиннаго пониманья музыки» неразлучнаго съ знаніемъ дѣла, съ развитостью, образованностью вкуса.

Любовь къ Мейерберу и любовь, напримѣръ, къ Глуку или Моцарту.

вовсе не на однихъ и тѣхъ же ступенькахъ громадной, безконечной лѣстницы, о которой я тогда говорилъ. А такъ какъ въ музыкѣ Мейербера, строго и безпристрастно обсужденной, чрезвычайно много такихъ качествъ, которыя для вполне-развитаго музыкальнаго вкуса нестерпимы, и наоборотъ—почти постоянное отсутствіе всего, что составляетъ истинно-музыкальную красоту; всего, что плѣняетъ, восхищаетъ въ музыкѣ истинно-музыкальной (въ Бахѣ, въ Гайднѣ, въ Бетховенѣ, въ Глукѣ, въ Моцартѣ, въ Россини, въ Мендельсонѣ и т. д.), то можно сказать прямо—кто искренно, въ самомъ дѣлѣ, любить музыку, положимъ Бетховена, тотъ рѣшительно не можетъ восхищаться Мейерберомъ.—А если встрѣчается еще очень много «любителей музыки», въ которыхъ горячая любовь къ Бетховену (даже къ послѣднимъ его произведеніямъ!) преспокойно помѣщается рядомъ съ фанатическимъ поклоненіемъ Мейерберу,—то это значитъ только, что музыкальный вкусъ этихъ господъ еще не развитъ, что имъ не угодно отличать мишуру отъ золота, разноцвѣтные камешки отъ брильянтовъ.

Пора бы однакожъ, чтобы изысканное, преувеличенное, вычурное, шарлатански-эффектное, жеманное, анти-поэтическое не только что перестало стоять наравнѣ съ истинно-поэтической мыслию, простою, искреннею теплотою, святою... но перестало бы нравиться вовсе, и потеряло бы свою обманчивую прелесть, обнаружилось въ своемъ непривлекательномъ, настоящемъ видѣ...

Странно было-бы отрицать въ Мейерберѣ огромный талантъ, отличный по оригинальности и силѣ воображенія и по многимъ другимъ, менѣе важнымъ, хотя блестящимъ качествамъ, но странно было бы также не видѣть, что въ наше время, призваніе этого таланта уже окончено, роль его выполнена. Листъ превосходно разработалъ эту мысль въ статьѣ о Робертѣ. Конечно, вся эта статья наклонена къ тому, чтобы придать какъ можно больше значенія Рихарду Вагнеру, его теоріямъ и его школѣ, однако въ приговорѣ Листа о Мейерберѣ есть глубочайшая правда.

Мейерберу слава досталась не легко, не тотчасъ при выступленіи на поприще опернаго писателя. До Роберта онъ былъ мало извѣстенъ. Съ успѣха Роберта имя его прогремѣло по всѣмъ концамъ свѣта. Но за то Робертъ былъ и остался самымъ блестящимъ, самымъ капитальнымъ произведеніемъ музы Мейербера (какъ Водовозъ—для Керубини, Весталка—для Спонтини, Иосифъ—для Мегюля, Фрейшютцъ—для Вебера, Фенелла—для Обера). Приговоръ массы никогда въ этихъ случаяхъ не ошибается. Успѣхъ «Гвельфовъ» уже не могъ сравниться съ успѣхомъ Роберта, ни въ самомъ Парижѣ, ни въ другихъ столицахъ. Успѣхъ «Осады Гента» — натяжка. Впечатлѣніе на массу, конечно, было,—но весьма слабое. Многіе «разсчеты» Мейербера (и онъ весь «въ разсчетахъ») рѣшительно не удалось, кромѣ одного, главнаго, впрочемъ, разсчета: заинтересовать своей новой оперой парижскую публику, а черезъ Парижъ и цѣлый свѣтъ.

Какъ и чѣмъ заинтересовать, какими правдами и неправдами обезпе-

читать себя «успѣхъ» первыхъ представленій, какъ натянуть всѣ пружины общественнаго вниманія, какъ принскать ловкую минуту для спуска своего «новаго корабля», все это тайны Мейербера. И въ искусствѣ владѣть этими тайнами, никто съ нимъ и сравниться не можетъ. Не даромъ же его прозвали «величайшимъ дипломатомъ между «музыкантами» или — *ad libitum* величайшимъ музыкантомъ между дипломатами». Не даромъ же остроумный Гейне постоянно величаетъ автора Сѣвѣрной Звѣзды—синьоромъ Джакомо Макиавелли!

Важная роль, предназначенная Мейерберу, въ исторіи оперной музыки, была уже выполнена Робертомъ; Гвельфы и Осада Гента продолжили эту роль, хотя дарованіе композитора начало уже клониться къ упадку. Свѣжести мыслей, мелодическаго изобрѣтенія, хотя не первостепеннаго, но иногда очень удачнаго, очень драматическаго въ Робертѣ, уже гораздо меньше въ Гвельфахъ; въ Осадѣ Гента еще и того меньше. Отсутствіе или слабость этой стороны, самой важной для опернаго композитора, надобно было замѣнить новыми небывалыми, необычайными эффектами, тѣмъ болѣе, что весь идеалъ Мейерберовской музыки именно эффектъ, яркій, рѣзкій иногда чисто-материальный.

Вычурность изобрѣтенія, обиліе этихъ искусно-придуманныхъ оригинальностей шла въ прогрессіи обратной, въ отношеніе къ мелодичности. То есть: тѣмъ меньше мелодической мысли, тѣмъ болѣе вычуръ.

Въ терцетѣ послѣдняго акта въ Робертѣ — одна изъ главныхъ мелодій, притомъ плавнаго, серьезнаго характера, поручена трубѣ съ клапаномъ (*trompette à clef*) чисто изъ желанія удивить новинкою. Въ Гвельфахъ романсу Рауля, въ первомъ актѣ, аккомпанируетъ не оркестръ, а одинъ альтъ (или, собственно, *viola d'amour*). Въ терцетѣ послѣдняго акта Гвельфовъ—соло для басоваго кларнета (*clarinette basse*). Все это—кокетство оригинальными эффектами, безъ которыхъ, въ сущности, очень легко было обойтись. Въ разсказѣ «сна» въ Осадѣ Гента—скрипка съ сурдинками, на самыхъ высокихъ нотахъ, а флейты на самыхъ низкихъ и басовый кларнетъ посаженъ не въ оркестръ, а подъ полъ сцены, въ сосѣдствѣ суфлера (по крайней мѣрѣ такъ требовалъ авторъ при постановкѣ оперы въ Парижѣ). Очень понятно, что теперь, послѣ Роберта, Гвельфовъ и Осады Гента надобно было уже пуститься на какія-нибудь новенькія штучки, напр. эффектъ колокола уже не на сценѣ, а подъ потолкомъ театра, гдѣ-то около литерной логи пятаго яруса, — эффектъ трели замирающей далеко за кулисами, эффектъ вальса, гдѣ мелодію ведутъ въ унисонъ: контрабасы и маленькія флейточки, а середина оркестра только аккомпанируетъ: эффектъ терцета изъ двухъ флейтъ и голоса примадонны и т. д.

Замѣчательно, что Мейерберъ, германецъ по рожденію, начиная съ Роберта, совершенно «офранцузился». Отринуть всякую національность ему было чрезвычайно легко еще въ молодости, когда прельстившись славой Россіи, онъ покинулъ нѣмецкій стиль, въ которомъ до тѣхъ поръ сочинялъ свою музыку, и сталъ прямо подражать Россіи въ легкихъ формахъ модной итальян-

ской школы (такъ написанъ «Crotiato», опера, наиболѣе прославившаяся изъ итальянской эпохи Мейербера). Сознавъ надобность догнать и даже опередить Россини передъ парижскою публикою, Мейерберъ рѣшился прежде всего прочаго, угодить избалованному вкусу Парижанъ. Онъ, просто, подольщался подъ этотъ вкусъ, и чѣмъ дальше, тѣмъ больше, такъ что парижская публика окончательно испортила талантъ Мейербера, а Мейерберъ окончательно развратилъ вкусъ парижской оперной публики.

Сильно ошибаются тѣ, которые находятъ музыку Мейербера нѣмецкой! Это—французская музыка съ примѣсью всѣхъ возможныхъ оперныхъ стилей. Еще съ Весталки Спонтини Парижане полюбили отчасти подобное смѣшеніе стилей. У Спонтини главный характеръ музыки — декламаторство и какой-то офранцуженный итальянизмъ (въ формахъ весьма плоскихъ). То же направленіе (при другихъ, конечно, индивидуальныхъ качествахъ таланта) осталось въ единственной «серьезной» оперѣ Обера (Фенелла) и въ Карлѣ Смѣломъ, гдѣ Россини также «нарочно» старался угодить Парижанамъ.

Робертъ, Гвельфы и Осада Гента совершенно въ этомъ же стилѣ, съ примѣсью, конечно, разныхъ разностей изъ Вебера, изъ Шпора, изъ Россини, изъ позднѣйшихъ Итальянцевъ. Мейерберъ беретъ свое добро вездѣ, гдѣ его находить. По временамъ мелькаетъ въ немъ воспитанникъ аббата Фоглера, соученикъ Вебера; но столько же, если не гораздо чаще, отражается въ его музыкѣ вліяніе Спонтини и Россини (которые уже, конечно, не нѣмцы); иногда вліяніе французской комической музыки и наконецъ, въ послѣднее время, особенно—вліяніе современной танцевальной музыки. Почему же и за что полагали Мейербера въ представители нѣмецкой музыки, на ряду съ Шпоромъ, Веберомъ, или даже съ Бетховеномъ?! Вѣроятно за вычурность, которая для иныхъ кажется—глубокомыслиемъ. Чтѣ какъ-то неловко ложится въ уши, то, навѣрное—трансцендентально! И здѣсь опять вліяніе Парижа! У нихъ выдуманъ эта параллель между Мейерберомъ, Веберомъ и Гегелевскою философіею!

Парижане кажется не догадались, что Мейерберъ самый вѣрный слуга ихъ требованій, ихъ капризовъ, самый ловкій прислѣзникъ для ихъ кухни!

И полюбуйтесь, какъ послѣдователенъ Мейерберъ въ правилахъ, которыми руководится въ своей дѣятельности, — полюбуйтесь, какъ упрямо, настойчиво проводить онъ однажды принятый принципъ.

По обстоятельствамъ, по личнымъ расчетамъ, ему пришлось занять мѣсто Спонтини при дворѣ Прусскомъ.

Въ качествѣ Генераль-директора музыки въ Берлинѣ, онъ долженъ былъ посвятить свой талантъ на произведеніе съ сюжетомъ національно-прусскимъ. Это былъ: «Силезскій лагерь».

Въ эффекты этой оперы (главное дѣло по идеалу Мейербера) входили: военные марши на тему національныхъ прусскихъ военныхъ мелодій (Dessauer-Marsch и такъ далѣе), Цитеновскіе гусары, наконецъ игра на флейтѣ великаго Прусскаго Государя, Фридриха II (онъ очень любилъ музыку, и часто игралъ

на флейтѣ подъ руководствомъ учителя своего, Кванца). Эффектъ двухъ флейтъ (Фридрихъ II и флейтиста Кванца) въ соединеніи съ голосомъ Жени Линдъ (для которой опера была написана), явился будто самъ собою. И красовалась эта опера съ Жени Линдъ, съ флейтами и со всевозможными военными эффектами, сперва на берлинской сценѣ, потомъ на вѣнской, — но осталась какъ-то въ родѣ *pièce d'occasion* и не гремѣла славою. Жени Линдъ между тѣмъ оставила Германію и поприще оперной пѣвицы. Опера: «Силезскій лагерь» или «Віелка» поступила въ архивъ.

Мейерберу жаль было своей работы. «Вотъ что значить работать не для Парижа!» — подумалъ онъ, — «только тамъ умѣютъ меня цѣнить! только тамъ фабрикуется всесвѣтная слава человѣка или вещи! Подумалъ — и рѣшился дать свою музыку къ Силезскому лагерю на парижской сценѣ. Но сюжетъ національный прусскій, почти *pièce d'occasion* и для Парижанъ не будетъ интересенъ! Какъ же быть? — А Скрибъ-то у насъ на что? — Давай сюда Скриба. Великій мастеръ на оперные тексты какъ разъ къ данной музыкѣ приплететъ какой-нибудь интересный, пикантный сюжетецъ. Интересный, пикантный въ парижскомъ смыслѣ. Къ сюжету, наскоро придуманному королемъ либреттистовъ, конечно, не могли подойти кстати очень и очень многія подробности музыки (Дессаурскій маршъ, дуэтъ на флейтахъ и т. д.). Но что за дѣло! Пройдетъ какъ-нибудь, благодаря «ловкой» выдумкѣ главной основы. Рѣшено, сдѣлано — *et vogue la galère!*

Какъ же не любоваться находчивостью Джакомо Макиавелли!

Музыка къ Силезскому лагерю, подогрѣтое и не особенно вкусное блюдо, является на парижскомъ театрѣ Комической оперы, нарушаетъ всѣ преданія французскаго комическаго стиля, приходится очень неловко къ новозобрѣтенному сюжету, — между тѣмъ, не смотря на все это, производитъ желанный Мейерберомъ результатъ, то есть имѣетъ громкій успѣхъ, облетаетъ всю Европу на крыльяхъ молвы, и снова, рикошетомъ, красуется на сценахъ берлинской и вѣнской?

О величайшій дипломатъ между композиторами!

Французы вообще народъ весьма не музыкальный. Они чрезвычайно мало воспримчивы къ чисто музыкальнымъ красотамъ. Въ оперѣ — содержаніе пѣсы, драматичность сценъ для нихъ всегда перевѣшиваетъ интересъ музыкальной обработки. Но въ судьбахъ оперы — и эта немusicalность народа, который уже такъ долго стоитъ во главѣ европейской цивилизаціи, принесла свои благодѣтельные плоды.

Только на французской почвѣ, только для парижской публики могъ мало по малу выработаться стиль истинно драматической музыки. Глукъ могъ совершить свой исполнскій переворотъ опернаго стиля только въ Парижѣ. Конечно, холодная развѣренность, схоластичность, чатынутость французскаго псевдо-классицизма — отъ Корнеля и Расина по прямой линіи досталась въ наслѣдство и серьезной оперѣ (*grand opéra*), которая прямо брала свои тексты изъ знаме-

нитыхъ трагедій. Конечно, происхожденіе серіозной оперы изъ великолѣпныхъ празднествъ при дворѣ Людовика XIV не переставало еще болѣе или менѣе ярко впечатываться на всѣхъ большихъ операхъ во французскомъ вкусѣ съ неизбѣжнымъ балетомъ (и у Глука, и въ наше время у Мейербера и Галевн, точно также, точно по тѣмъ же правиламъ сцены, какъ при Дилли и Рамо). Конечно во всемъ этомъ складѣ большихъ оперъ элементъ скуки занимаетъ чуть не половину всего спектакля, а французы замѣтятъ эту невыгоду позже чѣмъ всѣ другія націи, потому что въ отношеніе приверженности къ стародавнимъ обычаямъ и правиламъ въ искусствѣ—французы могутъ перещеголять самихъ китайцевъ. Тѣмъ не меньше драматическою выразительностью въ оперѣ музыка обязана прежде всего — французамъ. Безъ нихъ невозможны были оперы Глука, а безъ Глука не было бы ни Моцарта, ни Вебера.

Но это еще не все; немужыкальнѣе французовъ послужила выгоднымъ условіемъ для развитія совсѣмъ другой стороны оперной музыки. Есть въ Парижѣ и въ наше время оперный театръ, въ которомъ вполне, во всей типичности своей отражается французскій національный характеръ; есть театръ, въ которомъ піесы постоянно остроумны, интересны, иногда увлекательны, въ которомъ смѣхъ надъ забавнымъ сплетеніемъ интриги, надъ комическими характерами, запутанными въ самые неловкіе *quiproquo*—чередуются съ трогательнымъ впечатлѣніемъ отъ нѣжныхъ, наивныхъ или слезливыхъ сценъ въ родѣ полуидиллическомъ, столько любимомъ французами во всѣхъ искусствахъ. Музыка допускается въ эти піесы съ непремѣннымъ условіемъ помогать, а не мѣшать сценическому дѣйствію, съ условіемъ возвышать, усиливать впечатлѣніе драмы страстной или комической, а не придавать ей характеръ холодной концертности. Музыки тутъ вообще гораздо побольше, конечно, чѣмъ въ водевиляхъ, но именно на столько, чтобъ никакъ не надобѣть, не наскучить неугомонной, нетерпѣливой парижской публикѣ, для которой -- повторяю -- піеса всегда въ тысячу разъ важнѣе музыки, хотя бы самой лучшей въ свѣтѣ. Не трудно догадаться, что я говорю здѣсь о французской комической оперѣ, о театрѣ de l'Opéra Comique.

При всей прелести, привлекательности и истинныхъ красотахъ этого рода оперъ (всегда мастерски исполняемыхъ въ Парижѣ) есть и тутъ свое зло: неизбѣжный діалогъ, прозаическіе разговоры, которые поминутно (кромѣ финаловъ каждаго дѣйствія) прерываютъ музыку и вандальски разрушаютъ единство впечатлѣнія, необходимое въ каждомъ произведеніи истинно поэтическомъ. Но безъ такихъ «разговорныхъ» сценъ, далекихъ отъ поэзіи музыкальной, слишкомъ трудно сдѣлать интересную піесу, съ интригою запутанною, съ бездною мелко-комическихъ, тонко сплетенныхъ положеній. А не будь этихъ условій въ пьесѣ, Парижанинъ найдетъ ее скучною и не пойдетъ въ театръ комической оперы. Досадная, но неизбѣжная подмѣсь прозы во французскую комическую оперу, кромѣ внѣшняго устройства, всего ея склада, очень невыгодно отражается и въ музыкѣ собственно-французской. Чисто національный

характеръ французской оперной музыки, ловкой и шаловливой, постоянно сбивается или на водевильную куплетность или танцевальность, въ родѣ Мюзаровскихъ кадрилией.

Что и при этихъ не совсѣмъ выгодныхъ требованіяхъ чисто французскаго вкуса, «комическая оперная музыка» развилась у французовъ самостоятельно, вполне органически и послужила поприщемъ для многихъ блестящихъ и глубоко музыкальныхъ талантовъ въ прошломъ и нынѣшнемъ столѣтіи, доказательствомъ служатъ превосходныя въ своемъ родѣ оперы: Гретри, Монсиньи, Филидора, Дуни, Николо, Изуара, Мегюля, Боальдѣ и наконецъ Обера, одного изъ громаднѣйшихъ талантовъ нашего вѣка, композитора гениальнаго, котораго по всей справедливости слѣдуетъ назвать «Французскимъ Россини».

— «Для чего» — скажутъ читатели — «такое длинное отступленіе отъ предмета статьи?» — А если это даже и не отступленіе? отвѣчу я. Не забудьте, что «Съверная Звѣзда» написана для театра парижской комической оперы.

Да, въ этотъ храмъ легкой французской музы, на эту сцену, свидѣтельница торжествъ цѣлаго ряда композиторовъ, блиставшихъ только искренностью и простотою вдохновенія, въ наше время — какъ Кортесъ въ Мексику — вступилъ Мейерберъ со своими барабанами, маршами, эволюціями, пушками, палатками, балетами и колоколами, — съ цѣлой артиллеріею тройныхъ оркестровъ и всѣхъ возможныхъ и невозможныхъ эффектовъ!

Быть не можетъ, чтобы въ Парижѣ не нашлось цѣлыхъ тысячъ людей, которые горько и громко вопіяли противъ такого нашествія «варваровъ» на любимѣйшую изъ своихъ оперныхъ сценъ. Быть не можетъ, чтобы на Мейербера не сыпался градъ упрековъ за искаженіе характера, за попираніе ногами всѣхъ условій одного изъ самыхъ національныхъ театровъ. — Для Парижанъ театръ слишкомъ важное дѣло!

Но всѣ эти вопли и упреки — весьма справедливыя со стороны Парижанъ — конечно не могли дойти до насъ, потому что о впечатлѣніи оперы на парижскую публику мы судимъ только по газетамъ, по журналамъ. — А какой-же редакторъ журнала въ Парижѣ (волею или неволею) не на сторонѣ Мейербера?!

Какъ-бы то ни было, Джіакомо Макіавелли, чрезвычайно далекій по всему направленію своего таланта отъ музыки въ истинно-комическомъ стилѣ, завоевалъ себѣ и арену комической оперы; насильственно вторгнулся въ мирныя владѣнія Адольфа Адана и Обера. Но въ чемъ-же это завоеваніе выразилось въ отношеніи самаго произведенія, о которомъ у насъ идетъ рѣчь?

Въ томъ, что «Съверная Звѣзда» написана (для Парижа) — съ діалогомъ, то есть безъ речитативовъ, и въ названіи этой оперы «Комическою».

Между тѣмъ, собственно комическаго тутъ ровно столько-же, какъ и въ Робертѣ, и въ Гвельфахъ, и въ Осадѣ Гента. И такъ въ каждой оперѣ есть мѣсто, гдѣ выступаетъ комическій элементъ (дуэтъ Бертрама и Рембо; — тріо двухъ анабаптистовъ и Оберталя въ палаткѣ и т. д.). — Стиля своей музыки

Мейерберъ не перемѣнилъ ни на волосъ. Это все тотъ-же Мейерберовскій стиль, не лишенный иногда нѣкоторой грандіозности въ поворотѣ мысли, въ первомъ размахѣ, но выдерживающій это не больше какъ на первые такты мелодіи и почти на каждомъ шагу впадающій въ формы мелкія, обыкновенныя и тривиальныя. Это все тотъ-же—столько знакомый намъ изъ прежнихъ его оперъ—разсчетъ на виѣшнюю эффектность вокальныхъ и оркестрныхъ сочетаній, сочетаній чрезмѣрнаго оригинальничанья ритмомъ и модуляціями (что началось уже въ Осадѣ Гента, для маскированія крайней бѣдности мелодическаго изобрѣтенія). Это все та же музыка, которую величаютъ «эклектичекою», то есть музыка пестрая какъ арлекинское платье, потому что вся изъ кусочковъ—изъ кусочковъ à la Weber, изъ кусочковъ à la Rossini, à la Auber, à la Spohr, à la tutti quanti—изъ клочковъ мелодій, изъ клочковъ различныхъ фразъ, и кое-какъ связанныхъ между собою—нитью «разсудочною», а не органическимъ теченіемъ собственно-музыкальной мысли.—Да иначе и быть не могло. Послѣ Осады Гента надобно было ожидать именно такой музыки.

Между тѣмъ (подивитесь важности «заглавія» вещи и въ глазахъ нѣкоторыхъ цѣнителей и судей!) между тѣмъ нашлись рецензенты (даже у насъ), которые стали увѣрять публику не шутя, что знаменитый Мейерберъ въ этой оперѣ совершилъ блистательную попытку въ новомъ родѣ музыки!?!—Ужъ если въ Сѣверной Звѣздѣ есть истинныя нововведенія, такъ развѣ что въ ея текстѣ, гдѣ, какъ очень вѣрно замѣтилъ недавно одинъ музыкальный критикъ,—постоянно на каждой страницѣ партитуры только и читаешь: трррумъ, трррумъ, тррр., план-план... и трр... трр...—Цѣлые финалы идутъ съ такими звукоподражательными словечками, которыя, конечно, выгодны въ томъ смыслѣ, что спасаютъ оперу отъ искаженія при переводахъ. Опять очень ловкій дипломатическій разсчетъ. Есть предметы въ искусствѣ, которые растолковать до чрезвычайности трудно, которые требуютъ какого-то особеннаго, эстетическаго чутья...

Какъ, напримѣръ, разъяснить гг. Мейербернстамъ, чѣмъ не хороша, чѣмъ не «музыкальна» музыка ихъ героя,—если они не чувствуютъ этой стороны?..

Они то и дѣло, при каждомъ удобномъ случаѣ выставляютъ умъ, психологическую глубину созданій Мейербера. Они говорятъ: полюбуйтесь, какой драматизмъ въ этой музыкѣ! Какая вѣрная характеристика cadaго лица. Вездѣ мысль, вездѣ тонкое намѣреніе—этого въ итальянской музыкѣ вы не встрѣтите!—оно пожалуй и такъ, только не достаетъ бездѣлицы—собственно—музыкальной красоты. Безъ благородства формъ не бываетъ истинной красоты въ искусствѣ,—а безъ красоты—искусство уже не искусство.

При томъ-же и самыя хорошія качества въ Мейерберѣ—талантъ все-таки огромномъ—служатъ не на пользу, а во вредъ оперѣ и музыкѣ.

Умъ! воображеніе! глубина мысли!

Но если этотъ умъ (кто-же отниметъ его у Мейербера!) слишкомъ близко

граничить съ расчетами, самыми противу-художественными, самыми прозаическими?

Но если это воображеніе употреблено только на придумываніе разныхъ дикушинокъ, разныхъ шарлатанствъ въ сочетаніяхъ вокальныхъ и оркестрныхъ, если пресловутая глубина Мейерберовскихъ мыслей напоминаетъ—пещеру въ его Робертъ?—Издали, конечно,—мрачная, таинственная пропасть. Подойдите поближе: плоская, размазанная холстина.

Надо хорошенько выискнуть въ стиль, въ манеру Мейербера, тогда легко убѣдиться, что весь этотъ стиль не больше, какъ декорация. Ученый контрапунктъ Мейербера не въ самомъ дѣлѣ контрапунктъ, а только будто-бы контрапунктъ,—строгость формы—тоже только будто-бы строгость;—серьезность мысли тоже только—для виду. Вообще можно сказать, что онъ морочить людей.

Расчетъ на декорационность, на эффектъ театральнѣйшій, со всѣми безчисленными средствами къ достиженію этой эффектности—безъ всякаго сомнѣнія одно изъ первѣйшихъ условій для опернаго композитора. Великій Глукъ вездѣ выказывалъ и высказывалъ, какъ важно для него было постиженіе этой тайны, одной изъ главнѣйшихъ въ искусствѣ. Но не все-же искусство, не вся-же поэзія звуковъ должна быть принесена въ жертву одной эффектности? А куда же дѣвается собственно-поэтическая, вдохновенная мысль, гдѣ же будетъ тотъ священный огонь, который долженъ горѣть въ художникѣ, чтобы—черезъ его созданіе—загорѣться и въ тѣхъ, кто этимъ созданіемъ наслаждается? Эффектъ сценическій, театральнѣйшій, декорационнѣйшій—какой бы ни былъ, хоть самый матеріальнѣйшій, грубѣйшій—самъ по себѣ отличный рычагъ, когда между прочимъ, служить на пользу поэтической и искренней мысли,—на пользу поэтически задуманнаго и поэтически выполненнаго произведенія. Но что же такое—произведеніе, въ которомъ нѣтъ и не могло быть ни какой цѣли, кромѣ внѣшняго эффекта? Это рамка для картины, а самой картины нѣтъ,—это великолѣпный переплетъ для книги, а сама книга въ отсутствіи; это—непозволительное злоупотребленіе средствъ театральнѣйшихъ и музыкальнѣйшихъ.

Опера въ томъ родѣ, который называется «большою» оперою, и такъ широко развился въ Парижѣ, имѣетъ всегда главною цѣлью—эффектность, иначе не будетъ дѣйствія на публику. Самому даровитому художнику при такихъ условіяхъ парижской grand opéra трудно воздержаться отъ стремленія къ эффектамъ театральнымъ и отъ небрежнаго оставленія въ сторонѣ всего, что музыкально, художественно, исполненно поэзіи само по себѣ, но не блеснуть, не щекочетъ слуха новизною, не поражаетъ, не изумляетъ.

Однако въ истинномъ музыкальномъ художникѣ, не смотря на всѣ невыгодныя условія извнѣ, даже при неспособности его бороться съ враждебною стихіею, даже при добровольной покорности его требованіямъ, иногда очень далекимъ отъ «чистоты» искусства, все-таки живетъ красота музыкальная.

Какъ въ даровитомъ комическомъ актерѣ, который до крайности избало-

ванъ аплодисментами публики неизбранной, и на каждомъ шагѣ позволяетъ себѣ грубые фарсы, на потѣху райка—все-же тотчасъ можно отличить истинную сторону глубокаго комизма, если этотъ актеръ въ самомъ дѣлѣ великій талантъ.

Я клоню все это къ сравненію Мейербера, положимъ съ Оберомъ.

И тотъ и другой писали для Парижанъ; и тотъ и другой старались плѣнить публику театральную эффектностью своихъ оперъ.

Отнимите однако у Обера, напримѣръ, въ Фенеллѣ, все что сдѣлано имъ въ угоду парижскаго вкуса, всю мишуру внѣшнихъ эффектовъ, передъ вами останется все-таки свободное, богатое музыкальное изобрѣтеніе, вы найдете тутъ свою особенную, музыкальную жилку, которая бьется въ созданіяхъ автора, ни мало не заботясь ни о публикѣ, ни о ея требованіяхъ. Вы подмѣтите красоты художественныя, безподобныя обороты мелодическіе и гармоническіе, которые существуютъ сами для себя, для музыки, для искусства и скромненько пріютились между эффектами плоскими, но поразительно дѣйствующими на большинство. Музыка Мейербера никакъ не выдержитъ такой опасной для себя пробы, кромѣ нѣкоторыхъ—очень немногихъ мѣстъ въ Робертѣ и въ Гвельфахъ.

Въ музыкѣ Обера есть иногда своя сочность «питательная» для самаго требовательнаго музыкальнаго вкуса. Музыку Мейербера, просвѣщенные знатоки искусства (въ томъ числѣ А. Б. Марксъ, Робертъ Шуманъ) уже очень давно, со времени Осады Гента, окончательно перестали считать за музыку.

Но—пора къ дѣлу!

И такъ передъ нами «комическая» опера Мейербера—«комическая» по названію, между тѣмъ разсчитъ на новостъ, точно такъ-же какъ громкое заглавіе «Съверная Звѣзда» очень искусно придумано, чтобы ловко было сказать: «Съверная Звѣзда» съ перваго появленія на музыкальномъ горизонтѣ такой-то столицы, продолжаетъ сіять во всемъ своемъ блескѣ» и проч. и проч.: что вы читали уже столько разъ, и что уже такъ успѣло надоесть, тѣмъ больше, что это все—пустыя фразы. Новая опера Мейербера нигдѣ не имѣла огромнаго успѣха и «сіять» только въ хвалительныхъ журналахъ.

Передѣлавъ Силезкій лагерь для парижскаго театра Орѣга Comique, съ діалогомъ, Мейерберъ очень скоро долженъ былъ отступить, de facto, отъ внѣшней формы французской комической оперы.

Въ Лондонѣ «Съверную Звѣзду» поставила труппа итальянская. Для Итальянцевъ необходимы «речитативы»; съ діалогомъ у нихъ опера невозможна. Мейерберъ тотчасъ придѣлалъ къ разговору музыку въ своемъ обыкновенномъ родѣ, т. е. въ видѣ скорѣе коротенькихъ «аріозо», чѣмъ собственно—речитативовъ.

У насъ ее дають Итальянцы, слѣдовательно точно также какъ въ Лондонѣ, съ речитативами. Такъ что опера эта теперь уже и во всемъ внѣшнемъ складѣ ничѣмъ не отличается отъ Осады Гента или отъ Гвельфовъ.

Но вотъ начинаютъ что-то въ родѣ марша. Прелюдія къ «военной» оперѣ—цѣликомъ взятая изъ Силезскаго лагеря. Въ маршѣ, которымъ открывается прелюдія (Es-dur), есть красивыя оркестрныя сочетанія, но то-же отсутствіе настоящей музыкальности, какъ и въ «Струэнзе», напримѣръ, — громко, иногда величаво, но еще не музыка. Звенить треугольникъ—соло противъ цѣлаго оркестра — эффектъ чисто-колоритный. Начинается минорная мелодія (G-moll и piano) — въ родѣ музыки въ такихъ балетахъ, когда на сценѣ цыгане; опять маршъ Es-dur — разумѣется ff. Маршъ прерывается во 2-й разъ пѣніемъ виолончелей (C-dur), съ аккомпаниментомъ арфа. Мелодія—недурная (но и не особенно красивая), которая играетъ большую роль въ самой оперѣ. Маршъ снова возвращается (все въ томъ-же тонѣ Es-dur и безъ малѣйшей перемѣны въ гармоніи). За опущеннымъ занавѣсомъ гремитъ военный оркестръ. Оба оркестра шумно переговариваются; этими рѣзко-военными звуками въ самомъ грубомъ ритмѣ оканчивается прелюдія. По отсутствію собственно сочиненія музыкальнаго, т. е. по отсутствію разработки мотивовъ и сочетаній ихъ подъ разными формами—эта прелюдія, которая инымъ очень нравится—чистое «попурри» изъ довольно-красиваго марша и двухъ мелодій нѣжнаго характера. Колоритность оркестра здѣсь, конечно, эффектна — по рѣзости контрастовъ, слишкомъ ярка и потому нехудожественна.

Опера начинается, какъ водится, хоромъ. (Декорація: селеніе на берегу большой рѣки или озера—очень красива). На сценѣ поселяне сѣверной Европы, слѣдовательно Мейерберъ позаботился придать музыкѣ особый оттѣнокъ, съ претензіей на сѣверную національность—въ томъ родѣ, какъ понимаютъ такую національность въ Парижѣ. Музыка этого перваго хора имѣетъ много общаго и съ интродукціей «Осады Гента», гдѣ на сценѣ также крестьяне. Есть нѣкоторая оригинальность въ ритмѣ и въ гармоніи. Приходитъ пирожникъ Петерсенъ (г. Кальцолари) и продаетъ толпѣ горожанъ и работниковъ свои пирожки, подъ звуки французскаго кадрили. Кто не слыхалъ оперы или не видалъ ея партитуры—не повѣритъ, но оно точно такъ. И ритмъ, и самый напѣвъ чистѣйшая первая или третья фигура контрданса въ парижскомъ вкусѣ.

«Рудокопъ» Эрикъ (г. Дебассини), все время сидѣвшій въ углу сцены, выступаетъ впередъ, потому что о немъ смѣясь заговорили другіе работники,—онъ въ гнѣвъ грозитъ имъ. Гнѣвъ выраженъ въ пѣніи и въ оркестрѣ довольно оригинально, только не красиво. (Эта фраза виолончелей и фоготовъ въ C-moll очень часто повторяется въ теченіе оперы: почти одной этой фразѣ Мейерберъ поручилъ живописать характеръ главнаго мужскаго лица). Слѣдуетъ хоръ работниковъ, которые пьютъ вино (chœur des buveurs) A-moll $\frac{3}{4}$. Этотъ хоръ очень многимъ нравится, вѣроятно по нѣкоторой свободѣ размаха. Но это совсѣмъ такая-же не художественная музыка, какъ въ Гвельфахъ (въ 1-мъ актѣ) и какъ въ сценѣ трактира въ Осадѣ Гента, и потому эти вѣчные «вакхическіе» хоры! Для плоскаго эффекта (потому что безрезонно) хоръ прерывается молитвою F-dur $\frac{2}{4}$, потомъ, разумѣется, опять молитва прерывается хоромъ,

который оканчивается громкимъ аккордомъ въ мажорѣ. Петерсенъ отказывается нить здоровье короля Густава и пѣть за наслѣдника шведскаго престола. Работники поднимаютъ шумъ, споръ, вмѣшивается Эрикъ, принимаетъ сторону Петерсена и, какъ силачъ, разгоняетъ всю толпу. Въ этой сценѣ, которую заключается интродукція, музыка весьма обыкновенна, исключая кое-какихъ очень рѣзкихъ модуляцій. Въ ту минуту, когда ссорящіеся хотятъ броситься другъ на друга (помните сцену народной толпы въ Гвельфахъ—*Spottchor?*), раздается колоколь, призывъ къ работѣ. Все успокаивается. Въ музыкѣ переходъ отъ минора (*G-moll*), въ которомъ мелькали разные бемольные тоны, къ свѣтлому *G-dur*, отъ *ff* къ *pp*. До сихъ поръ, какъ видите, нѣтъ ничего особенно интереснаго ни съ музыкальной, ни съ театральной стороны.

Мы слѣдимъ за оперой, какъ слышимъ и видимъ ее на сценѣ, а потому намъ—пока дѣла нѣтъ до партитуры. Чего у насъ на театрѣ не исполняютъ, объ этомъ и говорить не будемъ.

Въ мелодрамѣ, въ слѣдъ за интродукціей, въ разговорѣ между Эрикомъ, Христиною и ея братомъ Георгомъ, сельскимъ музыкантомъ (г. Беттини), появляются музыкальные кусочки, уже знакомые слушателю, фраза фаготовъ и виолончелей для гнѣва Эрика, нѣжное аріозо изъ прелюдіи (*cantabile* виолончелей съ арфой).

Выбѣгаетъ Нериція (г-жа Марай), невѣста Георга. Она ужасно напугана шайкою мародеровъ, которыхъ встрѣтила неподалеку.

Арія Нериціи, выраженіе страха и опасности, чрезвычайно растянута, и оттого скучна. Посреди этой аріи, неожиданно является, и весьма некстати, *Andante*, во всемъ поворотѣ своемъ ложное и сентиментальное до приторности (это мѣсто, вѣроятно, изъ какой нибудь прежней, итальянской оперы Мейербера). Замѣтьте, что въ аріи вовсе не объясняется еще причина страха Нериціи. Объясненіе слѣдуетъ дальше, въ речитативѣ, послѣ котораго всѣ уходятъ. Не очень-то натурально, чтобы мужчины ушли, когда съ минуты на минуту ожидаютъ шайки грабителей. Но что за дѣло! До вѣроподобія ли, когда надобно оставить сцену пустою, чтобы сдѣлать какъ можно эффектнѣе появленіе главнаго мародера, Ранкитто (г. Лаблашъ).

Это какое-то чудовище, въ томъ родѣ какъ представляютъ себя французы нашихъ бородатыхъ козаковъ, калмыковъ или башкирцевъ (*un cosaque, un salmourque, un basquir*—для француза рѣшительно одно и то же). Громадная фигура Лаблаша въ этой высокой и безобразной мѣховой шапкѣ, съ длинными космами рыжихъ волосъ изъ подъ шапки, съ такою же косматою рыжею бородою, этотъ исполнскій скнеъ, закутанный въ какое-то байковое полосатое одѣяло, въ самомъ дѣлѣ выбѣгаетъ на сцену очень эффектно. Тутъ есть что-то поразительно-дикое, хотя опять съ чисто-внѣшней стороны, и совершенно по балетному. Согласно съ костюмомъ и мимикой этого «милаго» персонажа и музыка отличается дикими, странными ходами басовъ на постоянномъ *tremolo* скрипокъ (эффектъ, впрочемъ у Мейербера не новый), пока наконецъ опре-

дѣлится тонъ H-moll, тонъ скиеовъ, еще со временъ Глуковой Ифигеніи въ Тавридѣ. Лаблашъ чудесно исполняетъ этотъ дикій напѣвъ, съ претензіей на какую-то степную національность, но организаци и оркестровкѣ этого нумера (по складу и даже по намѣренію все-таки довольно-родственного военной пѣснѣ Марселя) придано столько «насильственной» дикости, что не осталось ничего похожего на истинное пѣніе. Особенно длинная, хроматическая гамма сверху внизъ, которою Ранкитто оканчиваетъ свою «арію» съ хоромъ (если ее можно такъ назвать), немзыкальна до крайности! А между тѣмъ и характеръ грубыхъ, степныхъ дикарей-грабителей остался все-таки не совсѣмъ выраженнымъ въ этой музыкѣ, старавшейся быть характерною въ высшей степени.

Покажѣтъ мародеры пѣли, Христина выдумала военную хитрость, какъ ихъ прогнать. Она вдругъ является въ костюмѣ цыганки (родственномъ ей потому, что ея мать была цыганка) и представляя ворожею, наводитъ на дикарей суевѣрный ужасъ.

Въ этой сценѣ (которая могла бы быть эффектною, если была бы по-искуснѣ сплетена съ дѣйствіемъ), Христина поетъ цыганскую пѣсню (*Ronde bohémienne*), конечно, съ бубнами (тамбуриномъ). Мотивъ пѣнія—*Es-dur* $2/4$ —взятъ Мейерберомъ изъ одного народнаго напѣва (говорятъ, что богемскаго; въ Парижѣ тутъ находятъ его «à propos», вѣроятно потому, что цыгане по-французски: *les bohémiens*) и если не особенно красивъ, то пикантенъ и оригиналенъ. Г-жа Бозіо исполняетъ это рондо—мастерски; хотя это не пѣніе, а ткань вокальных фокусовъ (*tours de force*) и Мейерберъ, какъ будто нарочно, постарался особенно затруднить пѣвицу, заставивъ ее аккомпанировать себѣ на тамбуринѣ «противъ такта» (*à contretemps*). Въ припѣвѣ пѣсни Ранкитто и его шайка, увлеченные пѣсней Христины, напомнившей имъ родину, подпѣваютъ и приплясываютъ довольно забавно. Общее впечатлѣніе этого нумера при отличномъ пѣніи г-жи Бозіо и чудесной игрѣ г. Лаблаша, доставляетъ нѣкоторое удовольствіе, хотя на повѣрку выйдетъ, что музыка и здѣсь «въ отсутствіи». Своей ворожкой и пѣснями Христина отводитъ мародеровъ отъ ихъ умысла разграбить деревню и увлекаетъ ихъ за собою.

Сцены чередуются какъ стекла въ волшебномъ фонарѣ. Связь сценъ чрезвычайно трудно схватить. Еслибы слушатели не знали, прежде поднятія занавѣса, что весь сюжетъ оперы основанъ на любви Эрика къ Христинѣ и Христины къ Эрику, — можно поручиться, что о ихъ любви, судя по всему первому акту, едва-ли бы кто догадался. Дѣйствіе круто повертываетъ совсѣмъ въ другую сторону.

Брата Христины, жениха Нериціи, Георга, берутъ въ солдаты въ самый день свадьбы. Нериція плачетъ; Христина ее утѣшаетъ обѣщаніями выхлопотать для брата отпускъ. Дуэтъ двухъ женщинъ — гдѣ Нериція плачетъ, а Христина смѣется, потомъ Нериція смѣется сама надъ собою, а Христина передразниваетъ ее, какъ она плакала, и такимъ образомъ, плачь и смѣхъ мѣняются въ обѣихъ партіяхъ — очень занимателенъ даже съ музыкальной

стороны. Вотъ первый Мъ съ самаго начала оперы, въ которомъ многое довольно похоже на истинную музыку. Это такъ рѣдко у Мейербера, потому что онъ больше и больше вытѣсняетъ музыку изъ своихъ оперъ, загромождая ихъ всякими антимузыкальными махинаціями. Въ дуэтѣ Нериціи и Христины мелькаетъ даже иногда истинное простодушное чувство; но это — капля воды въ морѣ, въ сравненіи со всѣмъ остальнымъ. (Случилось, что на здѣшней сценѣ исполнительницы въ этомъ дуэтѣ даже наружностью вполнѣ отвѣчаютъ контрасту, котораго желалъ Мейерберъ: Христина—брюнетка, Нериція—блондинка).

Въ финалѣ перваго акта, который начинается тотчасъ вслѣдъ за дуэтомъ, Мейерберъ помѣстилъ, по обыкновенію, всякую всячину, — только здѣсь пестроты можетъ быть еще больше чѣмъ въ прежнихъ операхъ. Открываютъ финалъ сельскіе музыканты, — которые строятъ свои скрипки и дудки. Забавно, только не ново — есть уже и въ Донъ-Жуанѣ (въ сценѣ бала) и во Фрейшюцѣ (въ интродукціи), съ тою разницею, что тамъ побольше музыкальности, слѣдовательно, настроиваніе подведено болѣе художественно. У Мейербера оно также деретъ слухъ, какъ и «настоящее» настроиваніе оркестра, передъ началомъ музыки. Хоръ музыкантовъ — («зон-зон») и свадебныхъ поѣзжанъ довольно наивенъ, въ родѣ французской музыки. Вслѣдъ за нимъ — куплеты Нериціи (B-dur) очень жеманные, хотя съ большой претензіей на идилличность.

Маршъ (pas redoublé) и хоръ солдатъ, вступающихъ въ деревню для набора рекрутъ, — (план-план-план-план-план). Вы помните, что еще съ Гвельфовъ Мейерберъ чрезвычайно полюбилъ военные припѣвы и звукоподражанія барабану. Въ этой оперѣ ихъ вдоволь! Отвѣтомъ маршу служить ensemble солистовъ (Нереціи, Георга и отца Нереціи—Рейнольдса, съ двумя корифеями). Текстомъ для пѣнія: «тик-такъ» — это вы полагаете, мельница? ошиблись: это сердце бьется у жениха съ невѣстой. Потомъ «глу-глу» — это Рейнольдсъ и пріятели его, пируя на свадьбѣ, любятъ на бутылки.

Потомъ разумѣется: «план-план» — солдатъ,

«зон-зон» — музыкантовъ,

«тик-такъ» и «глу-глу» — вмѣстѣ.

Сюжетомъ, развитіемъ положенія, всѣмъ — пожертвовано для этой «хитрой» комбинаціи. Всѣ мѣтивы приспособлены къ такому соединенію, на эффектъ котораго композиторъ, какъ видно, сильно рассчитывалъ. Но эффектъ проходить не особенно рельефно; финалъ весьма холоденъ. Если что спасаетъ его во мнѣніи публики, такъ это самая послѣдняя сцена перваго акта, гдѣ отличается г-жа Бозио.

Христина, чтобы спасти брата отъ рекрутства, сама идетъ въ солдаты! (Опять какая удивительная натуральность положенія!) Лица на авансценѣ заняты благословеніемъ молодыхъ (подъ звукъ колокола у литерной ложы — въ слѣдующей оперѣ Мейербера колоколь будетъ, вѣроятно, на люстрѣ) — между тѣмъ Христина уже въ мужскомъ костюмѣ, обдѣлавъ все съ вербовщиками (не передъ публикой), незамѣтно для группы народа на авансценѣ, всходитъ на

высокій берегъ и оттуда—прощается съ братомъ. Это прощаніе, и вмѣстѣ рѣшимость Христіны выражены тѣмъ «cantabile» съ арфой, которое мы слышали въ увертюрѣ. (Здѣсь оно въ G-dur).

Музыка—эффектна и, конечно, больше ничего—потому что самое положеніе драматическое, не натуральное, не подготовленное, придуманное для эффекта, не можетъ возбудить симпатіи въ слушателяхъ, не можетъ ихъ тронуть, и высшаго поэтическаго согласія между драмой и музыкой тутъ, конечно, нечего и спрашивать. Вотъ вамъ и пресловутое глубокомысліе Мейербера.

Когда свадебная процессія входитъ въ церковь, — Христіна, вмѣстѣ съ солдатами, садится въ лодку—и оттуда продолжаетъ свое пѣніе.

Это родъ баркароллы (G-dur $\frac{6}{8}$), которой легкая, веселая музыка — по моему мнѣнію—очень некстати для душевнаго положенія Христіны, какъ бы ни былъ игривъ и силенъ ея характеръ. Но публика наслаждается тутъ прелестными вокализациями г-жи Бозіо, и особенно ея заключительною трелью — которая (когда лодка уѣзжаетъ) звучитъ больше и больше въ отдаленіи... наконецъ замираетъ.—При опущеніи занавѣса аккордъ ff всего оркестра, долгое время молчавшаго. Контрастъ—изъ самыхъ любимыхъ приѣмовъ Мейербера.

Вотъ и весь первый актъ! Только-то! А вѣдь это однако цѣлая треть всей оперы! До сихъ поръ музыки не много! Что то дальше будетъ? — «Ну нѣтъ,—вы не правы—этотъ актъ заставляетъ многого ожидать отъ двухъ другихъ. Идиллическій характеръ прелестенъ, да и мелодію Мейерберъ тутъ разыскалъ щедрою рукою».

Гдѣ эта идилличность? Не въ настроиваніи ли инструментовъ, или въ смѣшныхъ выходкахъ деревенскаго фаготиста въ очкахъ? — Или въ танцахъ ли двѣнадцати фигурантокъ?—А мелодіи, гдѣ же онѣ? — Возьмите у того же Мейербера, напримѣръ—первый актъ Роберта—я не приверженецъ Мейерберовой музыки, но нельзя же не полюбоваться очень многимъ въ началѣ Роберта. Тамъ есть мастерски обработанный первый хоръ, есть баллада, со своимъ не очень красивымъ, правда, но типическимъ, характернымъ напѣвомъ; тамъ есть романсъ Алисы, даже весьма музыкальный, тамъ есть очень эффектный финаль, гдѣ при игрѣ въ кости, уже очень рельефно выступаетъ характеръ Бертрама. И Бертрамъ и Алиса (главные персонажи оперы) ясно, отчетливо обрисованы уже въ первомъ актѣ (а остаются еще цѣлыхъ 4). Что же здѣсь, въ этомъ пресловутомъ «геніальномъ» произведеніи «новаго» стиля? Всѣхъ рельефнѣе тутъ Лаблашъ, но сколько мнѣ извѣстно, его роль вовсе не главная; при томъ же онъ въ двухъ слѣдующихъ актахъ уже пересталъ быть дикаремъ, Скнѣомъ, значить совершенно измѣняетъ свой типъ, и знакомство съ нимъ, какъ съ дикаремъ, ни къ чему. Христіна, Эрикъ, Петерсенъ, Нериція, Георгъ, ничѣмъ не интересны. Музыкальности—положительно нѣтъ, за исключеніемъ небольшого дуэта. Нѣтъ ни одного терцета, ни квартета, что было бы такъ кстати для оперы, которая въ этомъ актѣ мѣтитъ на идиллич-

пафъ», и солдатской пѣсни «Ратапланъ» Мейерберъ, придумать нарочно «Силезскій лагерь», какъ сущее раздолье для «барабанныхъ» эффектовъ. Все это, какъ главное условіе, разумѣется цѣликомъ вошло и въ новую оперу.—За пѣсней гренадеровъ слѣдуетъ нѣсколько речитативныхъ сценъ между капраломъ Ранкитто и Христиной, переодѣтой въ молоденькаго рекрута. Характеръ тупаго, ограниченнаго капрала отгѣненъ Мейерберомъ «*son amogé*». Уже и въ роли Марсея—не смотря на ея серьезность—было много, умышленно доведеннаго до границы со смѣшнымъ, каррикатурнымъ. Здѣсь, въ роли Ранкитто, Мейерберъ «*s'en est donné à coeur-joie*». Только все это не выходитъ истинно комическимъ, что непременно вышло-бы у Обера. За речитативами—хоръ недовольныхъ солдатъ (*C-moll*), который, при появленіи генерала, дѣлающаго смотръ войскамъ, прерывается красивымъ маршемъ (*C-dur*). И это эффекты не новые: хоры военныхъ возмущеній бывали уже и въ Фернандѣ Кортесѣ, и въ Осадѣ Гента и въ Струэнзе. Это сдѣлалось опять, какъ будто однимъ изъ любимыхъ приемовъ Мейербера. Маршъ (*C-dur*) съ хоромъ даже чрезвычайно близко напоминаетъ музыку въ Струэнзе, гдѣ есть такой-же свѣтлый и воинственный хоръ (и также въ *C-dur*).

Вслѣдъ за этимъ хоромъ на сценѣ разбиваютъ большую красивую палатку и Ранкитто становится къ ней въ караулъ трехъ рекрутовъ, въ томъ числѣ и Христину. Въ палатку, которая занимаетъ двѣ трети всей сцены, приходитъ король Эрикъ въ капитанскомъ мундирѣ и Петерсенъ—уже любимымъ адъютантомъ короля. Эрикъ дѣлаетъ распоряженія о принятіи еще двухъ полковъ въ лагерь, потомъ велитъ позвать въ палатку двухъ маркизантокъ, а самъ съ Петерсеномъ садится весело поужинать.

Вакхическое пѣніе дуэтомъ (*H-dur*) довольно игриво, въ чисто-французскомъ характерѣ. Христина, стоя на часахъ, изъ любопытства заглядываетъ въ палатку, узнаетъ Петерсена и Эрика—и съ восхищеніемъ прислушивается, какъ онъ говоритъ о своей любви къ Христинѣ, но другой рекрутъ, въ караулѣ съ противоположной стороны палатки, въ это время подошелъ ближе. Христинѣ неловко подсматривать, она уходитъ и прячется.

Музыкальная фраза, на которой выстроена вся эта сцена, чрезвычайно похожа на одну мелодію въ Гвельфахъ (изъ дуэта Рауля съ принцессой). Рисунокъ тотъ-же — нота въ ноту, только ритмъ и аккомпаниментъ нѣсколько измѣнены.

Между тѣмъ, въ палатку пришли маркизантки. Эрикъ заставляетъ ихъ спѣть что-нибудь повеселѣе. Онѣ дуэтомъ поютъ куплеты — веселый эпизодъ изъ лагерной жизни — какъ двое солдатъ спорили за бутылку и за красотку, какъ доходило между ними до дуэли, но старый сержантъ научилъ ихъ: предметы спора разыграть въ кости. Музыка вполне отвѣчаетъ «милому» содержанію куплетовъ. Вскрикиванія *ah! ah!—ah! ah!* перемежаются, перебрасываются октавами; при этомъ обѣ маркизантки «воспадають» ногой, какъ въ фехтованьи, потомъ жестаи и звукоподражаніемъ представляютъ, какъ соперники

играли въ кости на барабанѣ — трррр — трррр... и все это въ самой быстрой очереди, мелкими отбивными нотками на высокихъ интервалахъ, — какіе-то смѣшные, каррикатурные звуки, скорѣе напоминающіе сорокъ, нежели женщинъ.

Какъ вы полагаете, это—музыка? Какъ вы полагаете—искусство создано для такихъ эффектовъ?

По моему убѣжденію, это — верхъ анти-музыкальности, анти-художественности.

Это не оперная сцена, а какая-то шалость, весьма не изящно-придуманная, на потѣху парижской, избалованной публики.

Если Мейерберъ еще нѣсколько лѣтъ будетъ писать, оставаясь, по общему понятію во главѣ драматическихъ композиторовъ, опера окончательно превратится въ балаганъ, гдѣ показываютъ разные фокусы и сознаніе о драматической, «истинно-музыкальной» музыкѣ затеряется въ какомъ-то отдаленномъ, темномъ преданіи...

Эрикъ и Петерсенъ пируютъ съ маркитантками, Христина опять подсматриваетъ и въ ней загорается ревность. Вотъ задача слѣдующаго квинтета.

Andantino (Ges-dur), которое начинается четырьмя голосами безъ оркестра—довольно граціозно и «даже» музыкально. Это, быть можетъ, по музыкѣ, лучший номеръ всей оперы. Хорошо понятая родственность мажорнаго тона Ges (fis) съ мажорнымъ D придаетъ особенную свѣжесть и пріятность модуляціи. Все это—рѣдкость у Мейербера и особенно въ этомъ произведеніи, гдѣ все такъ изыскано и неестественно. Но — какъ въ большей части случаевъ у новѣйшихъ композиторовъ — если является элементъ истинной музыкальности—«драматичность» отступаетъ на самый далекій планъ. Мелодія и чередованіе ея въ разныхъ голосахъ очень недурны сами по себѣ, но врядъ-ли это изобилуетъ правдивостью выраженія въ отношеніе «ревности» и «негодованія», которыя кипятъ въ душѣ Христины. Гдѣ-же тутъ пресловутая характеристичность Мейерберовой музыки.

Съ приходомъ капрала для смѣны часовыхъ на разсвѣтѣ, квинтетъ превращается въ секстетъ, гдѣ опять по кусочкамъ выражено и то и другое, но музыкальности остается немного. А когда Христина, все продолжающая посматривать въ палатку, не слушается приказаній капрала и наконецъ даетъ ему пощечину,—послѣ трехъ восклицаній капрала, гдѣ онъ не можетъ придти въ себя и задыхается отъ бѣшенства, начинается секстетъ съ хоромъ патруля (Es-dur $\frac{3}{4}$). Къ удивленію это—не шумно, только формы этой легонькой музыки въ родѣ вальса опять не совсѣмъ въ согласіи съ положеніемъ. Эрикъ, которому (считая его за простаго капитана) капраль доложилъ о своей пощечинѣ, на вопросъ, что прикажетъ сдѣлать съ виноватымъ, отвѣчаетъ: «разстрѣлять!»

Христина бросается къ нему, зоветъ по имени—онъ отуманенный пированьемъ, не узнаетъ ея и подтверждаетъ приказаніе. Сценѣ приданъ поворотъ мелодраматическій, то-есть дѣйствующіе почти не поютъ, а мелодическіе при-

сунки всѣ въ оркестръ, въ томъ числѣ мелькаетъ аріозо Христины, извѣстное намъ изъ прелюдіи и изъ перваго акта.

Вскорѣ, однако-жъ, Эрикъ припоминаетъ голосъ Христины—приходить въ себя и тотчасъ приказываетъ остановить исполненіе своей воли.

Ранкитто возвращается съ доносомъ, что виновный рекрутъ, передавъ ему кольцо и записку для капитана—убѣжалъ отъ него и хотѣлъ спастись вплавь черезъ рѣку, но что по немъ выстрѣлили.

Мы вмѣстѣ съ Эрикомъ теперь обязаны не знать, погибла-ли Христина или спасена?

Драматическая пружина, какъ видите, не совсѣмъ удачная, потому-что каждому изъ идущихъ въ эту оперу, извѣстно чѣмъ она кончится.

Въ запискѣ, Христина увѣдомляетъ Эрика объ измѣнѣ въ лагерѣ. Тутъ начинается рядъ военныхъ сценъ, для которыхъ Мейерберъ припасъ самые капитальные эффекты.

Объ этомъ финалѣ отлагаю рѣчь до слѣдующей статьи.

Уже въ Робертѣ, для знающихъ дѣло, ясно опредѣлился принятый Мейерберомъ способъ сочиненія музыки. За отсутствіемъ въ его талантѣ истинной мелодической жилки, которая такимъ богатымъ ключомъ бьетъ во всѣхъ великихъ поэтахъ музыкальных, Мейерберъ не пишетъ музыку, а дѣйствительно «сочиняетъ» ее, то-есть составляетъ, склеиваетъ изъ разныхъ лоскутковъ, искусно подбирая ихъ одинъ къ другому. Мозаичная эта работа еще явственнѣе въ Гвельфахъ и въ Осадѣ Гента; въ Съверной Звѣздѣ она достигла крайнихъ предѣловъ.

Мелодическія фразы въ этой оперѣ такъ коротки, такъ отрывочны, что какъ будто нарочно искрошены въ лапшу.

Можно себѣ представить, что Мейерберу, при его долготѣней опытности и искусствѣ въ мозаичномъ дѣлѣ, не трудно подобрать и такіе лоскуточки музыки, не совсѣмъ похожіе одинъ на другой, которые, бывъ выстроены на одной и той-же гармоніи, могутъ звучать одновременно, вмѣстѣ,—служить аккомпаниментомъ одинъ другому.

Въ Гвельфахъ, въ сценѣ народной толпы есть знаменитое сочетаніе двухъ совершенно разныхъ, разно-характерныхъ напѣвовъ: хоръ дѣвушекъ въ свадебной процессіи (*la litanie*) и хоръ солдатъ (*Rataplan*) сталкиваются на нѣсколько тактовъ и хотя это сочетаніе двухъ разныхъ музыкъ пролетаетъ какъ одинъ мигъ, но эффектъ довольно сильный, потому что очень согласенъ съ сценическимъ дѣйствіемъ и ловко подготовленъ. Механическое построеніе этого, не скажу, контрапунктнаго—а декорационнаго эффекта, очень просто, хотя и тутъ уже есть намекъ какъ-будто на двѣ разныя тональности (чистый *B-dur* для военнаго напѣва, а *G-moll* для церковнаго напѣва дѣвушекъ, преимущественно на нотахъ *b* и *d*, общихъ для обоихъ тоновъ).

Въ 1-мъ актѣ разбираемой теперь оперы есть приемъ совершенно подобный. (Опять хоръ дѣвушекъ, хоръ солдатъ, хоръ сельскихъ музыкантовъ и пирующихъ поѣзжанъ—вмѣстѣ).—Но уже было говорено, что это сочетание—проходить безъ эффекта, совершенно незамѣтно—вѣроятно, отъ незанимательности самой сцены и отъ нѣкоторой вялости во всемъ финалѣ 1-го акта СѢвѣрной Звѣзды.

Для финала 2-го акта, Мейерберъ, какъ я говорилъ уже, приберегъ фокусъ еще позатѣйливѣе прежнихъ: цѣлыхъ четыре *будто-бы* разныя музыки въ одно время,—и изъ этихъ четырехъ—три *будто-бы* въ разныхъ тонахъ. Въ отвѣтъ инымъ людямъ, которые убѣждены, что въ СѢвѣрной Звѣздѣ, именно въ этомъ знаменитомъ финалѣ съ тремя оркестрами, Мейерберъ придумалъ новостъ небывалую, неслыханную, я замѣчу, что и здѣсь приемъ совершенно тотъ-же, что и въ Гвельфахъ. То-есть, выбранъ тонъ (случилось что опять B-dur), взять изъ него главный, тоническій аккордъ съ прибавленіемъ септи-

мы—то есть $\begin{smallmatrix} as \\ f \\ d \\ b \end{smallmatrix}$ —и разложенъ по интерваламъ на три оркестра: одному b и d

(B-dur), другому d и f (будто-бы D-moll), третьему f и as (будто-бы аккордъ доминанты въ Es-dur), ходъ модуляціи (такъ-же какъ и въ Гвельфахъ) повернуть такъ, чтобы въ каждой изъ трехъ, или пожалуй, четырехъ музыкъ какъ можно чаще приходились аккорды, общіе съ гармоніей главной основной мелодіи (Дессауерскаго марша B-dur). Значить, на повѣрку это тотъ-же эффектъ, та-же манера, что и въ Гвельфахъ, съ тою разницею, что средствъ пущено въ оборотъ больше—(оркестръ обыкновенный въ полнѣйшемъ составѣ,—полный вокальный хоръ и два небольшихъ, но рѣзкихъ военныхъ оркестра)—а эффекту во столько-же меньше, или, лучше сказать—никакого. Затѣя Мейербера, просто сказать, на нынѣшній разъ, не удалась. А это должно быть ему особенно обидно, потому что онъ именно рассчитывалъ на эту затѣю, какъ на главный, капитальный эффектъ всего второго акта, средняго, т. е. главнаго (какъ всегда у Мейербера) и, значить,—какъ на главный пунктъ всей этой оперы.

Отчего не удался расчетъ, рѣшить не трудно. Одна причина эстетическая; сцена сама по себѣ мало интересна, такъ и видно что зубомъ натянута, чтобы пустить въ ходъ три разныя военныя музыки вмѣстѣ; другая—акустическая или собственно-музыкальная: такого рода рискованное сочетание трехъ оркестровъ, на интервалахъ не совсѣмъ гармоническихъ — только на одинъ тончайшій волосокъ отдѣляется отъ страшной, терзающей слухъ разноголосицы, которая иногда случается на улицахъ большихъ городовъ или — еще ближе, на плацъ-парадахъ. Каково же, если случится, что этотъ волосокъ какъ нибудь лопнетъ, исчезнетъ? Что выкупить тогда страшную, самую непріятную какофонію? А случаться это должно нерѣдко, потому что флейточки (les fifres), изъ которыхъ составленъ одинъ изъ военныхъ оркестровъ, — и кавалерійскія

тромпеты въ другомъ, очень часто будутъ значительно въ разладѣ съ главнымъ оркестромъ. Это зависитъ отъ чисто-внѣшнихъ условій, которыя въ нашемъ климатѣ, напримѣръ, и побѣдить нельзя.—Для чего же такая жестокая изысканность въ эффектахъ? Неужели безъ такихъ крайностей, безъ такихъ «нагроможденій» звуковъ опера не можетъ обходиться?—Отчего въ Донъ-Жуанѣ, гдѣ понадобились тоже три оркестра (только не военные) для сцены бала, дѣло обходится очень мирно для ушей; гармонія не исчезаетъ, а напротивъ разрастается, разцвѣтаетъ, становится еще красивѣе; общее впечатлѣніе отъ трехъ, дѣйствительно разныхъ музыкъ, хотя и въ одномъ тонѣ, становится еще плѣнительнѣе при ихъ сліяніи.

Вотъ разниа между музыкою и—немузыкою!

Я сказалъ, что сцена финала сама по себѣ мало значительна. Въ самомъ дѣлѣ, будто въ какомъ-то хаосѣ мелькаетъ передъ зрителями какое-то военное возмущеніе (все это бывало и перебивало на сценѣ, и въ Кортесѣ, и въ Осадѣ Гента, и въ Струэнзе)—за шумомъ и громомъ нельзя ни во что порядкомъ вѣлুষаться; понятно только, что Эрикъ отерываётъ войскамъ, что онъ король; ему клянутся въ вѣрности, подъ напѣвъ Дессауерскаго марша (въ Швеціи)!—Но Эрикъ ждетъ еще двухъ полковъ: вотъ и они появляются, каждый съ своею фанфарою (какъ Швейцарскіе кантоны въ знаменитой сценѣ клятвы въ Карлѣ Смѣломъ), потомъ все вмѣстѣ: маршъ, присяга и обѣ фанфары. Эрикъ ведетъ войска на непріятеля.

И это мы—смотримъ «комическую» оперу!

«Комическаго» тутъ развѣ одно то, что Мейерберъ вздумалъ ее такъ называть.

Вотъ и второй актъ кончился; двѣ трети оперы, а впечатлѣнія—немного.

Какъ только опустился занавѣсъ, мой сосѣдъ по кресламъ обратился ко мнѣ съ сіяющимъ лицомъ и съ возгласомъ: «А вѣдь какъ эффектно!»

— Да, очень! Какъ у нихъ это ловко, скоро дѣлается!

— Что?—«ловко, скоро?»—Да вы о чемъ это говорите?

— Какъ о чемъ? Конечно о палаткѣ; ее разбиваютъ и потомъ убираютъ отлично! Это положительно лучший эффектъ изъ всего втораго акта.

— Ну вотъ, вы вѣчно съ сарказмами!

— Ни мало; это мое серіозное убѣжденіе.

— Да я о музыкѣ говорю, о превосходныхъ музыкальных эффектахъ!

— Полноте! гдѣ вы ихъ нашли!

— А эти блестящіе марши! это удивительное соединеніе музыки въ трехъ разныхъ тонахъ? Что вы скажете?

— Ну, объ этомъ я совсѣмъ другаго мнѣнія. Марши я слыхалъ и по лучше этихъ и поблестящѣе.

— Однако, какъ хотите, Мейерберъ великій мастеръ! Какое знаніе инструментаци!

Да, въ инструментовкѣ онъ большой мастеръ; въ этомъ и спору нѣтъ.

Но вѣдь инструментровка еще не все, что требуется отъ композитора! Сверхъ того, позвольте вамъ замѣтить вотъ что:

Всякое мастерство только средство; въ искусствѣ, мастерство служить на то, чтобы умѣть обработать свою мысль, свою задачу, художественно выполнить художественную цѣль. А если самая задача, самая цѣль, нисколько нехудожественна? Къ чему тогда служить мастерство, хотя бы и великое, громадное? Служить, прямо, къ злоупотребленію всѣхъ матеріаловъ, всѣхъ средствъ искусства. Возьмите замѣчательныхъ виртуозовъ исполнителей. Они истинно велики, если въ нихъ развито глубокое пониманіе искусства, если они знаютъ, чувствуютъ душою и сердцемъ для чего должна служить ихъ виртуозность, т. е. полнѣйшее обладаніе всѣми средствами ихъ инструмента; однимъ словомъ, если виртуозъ употребляетъ свою виртуозность на пользу музыки — онъ истинно великъ. И какъ рѣдки такіе! Обыкновенно бываетъ совершенно наоборотъ: музыку они употребляютъ какъ средство, какъ подмостки для своей виртуозности! И вотъ если вкусъ виртуоза не очищенъ, или сознаніе его не просвѣтлено, или, что еще печальнѣе, оно было, да сплыло, и вкусъ былъ, да теперь избалованъ, испорченъ, развращенъ, — тогда виртуозъ начинаетъ шарлатанить, старается удивлять своими затѣями, трудностями, штуками, которыя для него и для публики рѣшительно заслоняютъ самую музыку, съ ея божественными вдохновеніями, съ ея прямымъ вліяніемъ на душу... виртуозъ больше и больше обращается въ фокусника, акробата.

У Мейербера талантъ необыкновенный и всѣ стороны своего таланта онъ развилъ до высшей «виртуозности» въ композиторскомъ дѣлѣ. Онъ великій мастеръ, правда, но испорченность вкуса задавила въ немъ истиннаго художника, и онъ давно уже сталъ «виртуозомъ-акробатомъ» между музыкальными сочинителями.

Первый актъ этой оперы что-то обѣщаль, но еще не выполнилъ, а между тѣмъ, во второмъ — совсѣмъ другіе, новые элементы. Композиторъ, столько опытный, чувствовалъ что для «закругленія» оперы послѣдній ея актъ — долженъ необходимо быть въ томъ же характерѣ, какъ первый. Но сюжетъ не совсѣмъ отвѣчалъ требованіямъ композитора съ этой стороны. Въ сюжетѣ — дѣйствіе уже во дворцѣ Эрика и сельскіе напѣвы перваго акта, всѣ притязанія на идилличность здѣсь будутъ не у мѣста. Скрибъ однако довольно ловко выпутался изъ своего труднаго положенія — остаться въ данностяхъ избраннаго сюжета и приспособить сцены къ музыкѣ, на половину для Силезскаго лагеря готовая заранѣе, на половину обязанной быть «повтореніемъ» сельскихъ сценъ 1-го акта.

Онъ придумалъ: помѣшательство Христины, и излеченіе ея отъ этого помѣшательства — напоминаніемъ всего, что окружало ее во время простой сельской ея жизни и любви къ Эрику. Сцены помѣшательства примадонны довольно прискучили въ итальянскихъ операхъ; эффектъ «излеченія» посредствомъ на-

помянавія прежняго житья-бытья — тоже не новый. Это уже есть въ оперѣ Вейгля «Швейцарское семейство», очень любимой въ свое время.

Какъ-бы то ни было — либреттистъ поддѣлался подъ требованія Мейербера: нашелся случай и для повторенія (*réminiscences*) всѣхъ главныхъ мотивовъ 1-го акта, нашелся — хоть и очень некстати, — случай и для терцета изъ двухъ флейтъ съ голосомъ примадонны. Однако, результатъ всѣхъ ухищреній Скриба и Мейербера, въ отношеніе достоинства пьесы и музыки въ третьемъ актѣ, вышелъ еще неудачнѣе, чѣмъ въ двухъ первыхъ. 3-й актъ положительно вялъ и скученъ. Пьеса не интересуетъ ни мало, — въ музыкѣ кое-что, пожалуй, и интересно и недурно, только не на мѣстѣ и все, что довольно хорошо само по себѣ, исчезаетъ въ общемъ впечатлѣніи, очень невыгодномъ.

До поднятія занавѣса играется антрактъ: музыка, въ которой Мейерберъ довольно удачно усвоилъ себѣ легкій стиль французскихъ композиторовъ. Этотъ нумерокъ слушается съ удовольствіемъ, хотя весьма трудно представить себѣ, что именно хотѣлъ Мейерберъ изобразить этимъ антрактомъ. А вѣдь положительная программа — непремѣнное условіе всякой драматической музыки. Да и почему-же не искать положительнаго смысла въ созданіи такого «глубокаго» мыслителя и психолога, такого философа въ звукахъ, какимъ стараются выставить Мейербера?

Актъ открывается романсомъ Эрика (*Es-dur*) въ формѣ куплетовъ. У насъ его очень сокращаютъ, потому что вся партія Эрика рѣшительно не по голосу г. Дебассини. Какъ ни передѣлывать партіи, все-же нельзя чтобы баритонъ, и довольно высокій, съ успѣхомъ исполнять роль, написанную для низкаго баса, да еще по Мейерберовски, т. е. (для точно такого феноменальнаго баса какъ и партіи Бертрама, Марселя). Вполнѣ на мѣстѣ для этой роли, вѣроятно, одинъ только рѣдкій голосъ пѣвца, знакомаго нашей публикѣ, Формесса (онъ исполняетъ ее въ Лондонѣ).

Куплеты Эрика не лишены нѣкоторой мелодичности, хотя и тутъ Мейерберъ, по обыкновенію своему, на каждомъ шагѣ портитъ музыкальное впечатлѣніе, безпрестанными и очень отдаленными модуляціями. Оркестровка весьма занимательна и подчасъ даже красива; тѣмъ не менѣе, этотъ номеръ проходить какъ-то незамѣтно.

Но что очень замѣтно, такъ это слѣдующій за романсомъ терцетъ (Эрикъ, Петерсенъ и Ранкитто). Этотъ номеръ тянется чуть не полчаса.

Сценическое положеніе въ томъ, что капралъ думаетъ угодить королю, рассказывая ему подробности, какъ онъ стрѣлялъ въ рекрута, отъ котораго получилъ пощечину въ лагерь. — Эрикъ, въ сердцѣ котораго эти воспоминанія связаны съ любовью къ Христинѣ и съ потерю ея навсегда, приходитъ въ бѣшенство, такъ что Петерсенъ съ трудомъ его удерживаетъ. Можетъ быть, это и могло-бы выйти интереснымъ и «комическимъ», но не вышло. Сцена сама по себѣ растянута, а музыкальная обработка, конечно, не сокращаетъ ее.

Во всѣхъ музыкальных приѣмахъ, Мейерберъ тутъ копируетъ Обера, но...

безъ малѣйшаго успѣха; до того даже, что, судя по этому терцету, надо признать въ Мейерберѣ рѣшительное отсутствіе комическаго таланта, тогда какъ дуэтъ Бертрама съ Рембо и мужской терцетъ въ Гвельфахъ (тоже какъ въ «Съверной Звѣздѣ»—два баса и теноръ), удостовѣряютъ нѣсколько въ противномъ. Тѣ два нумера столько-же хороши въ своемъ родѣ, сколько безцвѣтень терцетъ въ разбираемой нами оперѣ.

Самая лучшая подробность терцета—трель капрала, остолбенѣвшаго отъ страха передъ непонятнымъ для него гнѣвомъ государя. При исполненіи роли Ранкитто г. Лаблашемъ эта трель на октавахъ, поднимающихся по полутонамъ,—принадлежитъ къ самымъ выпуклымъ мѣстамъ оперы. Лаблашъ тутъ безподобенъ—но странное дѣло!—при всемъ искусствѣ своемъ и этотъ первый въ свѣтѣ «буффо» тутъ не вызываетъ даже и улыбки въ слушателяхъ, тогда какъ смѣшить до слезъ въ столькихъ, истинно-комическихъ операхъ! Значить вина не его, а прямо Мейербера.

Возвращеніе къ характеру перваго акта начинается съ появленія (во дворцѣ Эрика), нашихъ старыхъ знакомыхъ, Георга и жены его Нериціи.

Какъ они сюда попали, зачѣмъ во дворецъ—объяснить трудно. Кажется, Петерсенъ за ними послалъ, но ни они сами, ни зрители объ этомъ не знаютъ.

Оба идиллическія лица рассказываютъ капралу, какъ они пѣшкомъ пришли въ Стокгольмъ изъ своей провинціи. Разсказъ Нериціи въ куплетахъ, съ маленькимъ припѣвомъ Георга. Музыка тутъ опять съ претензіей на идилличность вмѣстѣ съ сѣвернымъ колоритомъ, въ томъ жеманномъ родѣ, какъ на иныхъ французскихъ литографіяхъ рисуютъ русскихъ крестьянъ и крестьянокъ.

Георгъ говоритъ капралу свое имя; оказывается, что это имя рекрута, давшаго пощечину капралу Ранкитто. Капралу приказано отъ короля отыскать того бѣглаго рекрута, и вотъ теперь Ранкитто очень доволенъ, что все въ порядкѣ, и на радости объявляетъ Георгу, что онъ будетъ—разстрѣлянь. Съ такимъ утѣшительнымъ извѣстіемъ молодые крестьяне остаются одни на сценѣ.

Ихъ дуэтъ не безъ нѣкоторой занимательности музыкальной, но, какъ я сказалъ, всѣ достоинства обработки и даже кое-какихъ музыкальных мыслей теряются, потому что мало сценическаго интереса: ни Георгъ, ни жена его насъ не занимаютъ, и при общей безтолковости всего вмѣстѣ, дуэтъ ихъ, довольно длинный, наводитъ только досаду и скуку.

Слѣдуетъ—аріозо Петерсена, прибавленное Мейерберомъ для нѣмецкаго тенора Тихачека. Этотъ романсъ, съ аккомпаниментомъ арфы, довольно мелодиченъ, даже красивъ и исполняется г. Кальцолари превосходно. Текстомъ романса въ либретто разсказъ о помѣшательствѣ Христины, тайно привезенной Петерсеномъ во дворецъ Эрика. Но на сценѣ Петерсенъ поетъ этотъ романсъ не Эрику, а самъ себѣ (?).

За тѣмъ появляется Христина въ бѣломъ (какъ помѣшанная Лучія, помѣшанная Эльвира и т. д.). Сцена ея довольно длинна, но не имѣетъ никакого опредѣленнаго музыкальнаго характера. Фразы ея аріи не выступаютъ

реальнѣе. Тутъ главнымъ интересомъ музыкальнымъ—повтореніе мотивовъ изъ перваго акта, перваго хора крестьянъ, хора съ бокалами, хора свадебнаго—и наконецъ напѣва, который Эрикъ въ первомъ актѣ наигрывалъ на флейтѣ. Здѣсь этотъ напѣвъ разработанъ въ видѣ тріо для двухъ флейтъ и женскаго голоса. Оно прославилось черезъ пѣніе Женни Линдъ, для которой и сочинено. Наша примадонна,—г-жа Бозио, также покрыла себя славою въ этомъ состязаніи птичьихъ руладъ голоса съ такими-же руладами двухъ флейтъ. Каноническая обработка мелодій не безъ искусства, только тутъ, какъ всегда у Мейербера, мало—чего? красоты звука, красоты мысли; то-есть, сама музыка—въ недочетѣ. Еще Гоголь упоминаетъ о диллетантахъ, которые «таютъ отъ восторга, когда пѣвица пискнеть высочайшую нотку и перещеголяетъ самую скрипку». Для такихъ любителей это состязаніе пѣвицы съ флейтами должно быть необыкновенно усладительно. Для тѣхъ, кто понимаетъ музыку иначе, кунштюкъ такъ и останется—кунштюкомъ.

При концѣ терцета Христинѣ мало по малу возвращается разсудокъ—помѣшательство исчезаетъ; Эрикъ входитъ—она узнаетъ его и бросается въ его объятія.

Онъ возлагаетъ на нее корону и перфиру королевы.

Въ музыкѣ тутъ повторяется маршъ, съ котораго начинается увертюра.

По приговору публики,—въ болѣе части случаевъ вѣрному, если умѣть вслушаться въ этотъ приговоръ—въ цѣломъ третьемъ актѣ «Съверной Звѣзды» интересны только двѣ вещи: аріозо Петерсена и пѣніе Христины съ флейтами.

Опера оканчивается холодно, еще холоднѣе обонхъ финаловъ въ 1-мъ и 2-мъ актѣ,—это всегда очень вредитъ цѣлому впечатлѣнію. Замѣчательно, что и въ прежнихъ, знаменитыхъ операхъ Мейербера, самая послѣдняя сцена не совсѣмъ удачна—или чистый, прямой расчетъ на декорации и на невниманіе публики, которая спѣшитъ домой.

Я говорилъ, что огромной репутаціей своей «Съверная Звѣзда» обязана не достоинствамъ своимъ, а прославленному имени Мейербера и — парижскимъ журналамъ, которые у него на жалованьи.

Судъ нашей публики подтверждаетъ мои слова.

Несмотря на всѣ затѣи либреттиста и композитора, несмотря на отличныя декорации, красивыя эволюціи, соединеніе трехъ военныхъ оркестровъ и проч., и проч. — опера большинству не понравилась. А изъ меньшинства тѣ, которые трубятъ о «геніальности» Мейербера, объ оригинальности его вдохновенія въ этой оперѣ, о какихъ-то его завоеваніяхъ, о новыхъ стезяхъ, по которымъ будто-бы онъ ведетъ искусство, — или не вникаютъ въ дѣлю и повторяютъ чужія слова, или говорятъ противъ личнаго своего убѣжденія.

Вообще эта опера—большая осячка—въ трехъ актахъ.

Окончивъ обзоръ оперы, сцена за сценой, и сказавъ свое мнѣніе о впечатлѣніи каждой изъ нихъ, я долженъ-бы, по настоящему, въ журналѣ, специально посвященномъ музыкѣ, войти въ разборъ нѣкоторыхъ подробностей

Мейерберовой партитуры, сказать слова два о технических его приемахъ, которыми онъ морочить мнимыхъ знатоковъ, о тѣхъ приемахъ, которыми онъ насильственной изысканности старается придать лоскъ оригинальности и достигаетъ пресловутой глубокости, маскирующей крайнюю бѣдность собственно музыкальнаго изобрѣтенія. Но все это можетъ утомить читателей, а посвящать этому еще цѣлую статью послѣ цѣлыхъ пяти статей о «Съверной Звѣздѣ», было бы также не очень кстати. Вѣдь не въ послѣдній же разъ идетъ рѣчь о Мейерберѣ въ этихъ столбцахъ. Можно будетъ и технику затронуть, не слишкомъ запугивая его добрыхъ читателей.

Теперь же прибавлю еще кое-что касательно общаго направленія Мейерберовой музыки, какъ оно мнѣ представляется.

Оставимъ въ сторонѣ Моцарта, Глука,—недосягаемыхъ царей опернаго искусства, съ которыми Мейербера грѣшно и сравнивать. Возьмемъ музыкальных писателей изъ разряда, который гораздо пониже, возьмемъ, напримѣръ, Боальдѣ, Обера...

За одинъ актъ «Жана Парижскаго» или «Каменьщика» (le Maçon), — несмотря на всю водевильность и даже прозаичность нѣкоторыхъ частей этихъ оперъ, несмотря на изобиліе въ нихъ плоскихъ и рутинныхъ «общихъ мѣстъ», иногда надоедающихъ и несносныхъ, я готовъ отдать, пожалуй, всѣ три акта «Съверной Звѣзды», да, можетъ быть, и съ цѣлою «Осадою Гента» въ придачу.

У Обера, у Боальдѣ и многихъ другихъ въ этомъ родѣ всегда есть натуральное теченіе мелодіи, всегда есть «музыка», которая хотя и не очень высокаго полета, хотя частенько черезъ-чуръ близко придерживается земли съ ея пошловатою, обыденною прозою, но все же *музыка*, настоящая, музыкальная, которая, лаская слухъ, дѣйствуетъ на сердце, на душу, то нѣжитъ насъ, то трогаетъ, волнуешь...

А у Мейербера при всѣхъ неоспоримыхъ качествахъ его таланта и знанія—ушамъ больно, тяжело, уму—непріятно, оскорбительно; о душѣ и сердцѣ авторъ большею частью и не заботится, рассчитывая только на эффектъ. Какая же это опера! Какая же это поэзія!..

Нельзя, по этому случаю, не вздохнуть тяжело о судьбѣ оперы въ наше время, о грустной для искусства эпохѣ, въ которой мы живемъ.

Гдѣ простота, гдѣ сердечность, гдѣ прямое вліяніе звуковъ на душу, какъ было въ созданіяхъ Моцарта, Чимарозы, Россини, Вебера, или во многихъ операхъ французской школы и т. д.?

Теперь точно совершенно забыли обо всемъ, въ чемъ вся настоящая *сила* музыки, потому что вѣдь не въ барабанахъ же и ни въ колоколахъ эта сила!

Что мы находимъ на оперной сценѣ нашего времени? Кто изъ композиторовъ на ней господствуетъ.

Верди и Мейерберъ.

Верди, съ своею ограниченностію поэтическаго пониманія, съ отсут-

ствіемъ всего похожаго на выработанность стили, съ безвкусною грубостью эффектовъ.

Съ другой стороны Мейерберъ, съ своею арлекинскою пестротою и мозаичностью, со своею изысканностью, со своими претензіями, плохо заключающими скудность мысли, со всеѣми своими противу-музыкальными затѣями. Ни тотъ, ни другой почти не способны къ истинной, изящной мелодичности, оттого оба (каждый по своему, конечно, но въ иномъ даже очень похоже) насилуютъ и оркестръ, и пѣвцовъ. Заставляютъ ихъ шумѣть, кричать, выть, мычать, чирикать и стрекотать по-птичье, барабанить, перезвонить и т. д. для своихъ дикихъ сочетаній, подсказанныхъ мрачною, уродливою фантазіею à la Victor Hugo, прискиваютъ сюжеты одинъ другаго чудовищнѣе безобразнѣе...

Какія послѣдствія такого изящнаго направленія?

Страшныя истязанія горла пѣвцовъ и пѣвицъ и ранневременная потеря ими голоса, большій и большій упадокъ искусства пѣть, большее и большее, уничтоженіе всякаго благородства, всякой художественности въ исполненіи, отчаянная порча музыкальнаго вкуса въ виртуозахъ и—что не менѣе важно—въ публикѣ; наконецъ, отсутствіе всякой истинной поэзіи на оперной сценѣ.

Что же это все, если не всеобщій упадокъ искусства?

Многіе уже, очень многіе пришли къ такому сознанію.

Вотъ, напримѣръ, приговоръ о «Сѣверной Звѣздѣ» изъ устъ одного изъ просвѣщеннѣйшихъ артистовъ нашего времени:

«C'est la décadence d'un homme de la décadence».

(Это—упадокъ композитора, принадлежащаго къ эпохѣ упадка).

Въ нынѣшней оперѣ три оркестра; въ слѣдующей будетъ вѣроятно—пять; теперь колоколъ — у литерной логи, въ слѣдующей оперѣ будетъ—на люстрѣ; теперь флейточки и барабаны на сценѣ, въ слѣдующей оперѣ—тридцать барабановъ и двадцать флейточекъ будутъ посажены въ оркестръ и т. д. Вотъ въ чемъ будутъ дальнѣйшія усовершенствованія Мейербера, дальнѣйшія его завоеванія...

Вотъ въ чемъ будетъ весь выигрышъ для искусства отъ этого композитора, послѣ всѣхъ органовъ, колоколовъ, пушекъ, барабановъ и проч., которыми онъ испортилъ оперную сцену; послѣ всѣхъ неестественныхъ затѣй, которыми окончательно избаловалъ парижскую публику, а съ нею и многія другія.

Во имя чистоты вкуса, во имя возрожденія оперы на стезѣ «истинной» музыкальности, неразлучной съ простотою средствъ и сердечностью чувства, во имя поэзіи, остается пожелать одного: чтобы Мейерберъ поскорѣ совсѣмъ пересталъ выжимать изъ себя оперы, даже пересталъ бы передѣлывать свои старые грѣхи; чтобы его «Африканка» (говорятъ уже готовая) никогда не появлялась на сценѣ...

Отъ новыхъ его произведеній, оперная муза можетъ ожидать только новыхъ для себя обидъ, новыхъ «crime de lèse—musique».

Пусть негодуютъ на меня господа приверженцы Мейербергера, пусть крутость, съ которою я высказалъ свое мнѣніе о «Сѣверной Звѣздѣ», очень многимъ крѣпко не понравится, меня извиняетъ глубокая искренность убѣжденія и любовь къ дѣлу, помимо всѣхъ прочихъ отношеній и соображеній.

Недавно одинъ отличный русскій писатель сказалъ великую правду:

«Нѣтъ ни малѣйшей терпимости въ человѣкѣ, когда оскорблено его эстетическое чувство».



Музыкальное утро

въ залѣ Императорскаго С.-Петербургскаго Университета (12-го февраля) *).



Въ № 6 нашего Вѣстника, было помѣщено объявленіе объ этомъ замѣчательномъ музыкальномъ утрѣ и выражены надежды, что оно будетъ большимъ наслажденіемъ для любителей музыки. Теперь оно состоялось и всѣ надежды и ожиданія наши вполне оправдались.

Самая программа ручалась за разнообразіе и занимательность музыкальнаго праздника, который начался одною изъ великолѣпнѣйшихъ симфоній Бетховена—а именно: героическою. Читатели, конечно, заранѣе увѣрены, что здѣсь, по случаю отчета о музыкальномъ утрѣ, не встрѣтятъ длиннаго панегирика Бетховену и его исполинскому созданію. Предметъ, безъ сомнѣнія, неисчерпаемый, но что можно сказать новаго объ этой удивительной музыкѣ—въ двухъ строкахъ?—Распространяться же о той или другой подробности, о впечатлѣніи цѣлаго и частей — не позволяютъ предѣлы этого, по возможности, краткаго отчета.

Превосходные артисты итальянской труппы, которыхъ участіе придадо концерту такой блескъ—оба избрали для себя музыку Моцарта.

Честь и слава имъ за такой выборъ!

Вотъ что надобно пѣть въ концертѣ, составленномъ съ обдуманностью и для избранной публики, вотъ чѣмъ должно радовать здравый и просвѣщенный вкусъ, а не подбивать насъ дюжинными или избитыми аріями синьоровъ Паччини и Верди!

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 8.

Г. Лаблашъ исполнилъ арію изъ «Nozze di Figaro» «Non più andrai farfallone amorgoso». — *Какъ* исполнилъ, это едва-ли можно передать сколько нибудь близко къ дѣлу! Для тѣхъ, кто не слыхалъ г. Лаблаша въ этой аріи, сама эта арія, не смотря на ея всеобщую знаменитость, не можетъ имѣть и половины настоящихъ своихъ красотъ.

Неподражаемый пѣвецъ и актеръ сообщилъ этому разсказу о военномъ житьѣ-бытьѣ—(разсказу эпизодическому въ самой оперѣ, и потому почти ничего не теряющему въ концертѣ)—такую натуральность и живость, что цѣлая картина промелькнула передъ воображеніемъ слушателей. О техническихъ совершенствахъ самаго пѣнія, о несравненной красотѣ органа г. Лаблаша, о ясности его произношенія и оттѣнкахъ, которые онъ придаетъ каждому слову, не слѣдуетъ распространяться. Кто слыхалъ г. Лаблаша, напримѣръ, въ роли Бартоло, или Лепорелло, тотъ можетъ получить нѣкоторое понятіе объ исполненіи «Non più andrai» — по сравненію; небольшія украшенія, прибавленные великимъ пѣвцомъ къ Моцартову тексту, пришлись чрезвычайно кстати, у мѣста и проникнуты высшимъ, можно сказать, аристократическимъ направленіемъ той изящной школы пѣнія, которой г. Лаблашъ — увы! — одинъ изъ послѣднихъ представителей. Въ пѣніи комическомъ, но постоянно благородномъ, изящномъ — онъ рѣшительно единственъ.

Громъ рукоплесканій привѣтствовалъ маститаго ветерана итальянскихъ пѣвцовъ, какъ только онъ появился на эстрадѣ.

По окончаніи аріи — взрывъ энтузіазма былъ оглушительный и публика тотчасъ потребовала, чтобы арія была повторена. Г. Лаблашъ, всегда вѣжливый, всегда полный любви къ своему искусству, согласился на это, очень охотно. Слушатели наслаждались вдвойнѣ.

За аріей изъ Свадьбы Фигаро — слѣдовала арія Церлины изъ Донъ-Жуана, — за г. Лаблашемъ — другая знаменитость: г-жа Бозіо.

Еще въ юбилейномъ концертѣ Филармоническаго Общества мы всѣ слышали уже любимую нашу примадонну въ восхитительной аріи «Vedrai'carino».

Въ нынѣшній разъ г-жа Бозіо спѣла ее, кажется, еще лучше, еще удивительнѣе. Слушатели оцѣнили это и жаждали повторенія аріи. Г-жа Бозіо не отказала имъ въ этомъ высокомъ наслажденіи.

Такимъ образомъ и другую чудесную арію Моцарта мы прослушали дважды, а хотѣлось бы слушать еще, и еще...

Восторженные аплодисменты и требованія повторенія вовсе не могутъ еще служить вѣрнымъ ручательствомъ, что музыка тронула душу слушателей, поэтому не знаю, какъ подѣйствовала эта арія на другихъ; — но про себя скажу, что я былъ подъ какимъ то обаяніемъ, подъ влияніемъ какого-то сладостнаго и вмѣстѣ пронзающаго чувства — съ самаго перваго звука чарующаго, симпатичнаго голоса г-жи Бозіо въ этой аріи, я былъ тронутъ до слезъ — и впечатлѣніе это, конечно, усиливалось, возрастало, вмѣстѣ съ развитіемъ чудесныхъ красотъ вдохновенной музыки!

Вотъ это—истинный языкъ души, потому и идетъ прямо въ душу!— А простота какая! А эта прозрачность оркестра! Эта скромность всѣхъ звуковъ,—скромность, которую вполнѣ постигла отличная исполнительница. Подъ обаяніемъ этой несравненной, безсмертной аріи, такъ поэтически, такъ вѣрно переданной, что и самъ Моцартъ остался бы доволенъ исполненіемъ, нельзя было не вздохнуть тяжело, что мы принуждены любоваться превосходнымъ пѣніемъ г-жи Возио не въ Церлинѣ, не въ Сузаннѣ, а всего чаще въ музыкѣ Верди, для которой ея голосъ слишкомъ деликатенъ, — и въ роли Христіны, гдѣ, не смотря на всѣ усилія Мейербергера угодить примадоннѣ и публикѣ—пѣнія нѣтъ, потому что вокальные фокусы—еще не пѣніе.

Послѣ двухъ европейскихъ знаменитостей выступилъ на арену молодой русскій дебютантъ, г. Балакиревъ. По случаю объявленія объ этомъ концертѣ, я сказалъ уже свое мнѣніе о талантѣ этого юнаго музыканта, отличнаго виртуоза и, что еще важнѣе, замѣчательнаго композитора. И не возьму я назадъ ни одного слова изъ моей рекомендаціи. И теперь повторю, что г. Балакирева ожидаетъ будущность самая блистательная, если онъ посвятитъ свою жизнь на развитіе богатыхъ даровъ, которыми надѣленъ отъ рожденія, и—если не подчинится злокачественнымъ вліяніямъ, которыя иногда такъ незамѣтно налагаютъ свою печать на гибкую, впечатлительную натуру артиста, еще столь молодаго.

Сочиненіе г. Балакирева (первое Аллегро изъ концерта Fis-moll) было исполнено авторомъ—отлично, и встрѣчено всею публикою съ большимъ, искреннимъ сочувствіемъ. Успѣхъ—какъ и ожидать слѣдовало—былъ полный. Симпатія слушателей выразилась горячими, шумными, единодушными рукоплесканіями. Да и могъ ли не понравиться этотъ концертъ, такъ поэтически задуманный, занимательно оркестрованный, изобилующій прелестными, граціозными мелодическими оборотами—и исполненный съ такимъ мастерствомъ, съ такою нѣжностью и вмѣстѣ силою? О подробностяхъ самаго сочиненія, по разсмотрѣніи партитуры, буду говорить въ особой, отдѣльной статьѣ.

Талантъ г. Балакирева богатая находка для нашей отечественной музыки. Этимъ отраднымъ явленіемъ я кончу отчетъ объ утрѣ 12 Февраля.





Узкіе башмаки *).

Оперетка О. Дютча.

азваніе этой піесы опереткой и присутствіе въ ней музыки въ большихъ размѣрахъ, чѣмъ допускается въ водевиляхъ, налагають на меня обязанность, къ отчету о бенефисѣ г. Мартынова присоединить нѣсколько строкъ и по музыкальной части.

Но мой отчетъ будетъ въ тонѣ минорномъ. Меня ничто не можетъ такъ раздражать въ дѣлахъ искусства, какъ рѣшительная разноголосица между самою вещью и ея цѣлю. Эта дисгармонія между задачею автора и тѣмъ поворотомъ, который онъ придалъ своему сочиненію, дѣйствуетъ на меня тягостно, мучительно и я уже ничего не могу видѣть въ вещи, кромѣ ея недостатковъ, которые тогда принимаютъ въ глазахъ моихъ размѣры самые колоссальные.

Недавно какъ-то въ нашемъ же Вѣстникѣ, въ «Замѣткахъ М. И. Глинки объ инструментовкѣ» говорено было, какъ нынѣшніе композиторы въ эффектахъ оркестра потеряли всякую мѣру, всякое эстетическое приличіе. Въ примѣчаніи къ статьѣ приведены были слова нѣмецкаго критика Зейфрида, гдѣ онъ отзывается съ негодованіемъ (еще съ 1836 г.), какъ иногда аристокъ сельской дѣвушки аккомпанируетъ цѣлый арсеналъ мѣдныхъ трубъ.

Оперетка г. Дютча—живое подтвержденіе замѣчаній Глинки и Зейфрида.

Сюжетъ сельскій, наивный—а въ оркестрѣ безпрестанно режутъ три тромбона, да еще, кажется, съ офиклендою. Оно и кстати! Прибавьте къ этому, что г. Дютчъ не ограничился инструментовкою, пригодною для серьезныхъ, драматическихъ размаховъ. Во всемъ поворотѣ своей «оперетки», въ самыхъ рисункахъ мелодическихъ онъ какъ будто забылъ, кто у него на сценѣ; забылъ, что тутъ дѣло идетъ только о башмакахъ, которые жмутъ ногу молоденькой крестьянки. Самую прелюдію онъ написалъ такую унылую, такую трагическую, какъ будто послѣ поднятія занавѣса, передъ нами будутъ гробницы, катакомбы, яды и кинажалы!

Вся музыка этой оперетки обличаетъ большую техническую опытность композитора въ дѣлѣ музыкальнаго сочиненія (особенно финалъ очень хорошо разработанъ) и стремленіе подражать мелодическимъ оборотамъ отчасти Мендельсона, отчасти новѣйшихъ итальянцевъ. Но оригинальности, свѣжести мыслей—не замѣтно, а дисгармонія, о которой я говорилъ, въ самой музыкѣ и въ ея оркестровкѣ—окончательно портитъ все дѣло.

*) Муз. и Театр. Вѣстникъ, 1856 г. № 8.

Также нельзя не замѣтить, что тѣ сцены піески, которыя какъ будто сами собою вызывали дуэты, терцеты, квартеты, пущены подъ разговоры—а для музыки оставлены большею частью одни монологи и притомъ всего чаще эпизодическіе, какъ куплеты въ водевиляхъ.

Скажутъ, что это дѣло либреттиста; а по моему мнѣнію вина падаетъ прямо на композитора. Онъ отвѣчаетъ за весь «распорядокъ» избраннаго имъ текста. Если музыкѣ не дано поля для драматизма, можетъ-ли она превратить водевиль въ комическую оперу? Нѣтъ! водевиль такъ и останется—водевилемъ.

А сюжетецъ этой піески самъ по себѣ очень милъ и весьма выгоденъ для маленькой комической оперы. Вообще это произведеніе, въ отношеніе музыки, можетъ служить полезнымъ этюдомъ—съ отрицательной стороны.

Исполнители сдѣлали свое дѣло очень хорошо. Въ главной женской роли (Луиза) была мила жена бенефицианта. Она хорошо, развязно и натурально играетъ и поетъ очень недурно, хотя голосокъ и невеликъ. Г-жа Подобѣдова хорошо передала роль Терезы. И она весьма порядочно поетъ (что было и всю публичкою замѣчено въ большой піесѣ бенефиса «Дочь волшебнаго міра»). Эта артистка могла-бы весьма удачно участвовать въ настоящихъ операхъ (небольшихъ), изрѣдка даваемыхъ русскою оперною труппою. Развязная ея игра и ловкость были-бы тамъ чрезвычайно полезны.

Г. Марковецкій (Жанъ) конечно—не пѣвецъ и, въ полькообразной аріи, которую ему поручилъ г. Дютчъ, онъ былъ нѣсколько женированъ. Но забавная его игра во многомъ исправила общее впечатлѣніе оперетки, которая, вслѣдствіе антикомического характера музыки, превратилась во что-то унылое и печальное.

Г. Булаховъ въ главной мужской роли (Мишель) плѣнилъ всѣхъ своимъ очаровательнымъ голосомъ. Какъ жаль, что у насъ отдають такъ мало справедливости этому пѣвцу, столько симпатическому, даровитому и старательному!

Обидно подумать, что противъ этого скромнаго артиста образовалась цѣлая партія, которой отголоски замѣтны тамъ, гдѣ ихъ и не ожидаешь. Недавно въ Библіотекѣ для Чтенія (въ февральской книжкѣ), въ статьѣ «Очеркъ развитія драматической музыки» сказано прямо, что нынѣшнее исполненіе оперы «Жизнь за Царя» тогда только понравится, если въ ней будетъ участвовать новый русскій теноръ (!)—не г. Булаховъ—и на того, новаго тенора, возлагается даже надежда въ какомъ-то исправленіи темповъ и оттѣнковъ!!

Между тѣмъ, исполненіе партіи Сабинина г-мъ Булаховымъ съ музыкальной стороны — рѣшительно безукоризненно. Роскошный, трогательный голосъ его такъ выступаетъ чудесно, — лучшаго Сабинина и желать не надобно. Замѣйте, что съ этимъ мнѣніемъ вполне согласенъ и самъ сочинитель оперы. Авторитетъ, я полагаю, не маловажный.



Первый концертъ Концертнаго Общества *).



Въ будущую пятницу, 9-го марта, откроется рядъ концертовъ инструментальной и вокальной музыки въ Придворной Пѣвческой Капеллѣ, объявленныхъ въ № 8-мъ «Вѣстника».

Вотъ программа перваго концерта:

1. 4-я Симфонія (B-dur) *Бетховена.*
2. Сцена Ореста изъ «Ифигеніи въ Тавридѣ» . *Глука.*
Партію Ореста исполнять будетъ г-нъ Евсюкинъ.
3. Увертюра и антракты къ Гётевой трагедіи
«Эгмонтъ» *Бетховена.*
4. Торжественный хоръ, на коронацію Англійскаго Короля Георга II (въ 1727 г.). *Генделя.*

Программа эта, какъ видите, вполне подтверждаетъ сказанное мною въ прошлый разъ, что выборъ піесъ, исполняемыхъ въ этихъ, можно сказать, аристократическихъ концертахъ, дѣлается съ большою строгостью, обдуманностію и имѣетъ постоянною цѣлью: благотѣльное вліяніе на развитіе въ петербургскомъ обществѣ просвѣщеннаго вкуса къ истинной, высшей музыкѣ.

Здѣсь исполняется только лучшее изъ лучшаго въ музыкальномъ мірѣ, самыя замѣчательныя, самыя великія созданія «первѣйшихъ» музыкальныхъ авторовъ, и исполняются со всевозможною тщательностію. Оркестръ составленъ изъ лучшихъ виртуозовъ нашихъ театралныхъ оркестровъ, столько богатыхъ виртуозными силами; хоры исполняютъ гг. придворные пѣвчіе. Управляетъ исполненіемъ даровитый, опытный и заслуженный капельмейстеръ, г. Людвигъ Мауреръ.

Для каждаго концерта дѣлается не менѣе трехъ репетицій, чтобы достигнуть возможно-большей отчетливости въ исполненіи.

Кромѣ г. Маурера, дѣятельное и полезное участіе въ отгѣнкахъ исполненія принимаетъ и самъ г. Директоръ Капеллы, А. О. Львовъ и нѣкоторые изъ членовъ Общества, извѣстные своимъ образованнымъ вкусомъ и познаніями въ музыкальномъ дѣлѣ.

Такимъ образомъ соединяется много условій, чтобы придать этимъ концертамъ то же значеніе, тотъ авторитетъ, которымъ уже пользуются въ музыкальномъ свѣтѣ концерты Парижской Консерваторіи.

*) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, 1856, № 10

Отъ безпрестаннаго повторенія фразы, что «въ такомъ-то концертѣ любителямъ музыки предстоитъ высокое наслажденіе», къ ней привыкли, прислушались и это обѣщаніе обратилось уже въ избитую ровно ничего незначащую формулу подписи «вашъ покорнѣйшій слуга» — тогда какъ эти слова часто буквально противорѣчатъ убѣжденію пишущаго.

Но по случаю концерта, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, можно повторить съ полнымъ, глубокимъ убѣжденіемъ и во всей силѣ словъ, что насъ въ самомъ дѣлѣ ожидаетъ наслажденіе высокое.

Какое блестящее созвѣздіе образцовыхъ твореній составляетъ программу концерта!

Одна изъ девяти симфоній Бетховена, изъ которыхъ каждая въ своемъ родѣ — недосягаемое совершенство, каждая — одно изъ безсмертныхъ чудесъ искусства, наравнѣ съ драмами Шекспира, поэмами Гомера.

Затѣмъ выступаетъ исполнискій предшественникъ великаго Моцарта — Глукъ, съ однимъ изъ самыхъ глубокихъ созданій своихъ, со сценою Ореста, терзаемаго фуріями. Это крайніе предѣлы патоса — высшаго трагическаго элемента въ музыкальной драмѣ — предѣлы, до которыхъ и самъ Моцартъ поднялся только однажды, въ одной сценѣ своего Донъ-Жуана.

Послѣ Глука, опять Бетховенъ, но уже не въ симфонической области, а тоже въ области драмы, и опять въ одномъ изъ лучшихъ своихъ созданій. Музыку къ Гётевому Эгмонту въ Германіи давно признали за одно изъ самыхъ счастливыхъ дѣтищъ Бетховенской музы.

По какому-то странному случаю однако, внѣ Германіи, а потому и у насъ въ Петербургѣ, эта музыка, за исключеніемъ увертюры, очень мало извѣстна.

Антракты къ трагедіи Гёте, — антракты, въ которыхъ столько же глубины гевія, столько же очаровательной прелести мыслей и оркестровки, какъ и въ увертюрѣ, будутъ исполнены въ этомъ концертѣ чуть ли не въ самый первый разъ для петербургской публики. Значить — новинка, и притомъ чудесная.

Музыка этихъ антрактовъ очень тѣсно связана съ драматическимъ содержаніемъ самой піесы; для того на программѣ концерта, которую посѣтители получаютъ у входа, будетъ обстоятельно обозначенъ драматическій смыслъ cadaго антракта.

Концертъ заключается великолѣпнымъ хоромъ Генделя, въ томъ широкомъ церковномъ стилѣ, который составляетъ характеристическую собственность этого композитора, одного изъ величайшихъ свѣтилъ искусства. На немъ очень примѣрно учились и Моцартъ и Бетховенъ, и считали себя счастливыми, когда имъ удавалось къ нему приблизиться, какъ на примѣръ, Моцарту въ нѣкоторыхъ мѣстахъ его Реквіума, Бетховену въ его 2-й мессъ и нѣкоторыхъ инструментальныхъ созданіяхъ.

Вотъ концертъ, какими должны быть концерты для избранной публики.

Друзья истинной музыки—столько непохожей на ту, отъ которой, по словамъ Лаблаша, поморщился бюстъ Моцарта на его юбилей,—навѣрное не пропустятъ этого богатаго музыкальнаго праздника.



Обозрѣніе концертовъ за прошлую недѣлю *).



онцертный сезонъ! Концерты то и дѣло мелькаютъ передъ глазами на афишахъ, въ объявленіяхъ, въ фельетонахъ газетъ; уши записныхъ любителей музыки и рецензентовъ—профессіонистовъ не успѣваютъ отдохнуть отъ одного концерта, какъ новыя звуки, артистическія и неартистическія, изящныя и не-изящныя осаждаютъ напѣ бѣдный слуховой органъ. Можно, право, опасаться за воспаленіе барабанной перепонки. Какъ искренне не позавидовать тѣмъ, кто можетъ по выбору идти въ тотъ или другой, особенно замѣчательный концертъ, и можетъ даже преспокойно дома остаться и уберечь себя отъ этого всезахватывающаго наплыва музыки и виртуозовъ! Да хорошо еще, еслибъ въ самомъ дѣлѣ тутъ была постоянно — музыка, настоящая музыка, постоянно — виртуозность, настоящая виртуозность. Къ сожалѣнію, по большей части всего этого и въ поминѣ нѣтъ!

Что такое концертный сезонъ?—Особенное время въ году, опредѣленное на то, чтобы съ публики собирали контрибуцію всѣ, кто имѣетъ довольно смѣлости, чтобы публично выступить въ видѣ музыканта или пѣвца, независимо отъ своихъ силъ, дарованій, способностей и познаній.

Понятно, что такимъ образомъ на концертныхъ афишахъ встрѣчаются имена лицъ, ничего общаго не имѣющихъ съ музыкальнымъ искусствомъ.

Понятно, что куріозность такихъ объявленій или лучше сказать «явленій» иногда превышаетъ всякое вѣроятіе. Напримѣръ—обратите вниманіе въ Петербургѣ, въ 1856 году! печатается афиша концерта, гдѣ будто бы исполнятся кряду двѣ ораторіи одного и того же «сочинителя», — ораторіи съ самыми незатѣйливыми названіями: одна—Сотвореніе міра, другая—Страшный судъ (!) Альфа и омега вселенной! Excusez du peu! Кромѣ того, на этой афишѣ подробнѣйшимъ образомъ перепечатано полное либретто ораторіи, да еще на двухъ языкахъ. Афиша походитъ на цѣлую брошюру!

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 11.

Въ прошломъ году тотъ же «авторъ» публиковалъ объ изданіи этихъ своихъ ораторій и въ объявленіи прописалъ по именамъ всѣ инструменты въ своей партитурѣ (кажется въ 54 строчки) и даже ходъ голосовъ, гдѣ «двадцать четыре контрапункта» идутъ разомъ.

Бумага вѣдь все терпитъ.

Результатъ такого концерта и здѣсь будетъ, конечно, такой-же, какъ недавно былъ въ Москвѣ. Соберутся музыканты, придетъ кое-кто и изъ публики, изъ числа такихъ, для кого заманчива подобная афиша. Начнется ораторія—публика сначала будетъ недоумѣвать, отчего такъ долго строить инструменты въ оркестрѣ, потомъ, когда увидитъ, что это «настраиванье» и есть «самая ораторія», конечно тотчасъ оставитъ залу; спустя нѣсколько минутъ, смѣясь, разбредутся пѣвцы и музыканты.

Тѣмъ не меньше была афиша, состоялся «концертъ», получившій свое мѣсто въ лѣтописяхъ концертнаго сезона.

И такого рода мистификаціи повторяются ежегодно!

Все это отнюдь не по музыкальной части, конечно, но нельзя и не упомянуть о такихъ куріозностяхъ, потому что онѣ, къ сожалѣнію, въ неизбѣжной связи съ концертнымъ временемъ года, и очень сродны другимъ мистификаціямъ не столько явнымъ, не столько далекимъ отъ всякаго понятія о музыкѣ, но и не очень-то къ ней близкимъ.

Въ теченіе поста, сколько меланхолическихъ юношей съ блѣдною, интересною наружностью, съ болѣе или менѣе мудреною прическою, въ модномъ фракѣ, въ бѣлыхъ лайковыхъ перчаткахъ перебиваются въ вашихъ салонахъ съ неизбѣжнымъ вѣжливымъ приглашеніемъ на концертъ, на который, съ необыкновенною любезностью, тутъ-же и билетъ предлагается. Это все такъ называемые или такъ себя называющіе: «виртуозы».

На повѣрку по большей части выходитъ, что эти господа слѣдуютъ по стопамъ великаго героя концертныхъ дѣлъ, г. фонъ-Шнапсіуса, такъ превосходно описаннаго Чернокнижниковымъ въ одномъ изъ его фельетоновъ. Вы помните, что этотъ феноменальный виртуозъ, фонъ-Шнапсіусъ, какъ по справкѣ оказалось, никогда въ жизни не игралъ ни на одномъ инструментѣ. Оно и лучше; ближе къ цѣли.

Фельетонъ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», на который я дѣлаю ссылку, безъ сомнѣнія, карикатура и очень преувеличенная, но много въ той статьѣ и дѣльнаго, много самой глубокой правды, особенно въ отношеніе легіона пианистовъ, всѣхъ этихъ Юденскопфовъ и Преженесицкихъ... Продѣлки большинства концертистовъ вещь очень, черезъ-чуръ извѣстная, и распространяться объ этомъ нечего, но каждый годъ въ концертный сезонъ, по неволѣ надо заводить рѣчь обо всемъ этомъ, такъ какъ опять повторяется неизбѣжное «idem per idem».

Музыка—великое дѣло; виртуозность, безспорно, весьма важная сторона въ музыкѣ; истинный виртуозъ—явленіе отрадное; но все это рѣшительно не

можетъ такъ часто встрѣчаться, чтобъ наполнить еженедѣльные афиши въ продолженіе цѣлыхъ пяти недѣль.

Слѣдовательно, первая необходимость дѣлать различіе, разграниченіе концертовъ и концертныхъ, концертнистовъ и концертистовъ.

По одному уже условію времени никакой музыкальный рецензентъ не имѣетъ возможности дать отчетъ обо всѣхъ концертахъ, данныхъ въ Петербургѣ за такую-то недѣлю концертнаго сезона. Иногда по три по четыре въ одинъ вечеръ, какъ-же тутъ разорваться?

Да и большой надобности нѣтъ. Съ нѣкоторымъ навыкомъ, даже по афишѣ, можно довольно легко отличить, какой концертъ требуетъ отчета, какой долженъ кануть въ Лету, даже безъ упоминанія.

Въ столбцахъ журнала, спеціальнаго по части музыкальной критики, безъ сомнѣнія, слѣдуетъ разбирать только тѣ концерты, которые, или по имени концертниста, или по составу программы, или по тому и по другому вмѣстѣ вызываютъ полное или хоть нѣкоторое вниманіе музыкальной публики.

О всей остальной миріадѣ концертовъ у насъ и рѣчи не будетъ.

Изъ концертовъ прошлой недѣли упомянемъ сначала о Шубертовыхъ.

Г. Карлъ Шубертъ, одинъ изъ первыхъ виолончелистовъ въ Петербургѣ, весьма извѣстенъ и многими любимъ какъ дирижеръ оркестра (онъ постоянно управляетъ оркестромъ изъ музыкантовъ и любителей въ музыкальныхъ утратахъ, даваемыхъ въ теченіе зимы въ Императорскомъ Университетѣ). Поэтому, программу своего концерта онъ устроилъ на половину какъ виолончелистъ и виртуозъ-композиторъ, на половину — какъ капельмейстеръ.

Въ первой половинѣ концерта, гдѣ оркестромъ управляетъ дирижеръ русской оперы, К. Н. Лядовъ, исполнена была увертюра Мендельсона (*die Heimkehr*). Всѣ Мендельсоновы вещи оркестрованы отлично, всѣ изобилуютъ прелестными подробностями обработки, такъ и эта увертюра, въ духѣ легкой комической оперы; хотя самыя мысли, мотивы этой музыки не особенно счастливы... Выборъ этой увертюры для концерта, можно, пожалуй, одобрить съ той стороны, что эту музыку случается несравненно рѣже слышать, чѣмъ напримѣръ, *Sommernachtstraum* или Гебриды. Но, по настоящему, для такого большаго концерта, съ полнѣйшимъ избраннымъ оркестромъ, если уже останавливать выборъ на Мендельсонѣ, прилично было бы въ главѣ программы поставить вещь грандіозную, какъ напримѣръ увертюра: *Титъ на морѣ* (*Meeresstille*).

Послѣ увертюры, концертнистъ исполнилъ на виолончелѣ концертъ своего сочиненія, съ оркестромъ. Во французской программѣ концерта, этотъ ея нумеръ названъ: «*Polyhymnia, concerto patetico*». Я слушалъ съ большимъ вниманіемъ, замѣтилъ въ этой очень сложной музыкѣ кое-какія занимательныя подробности, замѣтилъ нѣкоторую неясность общаго характера, но ни высшаго патетическаго элемента, ни сходства съ музкою Полигимніею — признаюсь не замѣтилъ.

За симъ арію изъ Марино Фаліеро пѣлъ г. Сетовъ *).

Потомъ три маленькія *pièces de salon* для фортепіано и скрипки были исполнены гг. де-Сантисомъ и Альбрехтомъ. Пьески сочиненія Стефана Геллера и Эрнста сами по себѣ не дурныя, порядочно исполненныя, но... совершенно не у мѣста въ большомъ концертѣ, и въ огромной залѣ Большаго театра.

Г. Сетовъ спѣлъ два русскихъ романса. На афишѣ сказано «своего сочиненія». На фортепіано аккомпанировалъ г. Дютчъ.

Афишка концерта, какъ увидите, ввела въ грѣхъ многихъ. Такъ между прочимъ сказано было: г. Шубертъ исполнить русскія пѣсни своего сочиненія: Лучинушку, Выйду-ль я на рѣченьку и Камаринскую. Какъ это?—новая Лучинушка, новая Камаринская?—Всѣмъ извѣстно однакожъ, что народныхъ пѣсень «сочинять» нельзя, можно ихъ аранжировать, варіировать, писать на нихъ фантазіи и т. д.

Но, разумѣется, дѣло объяснилось само собою съ первыхъ же звуковъ этой фантазіи г. Шуберта. Эта пьеса весьма занимательно оркестрована и многими звуками близко напоминаетъ музыку М. И. Глинки въ оперѣ «Жизнь за Царя» и въ фантазіи на Камаринскую. Вообще этотъ нумеръ былъ самымъ интереснымъ изъ всей первой части концерта.

Во второй части, подъ управленіемъ самого концертиста, была исполнена Ода-симфонія Фелисіена Давида (не Феликса, какъ сказано на программѣ), сосѣдъ мой по мѣсту въ театрѣ, человѣкъ почтенной наружности, кажется изъ русскихъ купцовъ, обратился ко мнѣ съ вопросомъ.

— Музыку, батюшка, знаете, я до смерти люблю, и многою ея переслушалъ; только такой диковинки слышать что-то не случалось. Какъ же это, скажите батюшка, г. Сетовъ будетъ одинъ исполнять цѣлую симфонію? Симфонію, чай, играютъ, а не поютъ, да и неужто одинъ—за всѣхъ.

— А! это у васъ прежняя афишка, отвѣчалъ я: тамъ въ самомъ дѣлѣ напечатано такъ, какъ вы говорите. Послѣ поправили, что соло въ симфоніи будетъ исполнять г. Сетовъ.

— Да какъ же это поютъ въ симфоніи?

— Это ужъ былъ такой капризъ французскаго музыканта, Фелисіена Давида, наведеннаго на эту мысль, вѣроятно, девятою симфоніею Бетховена.

— Да и еще многого тутъ, никакъ въ толкъ не возьму. Симфонія называется «Пустыня». Встрѣчаются слова караванъ, Арабы—значить дѣло происходитъ въ Аравіи или въ Африкѣ что-ли? откуда же тутъ вдругъ пѣснь звонаря? Я на востокъ самъ не былъ, но знаю, что у людей закона магометан-

*) Въ № 52 «Сѣверной Пчелы» г. Ростиславъ, исправилъ правописаніе этого собственнаго имени такъ: «Сѣтовъ».—Оно бы и такъ, только извѣстно, что каждый пишетъ свою фамилію по своему, и всѣ прочіе должны такъ ее писать, какъ угодно тому, кто ее носитъ. По этому будемъ писать имя г. Сетова, такъ какъ оно печатается на афишахъ, хотя бы оно въ этомъ видѣ выходило дѣйствительно очень... странно для каждаго русскаго глаза.

скаго и въ заводѣ колоколовъ нѣтъ, нѣтъ у нихъ значить, и звонарей. Какая же это пѣснь? какого звонаря?

— Это, надо вамъ сказать плохой переводъ французскаго выраженія *le chant du muezzin*. Надо бы сказать пѣніе муэзина (привывъ къ утренней молитвѣ).

— Ну, вотъ это дѣло другое! Изволите видѣть! Музыинъ-то не звонарь; онъ голосомъ зоветъ къ молитвѣ вмѣсто колоколовъ нашихъ, да и возгласъ его «не пѣсня». Можно пожалуй, «пѣніемъ» назвать, только не пѣсней. Мы вѣдь вотъ говоримъ и про пѣтуха: «пѣніе пѣтуха», а сказать «пѣсня пѣтуха» — больно смѣшно выйдетъ. Да вотъ еще батюшка: развѣ Алмеи все равно, что баядерки? Я въ одной книгѣ читалъ именно объ Алмеяхъ и знаю, что онѣ въ Египтѣ, а баядерки въ Индіи восточной, а больше ихъ нигдѣ нѣтъ.

— Правда, правда ваша, отвѣчалъ я словоохотному сосѣду — однако давайте слушать. Вотъ начинаютъ.

Ода, симфонія «Пустыня» — при своемъ появленіи въ свѣтъ въ Парижѣ, лѣтъ десять или двѣнадцать назадъ, надѣлала много шуму. Въ парижскихъ журналахъ не призадумались поставить ее на ряду съ Бетховенскими симфоніями и автора ея пожаловать въ величайшіе геніи нашей эпохи, въ геніи — нововводители, признать въ немъ какого-то Колумба въ области звуковъ и все это преимущественно за названіе: Ода-Симфонія! таковы французы! Титуль такъ понравился Фелисиену Давиду, что онъ тотчасъ же принялся сочинять другую оду-симфонію изъ жизни своего тески — настоящаго Колумба, того, что Америку открылъ.

Время ставить каждую вещь на свое настоящее мѣсто. Съ иною это случается не вдругъ, не тотчасъ; проходятъ многіе десятки лѣтъ, цѣлые вѣка; для другой — истинная оцѣнка наступаетъ поскорѣе, потому что и задумываться не надъ чѣмъ. Такъ было и съ симфоніей «Пустыня».

Въ ней есть кое-что довольно-хорошее, особенно со стороны сочной и эффектной оркестровки. Есть даже, мѣстами, и нѣкоторая поэтичность.

Но, по мелкости формъ и бѣдности изобрѣтенія, это отнюдь не цѣльное, грандіозное созданіе, способное соперничать не только что съ Бетховеномъ (куда-жъ тутъ!!) а даже съ Берліозовыми сочиненіями.

Тутъ вѣрно подмѣчены и колоритно переданы оркестровкой многіе мѣстные «египетскіе» напѣвы, такъ какъ авторъ долго жилъ въ Африкѣ и «тамошнюю» музыку, съ общевосточнымъ характеромъ, записалъ съ натуры.

До какой степени восточные напѣвы почти или совершенно одни и тѣ-же на всемъ Востокѣ, лучшее доказательство одинъ и тотъ-же мотивъ, который встрѣчается въ симфоніи Ф. Давида (въ пѣніи тенора, послѣ плясокъ Альмей) и въ оперѣ М. И. Глинки «Русланъ» (въ аріи Ратмира, въ началѣ 3-го акта). Одинъ композиторъ записалъ этотъ мотивъ, съ натуры, въ Египтѣ, другому онъ былъ привезенъ съ Кавказа. Мелодія тождественна нота въ ноту (у М. И. Глинки это мелодія англійскаго рожка, въ *Andante* аріи передъ словами «Ха-

заріи роскошный край»). Сравненіе интересно и съ той стороны, что по этой одной данной можно судить о безконечной разницѣ собственно музыкальнаго таланта въ г. Ф. Давидѣ и въ авторѣ Руслана. У Француза этотъ мотивъ остался очень монотоннымъ: ритмованъ и гармонизованъ весьма плоско на постоянной педали оркестра, которая отъ поминутнаго ея употребленія порядочно надоѣдаетъ. Въ Русланѣ эта мелодія нѣжно рисуется на прозрачномъ фонѣ оркестра, рисуется въ тонкихъ контурахъ и поражаетъ красотою и оригинальностью гармонизаціи, которая непрерывно и прелестно измѣняется, какъ узоры въ калейдоскопѣ.

Между тѣмъ, вся эта ночная сцена — 2-я часть Симфоніи — по моему мнѣнію, лучшее въ ней. Первое пѣніе тенора (прежде Альмей) очень граціозно; въ плавномъ, сдержанномъ волненіи оркестра, кромѣ восточнаго характера (который соблюденъ почти вездѣ) есть красота; инструментовка тутъ столько-же мастерская, какъ у Берліоза.

Въ первой части—маршъ каравана хорошъ по оригинальной мелодіи и эффектно обработанъ. Ураганъ въ степи выраженъ недурно, но эта музыкальная буря черезъ-чуръ близко напоминаетъ бурю въ увертюрѣ Карла Смѣлаго, и имѣетъ такой-же профессорскій, нѣсколько сухой характеръ. Въ послѣдней части замѣчательнъ восходъ солнца, выраженный въ видѣ «tremolo» скрипокъ на высокихъ нотахъ. Есть свѣжесть въ эффектѣ и натуральность. Только все это отрывочно, коротко, не въ связи съ другимъ. Пѣніе муэзина записано вѣрно, но выходитъ дико и некрасиво до непріятности.

Жаль, что г. Шуберту не пришло на мысль въ своемъ концертѣ устроить живыя картины на сюжеты изъ оды-симфоніи Фелисіена Давида. Имѣя передъ глазами жгучее африканское небо, караванъ восточныхъ людей въ ихъ характерныхъ костюмахъ, съ ихъ навьюченными верблюдами и все прочее, что мы встрѣчаемъ на картинахъ Ораса Вернѣ, можно было-бы съ нѣкоторымъ удовольствіемъ вслушиваться и въ музыку Давида, въ которой пейзажность, удачная колоритность—единственная хорошая сторона.

Теперь-же эта «Пустыня», эта ода-симфонія съ неловкимъ и иногда смѣшнымъ притязаніемъ на граціозность и широкость стиля, навела на слушателей порядочную скуку, чего и ожидать надлежало.

Впрочемъ, во всякомъ случаѣ, и за то можно поблагодарить г. Шуберта, что онъ «желалъ» угостить публику въ своемъ концертѣ чѣмъ-нибудь особеннымъ, изъ большихъ «серіозныхъ» произведеній, пользующихся европейскою славой и рѣдко даваемыхъ въ Петербургѣ. Концертистъ конечно забылъ при этомъ, а можетъ быть и не зналъ, что эфемерная громкая знаменитость Фелисіена Давида давно уже сдана въ архивъ.

Если концертъ, о которомъ у насъ шла рѣчь, остается отчасти замѣчательнымъ по доброму намѣренію съ капельмейстерской стороны, то концертъ капельмейстера Александринскаго театра, г. Кажинскаго, данный во вторникъ, 6-го марта, замѣчательнъ именно со стороны желанія понравиться публикѣ са-

мой разнохарактерной, а желаніе это, какъ извѣстно, весьма не въ ладу съ требованіями очищеннаго вкуса.

Скромная концертная афиша, съ безсмертными именами музыкальных классиковъ, со строгимъ выборомъ отличныхъ, капитальныхъ произведеній не въ состояніи приманить огромной массы публики — въ Петербургѣ. Оттого и г. Кажинскій, знающій и понимающій истинныя красоты въ музыкѣ, какъ нельзя лучше, — изъ разчета, весьма понятнаго, долженъ былъ во многомъ пожертвовать своимъ личнымъ, просвѣщеннымъ вкусомъ и составить программу очень... пеструю, съ отсутствіемъ изящности въ выборѣ.

Почему же и не простить этой вины противъ искусства даровитому капельмейстеру, когда здѣшнее Филармоническое Общество признало «необходимымъ» подмѣшать гг. Верди и Мейербера въ программу юбилейнаго концерта въ честь Моцарта!

Всѣхъ 24-хъ нумеровъ въ концертѣ г. Кажинскаго я не буду разбирать: подробная программа, въ которой число №№ оттого особенно велико, что и живыя картины идутъ въ счетъ, — напечатана въ прошедшемъ № Вѣстника. Впрочемъ, исполненіе, въ отношеніе порядка и даже самыхъ пѣснь, нѣсколько отступило отъ программы:

Не былъ исполненъ № 13-й, финаль изъ Поліевкта.

К. Н. Лядовъ не игралъ своего вальса (№ 18), г-жа Самойлова не пѣла русскихъ пѣсень, обѣщанныхъ 22-мъ № афиши.

Заключеніе концерта, согласно афишѣ, опубликованной въ самый день концерта, — состояло не изъ галопа г. Дютча, а изъ скерцо Эльфовъ и свадебнаго марша — капитальныхъ нумеровъ изъ превосходной музыки Мендельсона къ Шекспировой пѣсѣ: «Сонъ въ лѣтнюю ночь». — Эти обѣ чудесныя, весьма исправно исполненныя пѣсны, были безъ сомнѣнія лучшими оркестровыми нумерами изъ всего концерта.

Изъ оркестровыхъ же нумеровъ замѣчательны — только со стороны обратной — № 7, *Hommage à Meyerbeer*, — длиннѣйшее поурри на мотивы Мейербера, составленное и дирижированное г. Соколемъ. Всякое музыкальное поурри вещь весьма неэстетическая, допускаемая только для садовыхъ оркестровъ — Гунгля, Излера и т. д. Но и тамъ требуется нѣкоторая толковость въ выборѣ, вкусъ въ оркестровкѣ и въ связи однихъ мотивовъ съ другими. Всѣмъ этимъ качествамъ — произведеніе г. Соколя — діаметральная противоположность. Эта безконечная *ola-potrida* — преимущественно изъ мотивовъ оперы «Гвельфы» и какъ на подборъ самыхъ некрасивыхъ, — эта безвкусная въ мысляхъ, въ связи ихъ и въ оркестровкѣ, на бѣду еще очень шумной, была настоящимъ «терзаніемъ слуха» для всѣхъ, кто въ самомъ дѣлѣ любитъ и понимаетъ музыку. А вѣдь были же въ концертѣ г. Кажинскаго и такіе.

Что если въ какомъ нибудь изъ предстоящихъ многочисленныхъ концертовъ придется прослушать еще это-же или такое-же поурри?

Отъ одной мысли объ этомъ — становится страшно.

Къ невыгоднымъ частямъ концерта должно отнести также Алябьевскаго «Соловья», аранжированнаго для скрипки и исполненнаго г. Станиславомъ Таборовскимъ. Онъ началъ играть свою фантазію, а многіе еще недоумѣвали, не скрипитъ-ли кто-нибудь остриемъ ножа по стеклу. Дѣйствіе на нервы отъ первыхъ звуковъ этой фантазіи было положительно точно такое. И далѣе, въ этой піесѣ г. сочинитель и исполнитель выказались весьма неудачно. Судя по такому первому впечатлѣнію, можно было бы прямо сказать, что въ игрѣ г. Таборовскаго ничего нѣтъ кромѣ неловкихъ покушеній поддѣлываться подъ разные скрипичные фокусы нѣкоторыхъ извѣстныхъ виртуозовъ. Однако, когда спустя много нумеровъ, молодой скрипачъ снова выступилъ передъ публику, и сыгралъ двѣ піески Вьетана, одну — на Аскольдову могилу, съ фортепіано, другую (Jankel Doodle) съ оркестромъ, пришлось во многомъ отступить отъ прежняго мнѣнія и даже признать въ г. Таборовскомъ порядочный талантъ. Чистота, съ которой онъ играетъ на самыхъ высокихъ регистрахъ своего труднаго инструмента—встрѣчается у очень немногихъ скрипачей. Есть и выразительность, и способность въ изящной фразировкѣ, однимъ словомъ—дарованіе большое, къ которому толико надо приложить много труда и попеченій о развитости вкуса.

Еслибы гг. виртуозы или стремящіеся къ виртуозности слушались музыкальных критикъ, можно было бы посоветовать г. Таборовскому во 1-хъ, авторство отложить пока въ сторону и учиться надъ хорошими скрипичными сочиненіями, которыхъ, благодаря Бога, довольно на свѣтѣ; во 2-хъ, какъ можно поскорѣе покинуть нѣкоторыя принятія имъ манеры какъ-то вычурно держать себя, скрипку, смычекъ; перекачиванье съ боку на бокъ — быстрые взмахи смычкомъ и проч. и проч.; все это очень непріятно для глазъ, и нисколько не помогаетъ игрѣ.

Г. Кажинскому, при его опытности весьма извѣстно, что для большинства публики, особенно не высшей, избранной—какъ, напримѣръ, въ концертахъ Пѣвческой капеллы,—а смѣшанной, разнохарактерной, главное дѣло въ концертѣ, главный его интересъ — солисты, хотя бы это были варіаціи на *cornet à pistons*.

Все остальное, всѣ оркестрныя піесы публикою, не строго-музыкальною, принимается за «баластъ» концерта, за родъ антрактовъ между піесами солистовъ. Имѣя это въ виду, концертистъ помѣстилъ много ихъ въ свою программу.

Объ одномъ солистѣ, г. Табаровскомъ я уже сказалъ. Кромѣ него участвовали: г. Магенъ (утомившій слушателей длиннѣйшею фантазіею Серве для виолончели), г. Депо (*cornet à pistons*), г-жа Самойлова, которая, какъ уже было говорено въ Вѣстникѣ, могла бы украсить труппу русской комической оперы; г. Булаховъ, съ своимъ симпатическимъ голосомъ, съ своимъ нѣжнымъ, очаровательнымъ теноромъ (какъ рѣдки такіе голоса въ наше время!):—Г-жа Булахова, премило исполнившая двѣ пісенки и повторившая ихъ по жела-

нію публики; наконецъ,—г. Антонъ Контскій. Онъ сѣигралъ свою фантазію на Сомнамбулу и былъ вызванъ до пяти разъ.

Отличный этотъ піанистъ и самъ далъ концертъ, на другой день послѣ г. Кажинскаго, въ Михайловскомъ театрѣ. Не смотря на то, что концертнистъ взялъ на себя одного всѣхъ нумера программы, не смотря на то, какъ трудно въ наше время возбудить интересъ игрою на фортепіано, хотя бы первокласною, публики собралось очень много и восторгъ ея выражался шумными аплодисментами, и безконечными вызовами.

О подробностяхъ этого концерта, особенно о чудесномъ исполненіи г. Контскимъ восхитительнаго Моцартова концерта съ оркестромъ (C-dur), о сонатѣ (Cis-moll) Бетховена, и трехъ фантазіяхъ концертиста и т. д. я не буду здѣсь распространяться.

Причина простая: г. Контскій одинъ изъ первѣйшихъ европейскихъ піанистовъ, совершенства его игры должны вызывать длинныя и частыя музыкальныя статьи,—но... г. Контскій принимаетъ самое дѣятельное участіе въ нашемъ журналѣ (прилагаетъ свои музыкальныя сочиненія, свое руководство,—будетъ помѣщать статьи о фортепіанной игрѣ)... Прилично-ли «Музыкальному Вѣстнику» быть органомъ хвалы для г. Контскаго? Ни одна редакція, изъ весьма понятной скромности, не должна хвалить своихъ сотрудниковъ.

Вотъ на какомъ основаніи, на будущее время, — объявленія о концертахъ и о произведеніяхъ г. Контскаго постоянно будутъ печататься въ нашихъ столбцахъ, но отъ подробныхъ отзывовъ о достоинствахъ этого первокласнаго виртуоза «Музыкальный Вѣстникъ» долженъ воздерживаться.

Концерты прошлой недѣли заключились первымъ музыкальнымъ вечеромъ концертнаго общества.

Читатели наши уже читали программу этого великолѣпнаго вечера 9-го марта; обстоятельный же отчетъ объ этомъ «музыкальномъ событіи» найдутъ въ слѣдующемъ номерѣ «Вѣстника».

«Такіе» концерты—высшее наслажденіе для всѣхъ понимающихъ музыкальное дѣло и, слѣдовательно, высшая, благороднѣйшая пища для музыкальной критики.



Отчетъ о второмъ концертѣ Концертнаго Общества *).



Въ пятницу, 23-го марта, будетъ второй концертъ Концертнаго Общества (въ залѣ придворной Пѣвческой Капеллы).

Программа концерта очень коротка; но немногія въ свѣтѣ могутъ съ нею сравниться:

1-я часть: Девятая Симфонія Бетховена.

2-я часть: вся музыка Мендельсона къ Шекспировой пьесѣ «Сонъ въ лѣтнюю ночь».

Еще съ болѣе правомъ, чѣмъ о предъидущемъ концертѣ, можно сказать, что здѣсь избрано лучшее изъ лучшаго.

Бетховенъ создалъ много чудесъ; но послѣдняя изъ его симфоній, съ финаломъ вокальнымъ, на оду Шиллера «къ Радости» (An die Freude)—составляетъ вмѣстѣ съ его же второю мессою (которую мы также, дасть Богъ, услышимъ) высшее звено его музыки, апогей его искусства, его генія. Такими эти два творенія признаны теперь всѣмъ просвѣщенно-музыкальнымъ свѣтомъ. Для многихъ любителей музыки въ нашемъ отечествѣ (я говорю о любителяхъ искреннихъ), при всемъ горячемъ интересѣ ихъ къ искусству, девятая Бетховенская Симфонія еще довольно спорный пунктъ. Колоссальность ея размаха, необычайность ея формъ, новыхъ съ безчисленнаго множества сторонъ, глубина содержанія, наконецъ участіе «голосовъ» въ финалѣ симфоніи дѣлали и дѣлаютъ ее не совсѣмъ доступною для слуха, даже весьма воспитаннаго. И теперь еще она находитъ довольно много порицателей въ музыкальномъ кругу. Но точно также было сначала и со многими другими твореніями музыкальнаго титана. И героическую его симфонію, при появленіи ея, приняли за сумасбродный наборъ дикихъ аккордовъ. Теперь эта-же 3-я симфонія уже очень давно пользуется всеобщей, даже особенно сильною симпатіею.—И квартетовъ ор. 59, посвященныхъ Разумовскому, во времена Бернара Ромберга никто играть не хотѣлъ, какъ дичь и нелѣпость; теперь—въ наше съ вами время, каждый порядочный квартетистъ знаетъ эти самыя квартеты наизусть, и цѣлыя общества составляются въ Германіи, и даже во Франціи, чтобы исполнять исключительно послѣдніе квартеты Бетховена, которые—для пониманія—не-

*) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, 1856 г. № 12.

Статья «Отвѣтъ г. Ростиславу» въ Мув. и Т. Вѣстникъ № 11 не представляетъ никакого интереса для современнаго читателя,—носитъ характеръ чисто личный,—поэтому въ печать ее не пустили.

Ред.

сравненно труднѣе квартетовъ Разумовскаго, принадлежащихъ къ средней эпохѣ великаго художника.

Значить, для симпатіи и къ 9-й симфоніи со стороны музыкантовъ и просвѣщенной музыкальной публики надобно только время; для Германіи оно уже наступило; для нашего отечества еще наступить и ждать этого недолго.

Со смертью колосса—Бетховена, и съ того времени, какъ другой колоссальный гений—Россини, во цвѣтъ лѣтъ обрекъ себя на молчаніе—музыкальное искусство осиротѣло. Громадныхъ творческихъ талантовъ съ тѣхъ поръ въ музыкѣ не появлялось, за исключеніемъ одного Мендельсона. И онъ, конечно, далеко не такъ самостоятеленъ, не такъ великъ по значенію своему для цѣлаго искусства, какъ первостепенные музыкальные гении, но во всякомъ случаѣ, неизмѣримо выше всѣхъ современныхъ ему сочинителей музыки, и многими сторонами своего блестящаго, необыкновеннаго таланта весьма близко подходитъ къ высшей геніальности.

Одна изъ этихъ сторонъ: роскошная, богатѣйшая «фантазія», какъ неоспоримая принадлежность его таланта.

Цвѣтъ этой способности къ фантастическому—лучшее созданіе Мендельсона, дышащее всею свѣжестью юношескаго вдохновенія, безъ сомнѣнія, увертюра къ «Sommernachtstraum». Она написана, когда Мендельсону было только 18 лѣтъ.

И въ послѣдствіи — хотя онъ много создалъ превосходнаго — ни въ чемъ однако не превзошелъ этого чуднаго произведенія, въ которомъ талантъ его — съ перваго-же разу — вылился во всей полнотѣ.

Антракты и вся музыка къ пьесѣ Шекспира написаны Мендельсономъ уже гораздо позднѣе; и во всемъ этомъ трудѣ своемъ онъ какъ можно ближе держался къ музыкальной задачѣ своей увертюры, гдѣ уже умѣлъ такъ превосходно выразить всѣ главныя данности Шекспировой фантастической драмы.

Въ антрактахъ и во всей этой музыкѣ, красоты разсыпаны самою щедрою рукою.

«Скерцо» и «свадебный маршъ» оттуда и для нашей концертной публики стали уже ровно столько-же знакомы, какъ и самая увертюра, всеобщая любимица.

Подробнѣе обо всемъ этомъ будетъ говорено при разборѣ концерта, о которомъ здѣсь только объявляется предварительно.

И такъ, въ немъ будетъ дана высшая изъ симфоній первѣйшаго въ свѣтѣ симфониста, и—лучшее произведеніе лучшаго музыканта изъ всего послѣ Бетховенскаго времени.



Отчетъ о концертѣ Филармоническаго Общества и концертѣ Гаумана *).



аши отчеты о концертахъ, — по чрезвычайному ихъ множеству въ этотъ сезонъ, должны ограничиться, какъ уже было сказано, одними «примѣчательнѣйшими» съ какой бы то ни было стороны.

По этому, не упоминая даже о концертѣ г. Маурера, на которомъ, не смотря на нѣкоторую занимательность программы, намъ не удалось быть, скажемъ прямо о второмъ концертѣ Филармоническаго Общества, въ залѣ Дворянскаго Собранія, въ четвергъ, 15 марта. Въ этомъ концертѣ были исполнены: Реквiemъ Моцарта—концертъ Бетховена Es-dur **) и увертюра Рихарда Вагнера къ его оперѣ «Tannhäuser».

Всѣ три вещи стилей самыхъ разнородныхъ; программа вообще очень интересная и привлекла большое стеченіе публики.

Моцартовъ «Реквiemъ» уже больше полустолѣтія считается въ числѣ чюдесъ искусства—кому же изъ искренно любящихъ музыку не отрадно выслушать это образцовое произведеніе, хотя бы въ сотый разъ.

Бетховенскій концертъ не пользуется конечно такою громадною славою какъ Реквiemъ,—однако—для толпы во многомъ ручается имя—Бетховена, а для знающихъ дѣло, именно этотъ фортепіанный концертъ чрезвычайно привлекателенъ. Его играютъ рѣже другихъ Бетховенскихъ, между тѣмъ музыкантамъ извѣстно, что со многихъ сторонъ, и преимущественно со стороны оркестровки, это одинъ изъ богатѣйшихъ даровъ Бетховенской музы.

Послѣдняя піеса программы—увертюра Рихарда Вагнера—исполненная въ Петербургѣ въ большомъ концертѣ, еще въ первый разъ, привлекла толпы слушателей—какъ новинка. Имя Вагнера, которое гремитъ въ Германіи, проникло и къ намъ въ тѣ круги, которые сколько нибудь интересуются музыкою. И до насъ, хоть рикошетомъ, дошелъ гулъ отъ жаркихъ споровъ и разсужденій, возбужденныхъ въ Германіи музыкою Вагнера, задуманною по новымъ

*) Музык. и Театр. Вѣстникъ 1856, № 13.

**) На русской афишѣ было напечатано такъ: Концертъ въ S-dur!! Это столько же «музыкально» какъ названіе, напримѣръ, X-dur или N-moll; буква S въ музыкальной грамотѣ не встрѣчается, а названіе Es, какъ всѣмъ извѣстно, происходитъ отъ E. Знаю, что это недосмотръ, но хотѣлось бы не встрѣтить подобной рвзкой ошибки на программѣ серьезнаго концерта, даваемого музыкальнымъ обществомъ.

теоріямъ искусства, которыхъ проповѣдникомъ самъ же Вагнеръ. Резоновъ для возбужденія любопытства было много.

Со всѣхъ этихъ сторонъ нельзя не быть весьма довольными «программою» втораго концерта Филармоническаго Общества. Данью уваженія къ памяти Моцарта, исполненіемъ его Реквіема, Общество хоть отчасти загладило ту извѣстную вину свою по случаю юбилея, отъ которой на бюстѣ Моцарта, присутствовавшемъ на праздникѣ, остались глубокія морщины неудовольствія.

Когда дѣло идетъ о такъ называемыхъ классическихъ музыкальных произведеніяхъ, у нѣкоторыхъ фельетонистовъ, разсуждающихъ иногда и о музыкѣ, есть привычки отдѣлываться отъ своего отчета въ двухъ словахъ. Творенія эти давно оцѣнены; кто не знаетъ ихъ безсмертныхъ красотъ; скажемъ лучше слова два объ исполненіи. «Никакъ не могу признать эту привычку—похвальною. Будто-бы о симфоніяхъ Бетховена, объ операхъ Моцарта или о его Реквемѣ уже и говорить нечего!—Будто ужъ объ этихъ твореніяхъ сказано рѣшительно все, до послѣдняго слова?—будто взгляды на эти произведенія—на ихъ общее и на ихъ частности, на ихъ «существенное» и ихъ «относительное» значеніе, опредѣлены вполнѣ?—Будто бы «пониманіе» образцовыхъ поэтическихъ произведеній не подвигается впередъ, какъ все въ человѣчествѣ, не идетъ вмѣстѣ съ вѣкомъ, и слѣдовательно будто бы не измѣняется?—Неужели критикѣ музыкальной до всего этого — дѣла нѣтъ? Въ чемъ же тогда ея дѣло?

Неужели только въ замѣчаніяхъ, какъ спѣла свое соло г-жа N, или какъ удалась арія г-на M.?—Оцѣнка исполненія и исполнителей имѣетъ свою важность, но—эфемерную, какъ и самое исполненіе. Звукъ пронесся, замеръ, и нѣтъ его.—А сама вещь—въ партитурѣ—остается на всѣ будущія поколѣнія и каждое исполненіе вещи только потому важно, что должно принести свою лепту на пользу тѣхъ... кто умѣетъ слушать.

Въ нѣкоторое извиненіе гг. пишущимъ въ журналахъ о музыкѣ можно сказать, что конечно, для подробныхъ изслѣдованій многихъ, иногда довольно новыхъ критическихъ вопросовъ по случаю того или другаго произведенія,—не всегда найдется мѣсто въ короткомъ, фельетонномъ отчетѣ, а серіозныхъ критическихъ статей собственно о музыкѣ у насъ не любятъ. Но въ нашемъ журналѣ, избравшемъ себѣ спеціальностью—музыкальную критику и подобная оговорка будетъ очень некстати.

У насъ должно быть принято за правило—по случаю-ли концертовъ, по случаю ли оперныхъ исполненій, каждый разъ высказывать тѣ замѣчанія, тѣ мысли по искусству, на которыя наводитъ исполненная піеса. Если же она въ отдѣльности, или весь концертъ въ его цѣломъ не служатъ поводомъ ни для какихъ критическихъ замѣчаній—такой случай можетъ встрѣтиться чрезвычайно рѣдко—то лучше не говорить о такой піесѣ, о такомъ концертѣ ни слова.

Второй концертъ Филармоническаго Общества, напротивъ, весьма замѣчательнъ и даетъ обильную пищу критикѣ.

Матеріаловъ для нея столько, что надо ихъ разсортировать съ нѣкоторою методичностью.

Какія впечатлѣнія остались въ насъ послѣ концерта? что было лучшею его частью?

Конечно, не увертюра Рихарда Вагнера; она была только любопытна, куріозна, во многомъ занимательна, даже поразительна, но никакъ не красива, никакъ не могла доставить наслажденія съ «музыкальной» стороны.

Реквиемъ—безспорно превосходная музыка, но въ этотъ разъ она наврядъ ли произвела сильное впечатлѣніе даже на самыхъ исключительныхъ поклонниковъ Моцартова гения.

Остается—фортепіанный концертъ Бетховена. Бетховену должно отдать пальму первенства въ этотъ вечеръ. Что за прелесть мыслей, что за обворожительность въ ихъ развитіи и оркестровкѣ! Многіе думаютъ, что фортепіано по самому свойству своего звука весьма неловко соединяется съ многообразными голосами оркестра; что опредѣленный характеръ оркестрныхъ инструментовъ никакъ не мирится съ холоднымъ, тусклымъ, безцвѣтнымъ звукомъ фортепіано. Пусть люди съ такимъ убѣжденіемъ прослушаютъ Es-дурный концертъ Бетховена—они поневолѣ должны будутъ рѣшительно отступить отъ своего мнѣнія. Этотъ концертъ, какъ и другіе Бетховенскіе — не концертъ собственно, написанный съ цѣлю кокетничанья для виртуоза—это цѣлое симфоническое зданіе, съ партіей фортепіано — *obligato*. И съ какою свободою фантазіи задумано это изящное зданіе! Геніальность сверкаетъ на каждомъ шагу какъ ослѣпительная молнія. Первая часть чудеснаго концерта замѣчательна тѣмъ могущественнымъ величіемъ, которымъ проникнуты первые аллегро большей части Бетховенскихъ симфоній, сонатъ и квартетовъ. Изъ всѣхъ въ свѣтѣ композиторовъ, одинъ Гайднъ можетъ соперничать съ Бетховеномъ въ этой изумительной кристаллизациі одной и той же мысли, которая, оставаясь сама собою, поминутно поражаетъ насъ новою, неожиданною прелестью. Прибавьте къ этому безчисленные калейдоскопическіе переливы оркестра!

Въ *Adagio* — восхитительная мелодія поручена духовымъ. Фортепіано аккомпанируетъ. Но какъ? Ни арфа, инструментъ нарочно созданный для аккомпанимента, и ни какой другой инструментъ въ свѣтѣ не въ состояніи замѣнить фортепіано въ этомъ безсмертномъ «*adagio*». Вотъ какъ Бетховенъ понималъ фортепіанную музыку,—фортепіанный звукъ!

Въ рондо—мысль блестящая, но вмѣстѣ игривая, шаловливая, капризная. Эти вопросы и отвѣты короткими фразами, эти переговоры между фортепіано и оркестромъ оставляютъ впечатлѣніе неизгладимое.

И исполнитель этого геніальнаго концерта, г. Кюндингеръ, заслуживаетъ чрезвычайнаго одобренія за отчетливость своей отличной игры. Побольше увлеченія, конечно, не помѣшало бы дѣлу, но и теперь, безъ особеннаго огня—концертъ все-таки былъ исполненъ весьма и весьма удовлетворительно.

Чудесная музыка Бетховена ни на волосокъ не пострадала отъ исполненія, а это уже чрезвычайно много.

Теперь приступаю къ обстоятельному поясненію сдѣланнаго уже мною намека: отчего Реквіемъ не могъ произвести сильнаго впечатлѣнія.

Моцартъ—безсмертный гений, одинъ изъ первѣйшихъ въ музыкальномъ искусствѣ; объ этомъ не можетъ быть ни малѣйшаго спору.

Реквіемъ, произведеніе зрѣлости этого генія, послѣдняя, предсмертная пѣснь поэта, такъ рано сошедшаго въ могилу—произведеніе, написанное подъ влияніемъ мрачныхъ мыслей, особенно-глубоко вдохновлявшихъ великаго музыканта. И это извѣстно и не подлежитъ спорамъ.

Но именно изъ безконечнаго уваженія, изъ особенной любви и симпатіи къ Моцарту гению, я никогда не рѣшусь сказать, чтобы Реквіемъ въ его цѣлости, принадлежалъ къ лучшимъ созданіямъ Моцарта—къ такимъ полнымъ, законченнымъ, несравненно-превосходнымъ твореніямъ, какъ «Волшебная флейта», «Фигаро», «Донъ-Жуанъ» и нѣкоторыя изъ инструментальныхъ пьесъ.

Представляя себѣ подробныя доказательства моего мнѣнія о Реквіемѣ—на одну изъ будущихъ статей, я выскажу здѣсь хоть предварительно, что 1) Реквіемъ Моцарта, какъ онъ теперь существуетъ, далеко не то произведеніе, которое создалось въ головѣ великаго музыканта. Фактически извѣстно, что партитура Моцартова Реквіема осталась недописанною. Смерть не позволила Моцарту окончить этотъ заказной трудъ. Пробѣлы въ партитурѣ пополнены ученикомъ Моцарта, Зюсмейеромъ. Многіе №№ почти сочинены имъ самимъ или кѣмъ нибудь другимъ, только не Моцартомъ, который успѣлъ набросать только эскизы главныхъ мыслей на лоскуткахъ нотной бумаги.

Много было споровъ и толковъ на сколько именно въ Реквіемѣ участвовало перо Моцарта, на сколько чье-нибудь постороннее. По моему мнѣнію предметъ спора и до сихъ поръ еще далеко не разъясненъ вполне. Всѣ писавшіе объ этомъ весьма подробно все еще не достигли желаемой опредѣлительности въ результатахъ.

Въ наше время является новое сочиненіе о Моцартѣ, принадлежащее отличному музыкальному библиографу и ученому изслѣдователю профессору Отто Яну (O. Jahn). (До сихъ поръ вышелъ только первый томъ). Въ этой замѣчательной книгѣ, по всей вѣроятности, мы найдемъ окончательное разъясненіе спорныхъ пунктовъ, найдемъ факты, разрушающіе сомнѣнія, въ томъ числѣ и о Реквіемѣ, какъ о предметѣ наиболѣе спорномъ.

Не трогая—до поры до времени, фактическихъ доказательствъ, держась однихъ эстетическихъ, можно сказать навѣрное, что, напримѣръ, *Benedictus* никакъ не Моцартомъ написанъ. Сшивки, склейки мыслей слишкомъ грубы и весь этотъ № несмотря на нѣкоторую красоту, весьма приторенъ и слабъ. Очень сомнителенъ также и *Agnus Dei*.

Повтореніе перваго хора и фуги при концѣ самая удачная мысль тѣхъ,

кто приводилъ въ возможный порядокъ недоконченную партитуру. Окончить «Реквиемъ» тѣмъ хоромъ, которымъ эта панихида «начинается» у самаго Моцарта, несравненно больше кстати, безспорно, чѣмъ всякій другой конецъ — чужой работы. Но самъ Моцартъ такъ-ли бы окончилъ свой Реквиемъ? Это еще вопросъ, на который, по тысячѣ вѣроятностей, можно дать отвѣтъ отрицательный. И во многихъ другихъ частяхъ этой музыки замѣтна неоконченность Моцартовой работы. Мѣстами даже въ оркестровкѣ. Только никакъ не въ неподобающемъ коротенькомъ *fugato*: «Osanna» — въ противоположность мнѣнію А. Д. Улыбышева, который жалѣетъ, что Моцартъ не успѣлъ развить этой мысли въ большую фугу, — это *fugato* должно признать совершенно оконченнымъ; оно должно быть коротко, какъ хвалебный возгласъ. Въ этомъ была вся мысль Моцарта, сообразная безднѣ примѣровъ изъ другихъ композиторовъ, придавшихъ пѣнію «Osanna» точно такую же краткость и энергію.

2) Моцартъ, при всей изумительной, ни съ кѣмъ несравненной всесторонности, гибкости своего гения — Протея, не имѣлъ прямого призванія къ церковной музыкѣ. Главнымъ дѣломъ его былъ стиль оперный, въ которомъ, какъ въ зеркалѣ, отражаются *еще* другіе стили. Церковную музыку онъ могъ писать, какъ могъ писать всякую музыку на свѣтѣ; — усвоить себѣ стиль Генделя и Баха, стиль нѣкоторыхъ старыхъ Итальянцевъ, писавшихъ для церкви, Моцартъ могъ потому, что главнымъ качествомъ его натуры, при собственной индивидуальной жилкѣ, была именно способность: по мѣрѣ надобности приблизиться то къ одному то къ другому, изъ своихъ гениальныхъ предшественниковъ. Безъ этого — столько художническаго качества — Моцартъ не совершилъ бы въ своей музыкѣ — сліянія разныхъ, противоположныхъ школъ, однимъ словомъ, не былъ бы Моцартомъ. Но, за отсутствіемъ исключительнаго призванія къ высокому, церковному «лиризму», въ Моцартовыхъ церковныхъ произведеніяхъ, въ томъ числѣ и въ Реквиемѣ, не смотря на неоцѣнимую красоту музыки, весьма часто встрѣчаются формы, къ церковной музыкѣ не идущія (напримѣръ окончаніе «квартета» *Tuba mirum*) — и даже въ цѣломъ поворотѣ мысли иногда какъ будто слишкомъ мало того *свѣчнаго* элемента духовной музыки, который живетъ въ сочиненіяхъ по преимуществу церковныхъ писателей, — Палестрины, Баха и др.

Красота мысли, глубина мысли, — чудеса обработки въ строгихъ формахъ истинно-церковной музыки — наконецъ высшая поэзія звуковъ — все это есть въ «Реквиемѣ».

Кто слышалъ хоть одинъ разъ въ жизни первый хоръ, или «*Recordare*» или «*Confutatis*», или «*Domine Jesu*» — навѣрное никогда ихъ не забудетъ, если только способенъ чувствовать истинныя красоты музыки. При всемъ томъ — рѣшусь высказать — въ этой музыкѣ, особенно въ цѣломъ ея поворотѣ, высокая задача ея, еще не вполне передана. Плачь, скорбь надъ умершими нашли бы иное, еще несравненно болѣе глубокое, болѣе патетическое, болѣе пронзающее

выраженіе, если бы широкая задача «панихиды» досталась, напримѣръ,—Бетховену.

До какой степени этотъ геній былъ способенъ къ передачѣ элемента плача, мрачной скорби надгробной и всей поэзіи «смерти» — это видно изъ его похороннаго марша въ героической симфоніи, изъ его музыки къ сценѣ умирающей Клерхенъ,—изъ многихъ Adagio въ его безсмертныхъ сонатахъ и квартетахъ, гдѣ только что надписи нѣтъ, что это траурная элегія,—а смыслъ ясенъ для каждого понимающаго. (Напр. Adagio F-moll въ квартетѣ F-dur op. 59, № 1; Adagio D-moll въ сонатѣ D-dur, op. 10, № 2 и т. д.).

Всякому свое: Бетховенъ, неизмѣримо-высокій въ своемъ лирическомъ полетѣ, никогда не могъ достигнуть Моцартовой «драматичности». Моцартъ, въ своей настоящей стихіи, только въ оперѣ. Оттого—для меня, по крайней мѣрѣ—многія траурныя сцены Донъ-Жуана несравненно ближе къ сущности дѣла, чѣмъ весь Реквиемъ.

Притомъ же, въ Реквиемѣ, по не столько сильному присутствію элемента музыки «непреходящей», встрѣчаются инныя мелодическія формулы и обороты, уже отживающіе свой вѣкъ. На сколько эта «нѣкоторая устарѣлость» увеличится лѣтъ черезъ пятьдесятъ? А церковная музыка Палестрины, Баха и др. и черезъ пятьдесятъ лѣтъ не только не устарѣетъ противъ нынѣшняго, но, при всеобщемъ развитіи музыкальности, будетъ возбуждать большую и большую симпатію.

Ко всѣмъ этимъ эстетическимъ причинамъ, которыя впрочемъ нисколько не мѣшаютъ восхищаться изумительными красотами этой геніальной музыки—присоединились недостатки исполненія. Исполненіе—великое дѣло! одна и та же музыкальная вещь плѣнила васъ вчера, и не произведетъ на васъ ни малѣйшаго впечатлѣнія сегодня. Вчера вы слышали, напримѣръ, любую сонату, исполненную мастерски, истиннымъ вдохновеннымъ виртуозомъ, — сегодня соло играетъ ее передъ вами музыкантъ-ремесленникъ, которому никакого дѣла нѣтъ до музыки; или бренчитъ ученикъ, который уже очень доволенъ, если не сбился съ такту, и не сдѣлалъ грубыхъ промаховъ. Вы не вѣрите ушамъ своимъ, что это та же самая музыка, которою вы вчера восхитились.

Обратимъ вниманіе на темпъ—какое это важное условіе для музыки! Въстѣ Adagio взять ту-же музыку въ темпѣ Allegro, и ее узнать невозможно, и наоборотъ. Такая діаметральная противоположность, конечно, рѣдко встрѣчается. Ошибка черезъ-чуръ груба; но между крайностями—несчетное множество отгѣнковъ, приближающихся то къ одному, то къ другому предѣлу. Между тѣмъ, каждое музыкальное сочиненіе (ein Musikstück) имѣетъ непремѣнно свой опредѣленный темпъ, и только этотъ одинъ темпъ—изъ милліона отгѣнковъ вполне отвѣчаетъ мысли автора.

Судите-же, сколько на каждомъ шагѣ бываетъ промаховъ въ выборѣ отгѣнковъ темпа? Какъ мало исполнителей, умѣющихъ вѣрно отгадать мысль

автора въ отношеніе къ темпу! Какъ рѣдко берутся темпы какъ слѣдуетъ! Искаженіе музыки, слѣдовательно, встрѣчается поминутно.

Указанія метронома спасаютъ отъ грубыхъ искаженій, но у насъ очень часто и съ метрономомъ не совѣтуются.

А въ очень многихъ музыкальныхъ произведеніяхъ изъ прежняго времени метрономъ и не можетъ пособить, потому что изобрѣтенъ слишкомъ недавно; довѣрять-же метрономнымъ указаніямъ безусловно можно только тогда, если онѣ выставлены самимъ авторомъ.

При Моцартѣ еще не было метронома—за-то, напримѣръ, темпъ первой фуги въ Реквіемѣ (Kyrie eleison) въ каждомъ концертѣ берется иначе, по своему. Удача или неудача въ выборѣ темповъ Реквіема зависитъ прямо отъ знанія и способности капельмейстера. На нынѣшній разъ исполненіемъ управлялъ г. Шубертъ и надо сознаться, не угадалъ ни одного темпа въ Реквіемѣ. То взялъ слишкомъ скоро, то слишкомъ тихо, и такъ нумеръ за нумеромъ.

Искаженіе темпа, хоть-бы на волосокъ, вредитъ иногда всему характеру музыки; то, что горячо — становится вяло, холодно; что спокойно — величественно—превращается въ суетливое и торопливое. Каково-же, если промахи—даже и не очень тонкаго свойства?

По этому одному, главному условію, Реквіемъ въ нынѣшній разъ не могъ произвести желаемого авторомъ впечатлѣнія.

При томъ-же все исполненіе шло—и кромѣ искаженія темповъ—довольно неисправно, не гладко, до крайности холодно и—безъ малѣйшихъ оттѣнковъ. Хоры пѣлись вѣрно, только постоянно mezzo forte, не было ни piano, ни pianissimo, ни—fortissimo. Оттого вся неподобная музыка—стушеввалась въ какую-то неопредѣленную, туманную массу. Прибавьте къ этому невыгодныя для музыки акустическія условія огромной залы Дворянскаго Собранія и наконецъ то, что музыка Реквіема всегда необходимо теряетъ, если исполняется въ концертѣ, а не въ церкви.

Великіе художники знали всему свое мѣсто—и писали *иначе* для церкви, *иначе* для театра, *иначе* для концертовъ.

Оттѣнковъ, изящности въ исполненіи не было, конечно, и въ «соло», и это должно приписать не столько исполнителямъ, сколько отсутствію заботливости, вниманія и вниканія въ дѣло со стороны дирижера. Душа оркестра, солистовъ и хоровъ, безъ сомнѣнія,—капельмейстеръ. Всѣ исполнители только орудія его.

У насъ большею частью объ этомъ нисколько не думаютъ, до того даже, что обязанность дирижера превращается въ самую легкую обязанность въ свѣтѣ; подать знакъ, когда начинать, потомъ махать себѣ палочкой на-право и на-лѣво...

Впрочемъ, всѣ «соло», которыхъ въ Реквіемѣ не мало, прошли довольно исправно, благополучно. Партію баса пѣлъ — г. Гольцингеръ, изъ аматоровъ; тенора—г. Никольскій, изъ гг. Придворныхъ пѣвчихъ; контральта—г-жа Ша-

шина, диллетантка, которой голосъ, весьма хорошій, очень извѣстенъ Петербургской концертной публикѣ; сопрано—г-жа Энгель, молодая диллетантка, недавно начавшая пѣть публично. Отличный голосъ ея, неиспорченный еще ни ложною методою, ни музыкою Верди, чрезвычайно замѣчательнъ плѣнительною свѣжестью и полнотою звука, постъ она очень чисто и, какъ нѣмка, весьма тверда въ музыкѣ. Она воспиталась въ музыкальномъ семействѣ. Ея мать, г-жа Эльманнъ (Oehlmann) въ свое время съ большимъ успѣхомъ пѣла въ концертахъ.

Блестящія качества голоса г-жи Энгель, какъ самая отрадная находка для Петербурга, нашли полное сочувствіе въ просвѣщенно-музыкальной публикѣ, которой въ этомъ концертѣ было довольно.

Чтобы покончить о Реквіемѣ, о чемъ, быть можетъ, я уже черезъ-чуръ распространялся, замѣчу только, что пора-бы исполнять образцовыя творенія съ большимъ уваженіемъ къ дѣлу; замѣчу также, что пора-бы, между прочимъ, исполнять оркестровку Реквіема какъ она Моцартомъ написана. Въ этой партитурѣ нѣтъ ни флейтъ, ни гобоевъ, ни кларнетовъ, ни вальдгорновъ, но для тусклаго, мрачно-элегическаго колорита,—кромѣ фаготовъ есть весьма важная партія для двухъ бассетъ-горновъ (Corni-di-bassetto). Ихъ замѣняютъ, и на этотъ разъ замѣнили кларнетами, но кларнетнаго звука тутъ Моцартъ не хотѣлъ, при томъ-же кларнеты въ этомъ альтовомъ регистрѣ до крайности слабы, тогда какъ бассетъ-горнъ чисто альтовый инструментъ (точно то-же отношеніе, какъ между гобоемъ и англійскимъ рожкомъ). Замѣните контральтъ голосомъ сопрано, и эффектъ контральтовой партіи будетъ потерянъ. Такъ и здѣсь. Обыкновенное извиненіе въ томъ, что бассетъ горны вышли изъ употребленія и ихъ будто-бы трудно отыскать, а если отыщутъ, то некому играть на нихъ, потому что требуютъ особой привычки. По моему мнѣнію, все эти затрудненія устранить можно, и устранить должно, когда дѣло идетъ объ исполненіи одного изъ капитальныхъ созданій Моцарта, и притомъ—гдѣ? въ концертѣ, даваемомъ музыкальнымъ обществомъ.

Объ увертюрѣ Вагнера говорить въ немногихъ словахъ никакъ нельзя. Эта музыка, съ такими обширными притязаніями, съ поэтическою, но въ высшей степени напыщенною программою, съ такою рѣзкою эффектностью и преувеличеніями всякаго рода, — но преувеличеніями и заблужденіями добросовѣстными, а не шарлатанскими, какъ у Мейербера—возбуждаетъ много мыслей и замѣчаній. Только—всего, этого-же самого, мнѣ придется коснуться въ статьяхъ о Вагнеровой реформѣ (не «реакціи» какъ пишетъ г. Ростиславъ), значить, здѣсь, не буду забѣгать впередъ, тѣмъ болѣе, что тогда мнѣ можно будетъ выразить свои убѣжденія о Вагнерѣ не въ отрывочной, а въ послѣдовательной, методической формѣ.

Эффектъ этой увертюры на публику былъ — странный. Нельзя было не согласиться, что эта музыка сочинена по какимъ-то новымъ, небывалымъ принципамъ, что она волнуетъ, приводитъ въ какое-то безпокойство; мѣстами, какъ

въ Берліозовыхъ сочиненіяхъ, мелькаетъ, на нѣсколько тактовъ, что-то величественно красивое въ музыкальной мысли, но потомъ тотчасъ затеряется—какъ минутные, свѣтлые проблески ума среди несвязныхъ, бессмысленныхъ рѣчей помѣшаннаго.

Многимъ музыкантамъ—въ оркестрѣ и въ числѣ слушателей увертюра очень понравилась; большинство признало ее за какую-то «галиматью» оглушительно оркестрованную.

На чьей сторонѣ резонъ, разберемъ послѣ, по крайнему нашему разумѣнію.

Программа увертюры—на нѣмецкомъ и на плохомъ французскомъ языкахъ, продавалась при афишахъ—отдѣльно, и нисколько не помогла впечатлѣнію увертюры. Музыкантамъ обыкновенно дѣла нѣтъ до программъ, какихъ бы то ни было,—а въ публикѣ немусыкальной многія выраженія программы возбудили улыбку.

Во всякомъ случаѣ Филармоническое Общество прекрасно сдѣлало, ознакомивъ Петербургъ съ Вагнеровскою музыкой—на дѣлѣ. Надо желать только, чтобы въ какомъ-нибудь концертѣ повторили эту увертюру—очень трудную для исполнителей и для слушателей. На первый разъ она шла не совсѣмъ исправно, да и вслушаться въ такую своеобразную, сложную музыку съ разу—невозможно.

На другой день, послѣ концерта Филармоническаго Общества давалъ въ Большомъ театрѣ концертъ пріѣзжій и знаменитый скрипачъ, г. Гауманъ.

Онъ уже былъ здѣсь, лѣтъ восемнадцать назадъ и, говорятъ, тогда трогалъ слушателей до слезъ, прелестью своего тона и выразительностью фразировки.

Теперь, видно времена другія—г. Гауманъ, не смотря на свою извѣстность, многочисленной публики не привлекъ. Зала Большаго театра была почти пуста.

На меня игра г. Гаумана произвела слѣдующее впечатлѣніе: какъ обворожительна эта полнота звука, какая пѣвучесть, мягкость смычка!—чудесно! Такъ на первыя пять минутъ. На вторыя пять минутъ: хорошо, но монотонно, все одно и то же.—Черезъ четверть часа—довольно скучно.

Притомъ же г-нъ Гауманъ, какъ большая часть виртуозовъ—концертистовъ, играть все свои сочиненія (всегда одни и тѣ же), между тѣмъ какъ не имѣетъ особеннаго композиторскаго таланта.

И интонація его безукоризненна только въ извѣстныхъ, любимыхъ его пріемахъ. А въ тѣмъ «Боже Царя храни», напримѣръ, которую онъ сыгралъ на баскѣ, вѣрность тона значительно пострадала.

Увлеченія въ немъ очень немного. Игра его размѣренная, рассчитанная, какъ у многихъ другихъ скрипачей бельгійской школы.

Во всякомъ случаѣ это виртуозъ замѣчательный и съ многихъ сторонъ достоинъ своей европейской извѣстности. Послушаемъ его еще, во второмъ концертѣ, который будетъ данъ во вторникъ, 27-го марта.

Отраднымъ, истинно-музыкальнымъ концертомъ былъ концертъ отличнаго композитора, г. Мотюшки, данный имъ 20-го марта въ залѣ книжны Юсуповой.

Отчетъ объ этомъ замѣчательномъ концертѣ, составленномъ исключительно изъ сочиненій г. Мотюшки, отлагаю до слѣдующаго нумера.



Музыкальныя сочиненія Станислава Мотюшки *).



Передъ нами четыре тетради «Спѣвника», принадлежащаго перу чрезвычайно даровитаго и къ сожалѣнію такъ мало еще знаемаго и мало оцѣненнаго композитора. Передъ нами также шесть полонезовъ, вальсовъ и полекъ его жъ. Все это издано частію въ Варшавѣ, частію въ Вильнѣ. Вотъ, быть можетъ, одна изъ причинъ, почему всѣ эти сочиненія, изъ которыхъ нѣкоторыя напечатаны уже вторымъ изданіемъ, у насъ, въ Петербургѣ, еще такъ мало извѣстны. Только въ столицахъ артистъ можетъ получить дипломъ на обширную солидную репутацію; все, что совершается по части искусства въ мірѣ провинціальномъ, иногда вовсе не доходитъ до столицъ и затеривается почти въ безвѣстности.

Въ отношеніе вокальныхъ вещей г. Мотюшки (пѣніе съ фортепіано на одинъ голосъ, на два и больше) есть еще препятствіе для распространенія ихъ въ кругу русской публики—а именно: текстъ на польскомъ языкѣ.

Композиторъ можетъ устранить это препятствіе новымъ изданіемъ своей музыки съ переводомъ словъ на русскій, о чемъ онъ уже и старается—но при этомъ неизбежно утратится часть достоинства самихъ произведеній. Переводъ словъ подъ музыку, уже готовую, никогда не можетъ замѣнить оригинальнаго текста, на который эта музыка была задумана. И чѣмъ мельче, чѣмъ тоньше, деликатнѣе намѣреніе композитора, тѣмъ больше будетъ неудовлетворительности при переводѣ.

Текстъ оперы, съ большими хорами и пр. при переводѣ, конечно, пострадаетъ гораздо меньше, чѣмъ текстъ пѣсенки, романса. Тамъ иногда въ цѣломъ нумерѣ нельзя слышать ни одного слова; здѣсь каждый слогъ важенъ, потому что расчетъ композитора простирается до самыхъ мельчайшихъ подробностей.

*) Муз. и Театр. Вѣстн. № 14, 1856 г.

Напечатана подъ псевдонимомъ Модеста З—на.

Ред.

Для знающихъ польскій языкъ—романсы г. Монюшки — сокровище.

Я не призадумаясь поставлю ихъ на ряду съ лучшимъ, что есть въ музыкѣ, въ этомъ лирическомъ, пѣсенномъ родѣ, — въ томъ родѣ, котораго главными представителями для Германіи — Францъ Шубертъ, Робертъ Шуманъ,—для нашего отечества: М. И. Глинка и А. С. Даргомыжскій.

Граціозность и благородство напѣва, прелесть и умъ обработки, рѣшительное отсутствіе всякой изысканности, всякой преувеличенности — вотъ особенно-рельефныя качества романсовъ г. Монюшки.

Тонкая, мелкая гармоническая обдѣлка, гдѣ — подъ видомъ простоты и наивности, пущены въ дѣло очень искусные контрапунктическіе обороты,—обличаетъ большое мастерство, большую опытность.

Эта способность къ деликатной обработкѣ, къ «ювелирскому дѣлу» по части музыки, какъ нельзя болѣе на мѣстѣ въ пѣскахъ, писанныхъ для комнаты, для гостинныхъ.

Въ сценическихъ произведеніяхъ это качество, конечно хорошее — но тамъ оно уже на второмъ планѣ—должно уступить первое мѣсто другимъ качествамъ, совсѣмъ инаго свойства.

Почти каждый № въ каждой тетради «Спѣвника», о которомъ у насъ идетъ рѣчь, чѣмъ нибудь особенно замѣчательнъ, особенно привлекателенъ. Всѣхъ тетрадей четыре (исключая пятой, еще неизданной, однако уже готовой и намъ знакомой), а въ каждой тетради около 20 №№.

Въ первой тетради № 1-й *Switezanka* «Свитезянка»—баллада, весьма драматическая и обработанная превосходно.

№ 3-й, баркаролла, простой, граціозный напѣвъ въ $\frac{3}{8}$, F-moll.

№ 6-й *Piesn zeglazdow*, пѣснь моряковъ, D-dur, $\frac{6}{8}$, Allegro, веселая мелодія и довольно энергическая.

№ 7-й *Триолетъ*— очень граціозный. (D-dur, $\frac{6}{8}$).

№ 10-й. *Dilibog ze* (Право, маменькѣ скажу) игривая, кокетливая бездѣлка (E-dur, $\frac{2}{4}$, Vivace).

Наконецъ, послѣдній № въ этой первой тетради *Dziad i baba*—Старикъ и старуха—родъ аполога, чрезвычайно ловко положеннаго на музыку, много драматической правды и отличныхъ подробностей.

Во второй тетради обращу ваше особенное вниманіе на пѣсенку *Moje bogactwa*—Мои богатства (A-dur, $\frac{3}{8}$); простота и граціозность музыкальной мысли вполне отвѣчаютъ поэтической простотѣ въ задачѣ текста.

На пѣсенку—*Skowronek* ($\frac{3}{4}$, F-dur), Жаворонокъ, гдѣ аккомпаниментъ (во второй половинѣ романса) прелестно подражаетъ пѣнію птички.

На романсахъ: «*Gdyby kto mnie kochal*»—Еслибъ меня кто нибудь любилъ, G-dur, $\frac{2}{4}$ (Scherzando)—опять простота и мелодичность мысли, какъ въ иныхъ вдохновеніяхъ Шопена.

Вслѣдъ за этимъ романсикомъ помѣщена баллада «*Magda karczmarzka*» Магда шинкарка. (B-dur, $\frac{3}{4}$). Разсказъ изъ польскихъ суевѣрныхъ преданій—

требовалъ, въ одномъ мѣстѣ, разгульной дикой мазурки, подъ которую пляшутъ бѣсы. Надо любоваться, какъ авторъ овладѣлъ тутъ фантастическимъ элементомъ—особенно въ неожиданныхъ, эффектныхъ модуляціяхъ. Речитативныя мѣста обработаны съ глубокимъ знаніемъ дѣла, и вездѣ — непринужденность, свободное теченіе мысли!

Повторяя, что я отмѣчаю только то, что особенно интересно на мои глаза, повторяя, что и въ остальныхъ №№ каждой тетради много отличныхъ красотъ, перехожу къ тетради третьей.

Здѣсь пріятный дуэтикъ для сопрано и альты (G-dur, $\frac{6}{8}$)—отлично-обработанная баллада Czaty, Засада; граціозный романсъ «Два слова» Es-dur $\frac{4}{4}$).

Двѣ піески на слова изъ «Дѣвы-озера», Вальтеръ-Скотта и піесенка подъ названіемъ «Przaszniczka» (A-dur, $\frac{2}{4}$ Presto). Фигура аккомпанимента очень красива и постояннымъ повтореніемъ, въ родѣ «этюды» придаетъ особую оригинальность піескѣ.

Въ четвертой тетради затруднителенъ выборъ лучшаго; всѣ нумера отличны.

Однако, по моимъ понятіямъ, пальму присудить надобно, № 15, «Znasz-li ten kraj (изъ Гёте: «Kennst du das Land») и № 1 «Aniolek».

Въ музыкѣ на поэтическую Гётеву тему, которую уже столько разъ выбирали разные композиторы, въ томъ числѣ и Бетховенъ, авторъ «Спѣвника» поднялся высоко въ широкомъ, лирическомъ полетѣ. Тутъ въ каждой строкѣ, въ каждомъ аккордѣ музыкальныя красоты высшаго разряда. Оригинальность гармоніи также прелестна, какъ въ иныхъ романсахъ Шумана, только здѣсь побольше свободы вдохновенія. Такая вещь сдѣлала бы честь композитору первоклассному.

«Aniolek» воплощенная граціозность и въ самой мелодіи, и въ обработкѣ ея. Не берусь передавать словами прелести этихъ звуковъ, столько простыхъ и нѣжныхъ. Аккомпаниментъ, какъ всегда въ сочиненіяхъ Монюшки, написанъ съ полнѣйшимъ знаніемъ всѣхъ средствъ фортепіано. Расположеніе аккорда на клавишахъ и нѣкоторые особенные пріемы весьма близко напоминаютъ Шопена, одного изъ первѣйшихъ мастеровъ своего дѣла.

Не упоминая о множествѣ чрезвычайно милыхъ, граціозныхъ пьесокъ въ этой 4-й тетради, обращаю вниманіе на дуэтикъ, которымъ она заключается Es-dur, $\frac{2}{4}$).

Это дуэтикъ изъ оперетки «Цыгане». Простодушіе всего поворота и отличныя, истинно-драматическія подробности дѣлаютъ эту пьеску особенно замѣчательною.

Г. Монюшко не менѣе удачно пишетъ и для одного фортепіано въ танцевальномъ или полу-танцевальномъ вкусѣ. Изъ числа его пьесъ, которыя мнѣ удалось просмотрѣть, особенно отрекомендую двѣ: 1) вальсъ въ меланхолическомъ родѣ (Es-moll $\frac{3}{4}$), второй изъ числа трехъ вальсовъ, вмѣстѣ изданныхъ въ Варшавѣ, у Фридлейна. Это какъ-будто самимъ Шопеномъ написан-

ная вещьца и 2) польскій Es-dur, $\frac{3}{4}$ maestoso, — (третій изъ числа 6 полонезовъ, вмѣстѣ изданныхъ въ Вильнѣ). Грандіозность, торжественность мысли такъ и вызываетъ исполненіе этого польскаго — оркестромъ. Слышатся и трубы — и нѣжное пѣніе віолончелей.

Величайшею для меня радостью было бы, еслибъ мои коротенькія бѣглыя замѣтки объ отличныхъ сочиненіяхъ г. Монюшки могли хоть сколько-нибудь принести свою пользу, то есть придать побольше извѣстности столько необыкновенному таланту этого отечественнаго композитора.



Девятая симфонія Бетховена *).



ля всѣхъ искренно-любящихъ и понимающихъ музыку, здѣсь въ Петербургѣ, безъ всякаго сомнѣнія, самымъ замѣчательнымъ, самымъ важнымъ событіемъ всего нынѣшняго музыкальнаго сезона былъ — второй концертъ Концертнаго Общества. Тамъ была исполнена симфонія, являющаяся передъ нашей публикой чрезвычайно рѣдко — симфонія съ хоромъ, — колоссальное произведеніе величайшаго изъ симфонистовъ.

Въ Петербургѣ, какъ въ каждой европейской столицѣ, очень много людей, любящихъ музыку; но кружокъ такихъ, для кого исполненіе «девятой симфоніи Бетховена» было дѣйствительно — событіемъ, кружокъ такихъ очень, очень тѣсенъ.

Такъ въ порядкѣ вещей. Во первыхъ, изъ числа «искренно-любящихъ музыку» сколько надо исключить такихъ, которые слишкомъ мало развиты, чтобы могли находить какое-нибудь «наслажденіе» въ симфонической музыкѣ вообще, тѣмъ менѣе — въ Бетховенской.

Затѣмъ, изъ не очень большого числа самыхъ жаркихъ поклонниковъ нѣкоторыхъ изъ его симфоній, напримѣръ, пасторальной — пятой (C-moll), какъ много такихъ, которые и нейдутъ дальше обожанія этихъ своихъ «любимыхъ симфоній», что есть еще седьмая, осьмая — они объ этомъ едва слышали, — а «девятая» ихъ просто пугаетъ, — имъ заранѣе она отрекомендована, какъ про-

*) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, 1856 г., № 15.

Пропущенъ № 14 «Замѣчанія на письмо г. Улыбышева», потому что это есть повтореніе того, что уже сказано въ статьѣ о Довъ-Жуанъ—Моцарта.

изведеніе музыканта полу-помѣшаннаго, какъ что-то чудовищное, никому недоступное...

Наконецъ, между людьми, серьезно занимающимися музыкою, какъ еще много такихъ, которые систематически вооружаются противъ послѣдняго, такъ называемаго «третьяго-стиля» Бетховена. А «девятая симфонія» принадлежитъ прямо къ этому стилю,—есть одно изъ самыхъ типическихъ выраженій этого полного раздвѣта великаго симфоническаго генія.

Что надо, чтобы понять и полюбить девятую симфонію? Надо быть очень развитымъ съ музыкально-эстетической стороны, надо взрастить свое пониманіе, воспитать себя надъ всѣмъ лучшимъ, что есть въ музыкѣ, и что неразлучно съ такимъ условіемъ — знать и изучать все, что создано Бетховеномъ, чуть-ли не отъ ноты до ноты.

И у насъ, въ Петербургѣ, найдутся люди, такъ приготовившіе себя къ впечатлѣніямъ отъ девятой симфоніи—но судите сами, много-ли отыщется такихъ людей—даже въ ограниченномъ числѣ 400 членовъ Концертнаго Общества?

Не забудьте, что для такого условія, какъ я сказалъ, мало знать музыку нынѣшняго вѣка и конца прошедшаго,—нѣтъ,—для нѣкоторыхъ формъ этой симфоніи, надо освоиться вполнѣ со стилемъ Баха и Генделя и со стилемъ старыхъ Итальянцевъ, писавшихъ духовную музыку «а сарелла» въ древнихъ церковныхъ тонахъ.—Не забудьте мимоходомъ, что между музыкантами, даже профессионастами, очень немного такихъ, которые «вполнѣ» знакомы съ этими тонами (Kirchen-tonarten).

Съ другой стороны, музыканты-профессионалы по большей части слишкомъ мало заботятся о своемъ развитіи въ отношеніе пониманія эстетическаго, пониманія поэзіи, а оно тутъ необходимо, въ высокой степени, чтобы воспринять въ себя вдохновенныя слова великаго лирика—Шиллера.

Сообразите все это, и вамъ станетъ ясно, отчего эта симфонія находитъ (сравнительно) еще такъ мало сочувствія вездѣ — и почти никакого у насъ; отчего большинство посѣтителей втораго концерта во все время симфоніи было подъ какимъ-то тяжелымъ гнетомъ — и отдохнуло только на Мендельсоновой музыкѣ къ *Sommernachtstraum*; отчего эта партитура, вся сотканная изъ неощущенныхъ сокровищъ мысли и формы, сокровищъ философскихъ и художественныхъ—остается для большинства людей, вѣкъ свой проводящихъ въ музыкѣ, книгою за семью печатями. Понятно также, что сужденію музыкантовъ о девятой симфоніи,—если эти музыканты не подходятъ подъ высказанную мною категорію, вѣрить не слѣдуетъ.

Я приводилъ какъ-то слова Роберта Шумана, что нигдѣ не встрѣчается такая тупость въ отношеніе пониманія поэтической стороны музыки, какъ между «музикасами ex professo». Судьи-ли они—для «девятой симфоніи!» Для высшей поэтической мысли, переданной величайшимъ изъ музыкальныхъ лириковъ!

Чтобы разъяснить нѣсколько status quo обыкновеннаго пониманія Бетхо-

венской музыки и дать понятіе, къ какому стилю принадлежитъ девятая симфонія, надо оглядѣться на всемъ полѣ Бетховенскихъ произведеній.

Когда говорить въ обыкновенныхъ любительскихъ кружкахъ о Бетховенскихъ фортепіаныхъ сонатахъ, обыкновенно разумѣютъ какія? *Sonate pathétique* (*Oeuvre 13*), *Sonate As-dur* (op. 26), *Quasi fantasia, Cis-moll* (op. 27). Изрѣдка вспомнить о безподобной *F-moll*-ной (op. 57).

Но идетъ-ли рѣчь о фортепіаныхъ сонатахъ нѣсколько иного склада, напр., *A-dur* (op. 101), *B-dur* (op. 106), *Es-dur* (op. 109), *As-dur* (op. 110), *C-moll* (op. 111) знаютъ-ли про нихъ въ кругу обыкновенныхъ аматѣровъ?

Не знаютъ вовсе и долго еще не будутъ знать.

Когда собираются угостить кого-нибудь Бетховенскимъ квартетомъ, какой играютъ?

Или изъ первыхъ шести (op. 18),

или одинъ изъ трехъ, посвященныхъ Разумовскому (op. 59),

или *Es-dur* (op. 74).

Но этотъ квартетъ *Es-dur*, по счету только десятый, а Бетховенъ написалъ 17 квартетовъ. Что-же остальные семь? «Да очень трудны и какъ-то дики, непонятны».

Значитъ и съ квартетами тоже, что съ сонатами.

Не выходитъ-ли изъ этого, что послѣднія сонаты (начиная съ op. 101) хуже начальныхъ и среднихъ? что послѣдніе семь квартетовъ хуже первыхъ трехъ?

Было время, что квартеты, посвященные Разумовскому (op. 59), казались какими-то чудовищными, а теперь, каждый, сколько-нибудь путный квартетистъ, ставитъ себѣ въ непремѣнную обязанность играть ихъ наравнѣ съ Гайдновскими и Моцартовскими.

Такъ и съ симфоніями. Еще очень недавно—седьмую *A-dur* (op. 93), и осьмую *F-dur* (op. 94) играли чрезвычайно рѣдко, какъ-то дичились ихъ. Теперь онѣ вошли въ постоянный репертуаръ всѣхъ концертныхъ обществъ.

Но на девятую симфонію (op. 125) продолжаютъ смотрѣть какъ на какого-то Левіафана.

Еще лѣтъ десятокъ—и девятая симфонія, даже у насъ—будетъ любимой пищею просвѣщенно-музыкальной публики.

Сдѣлавъ такое вступленіе, по моему убѣжденію, необходимое, я въ слѣдующій разъ поведу рѣчь о трехъ первыхъ частяхъ этой изумительно-великой симфоніи (*Allegro*, *Scherzo* и *Adagio*), а потомъ о финалѣ, въ отдѣльной заключительной статьѣ.

Разсказывать музыку словами—дѣло бесполезное, потому-что никогда слово не передастъ вполнѣ музыкальныхъ впечатлѣній,—не дастъ никогда настоящаго понятія о данной музыкѣ, если она еще неизвѣстна тому, для кого слово назначается. Самое вѣрное, и вмѣстѣ самое поэтическое описаніе музыки лишено способности даже напомнить о ней фактически,—тогда какъ фраза изъ нея,

стигранная на фортепьяно, одинъ напѣвъ,—едва слышно пропѣтый,—можетъ мгновенно воспроизвести въ памяти полное представленіе всей слышанной музыки, можетъ,—точно волшебствомъ какимъ-то,—сразу переселить каждого въ то настроеніе духа, которое было въ немъ при слушаніи; а это настроеніе духа и есть конечный «результатъ» каждой музыки. И чѣмъ выше музыки, тѣмъ недоступнѣе она для словеснаго описанія, тѣмъ безсильнѣе слово передъ ней...

Поэтому здѣсь я не имѣю ни малѣйшаго притязанія пересказывать словами особенно такую музыку, какъ «последняя» изъ Бетховенскихъ симфоній, поставлю себя пѣлью, тѣхъ кто любитъ Бетховенскую музыку, и между тѣмъ еще мало сочувствуетъ именно девятой симфоніи, убѣдить, что въ этомъ виновата не симфонія,—а они сами;—далѣе: убѣдить всѣхъ кого музыка занимаетъ искренно и до глубины души, всѣми силами стараться, какъ можно лучше познакомить себя съ этою симфоніей, начавъ при томъ не съ нея,—а съ приготовленія, съ воспитанія своего вкуса.

При истинно музыкальной воспитанности, не смущаемой никакими отсталыми предразсудками, ни бреднями, которыя въ позднѣйшее время, въ Германіи любятъ примѣшивать къ Бетховенской музыкѣ, — произведенія послѣдней эпохи этого великаго художника (квартеты, начиная съ 11-го, F-moll, сонаты фортепьянныя, начиная съ ор. 90 и т. д.) должны возбуждать все большее и большее сочувствіе, какъ высшій разцвѣтъ инструментальной или—что все равно—симфонической музыки, какъ высшія вдохновенія величайшаго лирика въ звукахъ.

Въ прошедшей статьѣ я сказалъ, что сочувствіе девятой симфоніи требуетъ непременно очень многихъ условій и изъ нихъ главнѣйшаго: полнаго, близкаго знакомства со всѣми твореніями Бетховена.

Но и этого мало; хотя каждое изъ великихъ произведеній этого художника носитъ на себѣ печать его могущественной личности, хотя одно, какъ другое, создано по неизмѣннымъ органическимъ законамъ музыкальнаго творчества,—любое изъ нихъ замкнуто само въ себѣ, и, какъ полное выраженіе поэтической мысли, отдѣльной для cadaго произведенія, представляетъ особый свой міръ и требуетъ глубокаго погруженія въ его особенную атмосферу, требуетъ освоенія себя съ его красотами, каждый разъ иными, новыми въ каждомъ отдѣльномъ произведеніи. Ни одинъ художникъ не представляетъ такого безконечнаго разнообразія въ одномъ и томъ-же родѣ творчества—какъ Бетховенъ, въ своей камерной и симфонической музыкѣ. Въ сонатахъ, квартетахъ, и особенно, въ симфоніяхъ, онъ никогда или почти никогда себя не повторяетъ. Чего никакъ нельзя сказать ни о Генделѣ, ни о Бахѣ, ни о Гайднѣ, ни о Глюкѣ, ни о Моцартѣ, несмотря на все величіе ихъ генія. Отъ этого — общее знакомство съ формами и приемами Бетховенской музыки еще недостаточно для полнаго сочувствія его же произведенію, —еще новому для насъ. Надо непременно ознакомить себя практически и съ этимъ

отдѣльнымъ произведеніемъ, чтобы его красоты произвели на насъ полное, настоящее свое впечатлѣніе. Отъ этого слушать любую изъ Бетховенскихъ симфоній, прямо въ оркестръ, не бывъ съ нею знакомъ, по партитурѣ или по фортепіаннымъ переложеніямъ, все равно, что не слушать. Впечатлѣніе «красоты», конечно получится, но слишкомъ неясное, смутное. Самое «изобиліе» красоты повредитъ отчетливости впечатлѣнія, повредитъ наслажденію. Если это справедливо въ отношеніе всѣхъ Бетховенскихъ симфоній, особенно начиная съ 3-й (героической, уже очень сложной и массивной въ обработкѣ частей), то насколько же справедливѣе въ отношеніе «девятой», которая, принадлежа къ послѣднему стилю великаго художника, представляетъ массивность, широкость, сложность формъ, еще не бывавшихъ ни въ одной изъ позднѣйшихъ его же симфоній!

Чтобы ознакомить себя съ «содержаніемъ» симфоніи,—съ музыкою, которая ее составляетъ,—прежде нежели прослушать ее въ оркестрномъ исполненіи, есть два средства: 1) читать партитуру,—2) играть или слушать симфонию въ фортепіанномъ переложеніи.—Первое средство доступно очень не многимъ. Надо быть весьма порядочнымъ знатокомъ всей техники музыкальной, что-бы быть въ состояніи читать оркестрную партитуру «девятой симфоніи», и живо представлять себѣ въ воображеніи весь эффектъ звуковъ, которыхъ знаки пестрятъ эти нотныя строчки,—чтобы быть въ состояніи по собственной волѣ, вызвать въ воображеніи всю эту массу музыкальной «жизни», которую могущественный чародѣй, Бетховенъ, заключилъ въ свою партитуру, какъ въ книгу волхвованій.

Другое средство несравненно болѣе доступно всѣмъ любителямъ музыки. Гдѣ-же въ наше время не играютъ на фортепьяно? Гдѣ-же не сыщется двухъ піанистовъ, способныхъ порядочно сыграть оркестрную вещь, переложенную для фортепьяно на четыре руки?—Только и здѣсь надо замѣтить, что когда дѣло идетъ о «девятой симфоніи», условіе нѣсколько перемѣняется.

До сихъ поръ примѣчательныхъ фортепьянныхъ арранжировокъ этой симфоніи издано двѣ. Одна въ четыре руки, сдѣланная Карломъ Черни. Другая,—въ четыре-же руки, только на два фортепьяно, сдѣлана Францомъ Листомъ: Черниевское переложеніе только что посредственно, во многомъ представляетъ спутанность, сбивчивость въ расположеніи аккорда и въ веденіи голосовъ,—и вообще слишкомъ отдалается отъ эффекта оригинала, слишкомъ искажаетъ многія подробности,—между тѣмъ все-таки не изъ легкихъ, и требуетъ, во всякомъ случаѣ, большой силы въ обоихъ піанистахъ, а особенно для лѣвой партіи. Листово переложеніе—превосходно въ полномъ смыслѣ слова, какъ всѣ его арранжировки. Геніальность натуры этого артиста проявляется всего блистательнѣе именно въ переложеніяхъ, гдѣ онъ съ изумительнымъ искусствомъ умѣетъ усвоить фортепіаннымъ клавишамъ самые сложные эффекты оркестра. Переложеніе имъ девятой симфоніи награвировано партитурою, что-бы каждый изъ двухъ исполнителей имѣлъ предъ глазами обѣ партіи и своего и

другого фортепьяно (т. е. всѣ четыре строчки акколады разомъ). Такимъ образомъ при этой сложной музыкѣ, гораздо легче слѣдить за всею музыкою, и пропустить свою реплику, послѣ паузы, становится невозможнымъ. При всемъ томъ Листова арранжировка не совсѣмъ удобна съ той стороны, что во 1-хъ требуетъ двухъ одинаковой силы роялей въ одной залѣ,—что во 2-хъ исполнители ихъ должны быть виртуозы. Все вообще, трудно,—а нѣкоторыя мѣста неисполнимы безъ необыкновенной развитости механизма, безъ силы, свойственной однимъ «теркулесамъ» фортепьянной игры.

Тѣмъ не менѣе всѣмъ желающимъ освоиться съ девятою симфоніей, помимо партитуры, слѣдуетъ рекомендовать именно Листово переложение,—хотя бы и не совсѣмъ удовлетворительно исполненное.

Для предварительнаго ознакомленія съ симфоніей, совершенство исполненія вовсе не на первомъ планѣ. Главное дѣло въ томъ, чтобы узнать, какая тутъ музыка,—какія музыкальныя мысли чередуются, какъ связаны между собою, какъ обработаны.

Обо всемъ этомъ фортепьянное переложение (даже Чернивское), хотя бы посредственно исполненное, можетъ дать довольно близкое понятіе.

А тутъ для предварительнаго знакомства, — и все дѣло ограничивается «приблизительностью». Для девятой симфоніи «приблизительность» неизбежна. и потому уже, что никакое въ свѣтѣ переложение, хотя бы Листово, хотя бы исполненное имъ самимъ и, положимъ, Рубинштейномъ (они уже исполняли эту симфонію вмѣстѣ, во многихъ городахъ Германіи), не въ состояніи дать точнаго понятія объ эффектѣ этой музыки—въ оркестрѣ.

Бетховенъ—въ оркестровкѣ симфонической,—до сихъ поръ не превзойденъ никѣмъ, а во время преобразованія стиля его музыки, въ послѣдній періодъ его дѣятельности, и оркестръ его разцвѣлъ новыми, неслыханными красотою. —Явились новыя, и у самаго Бетховена еще небывалыя чудеса музыкальнаго колорита. Съ этой совсѣмъ новой «палитры» для оркестра, много красокъ взято имъ уже для седьмой и осьмой симфоній, но въ цѣломъ великолѣпнѣе своею—вся новая палитра пущена въ дѣло—въ девятой.

Какъ же бѣдному, молоточному звуку фортепьянныхъ клавишъ имѣть притязанія: совсѣмъ близко передать эти безчисленно-разнообразныя сочетанія оркестрныхъ «тембровъ» — эти калейдоскопическія измѣненія звука въ массѣ, въ аккордѣ оркестра, и въ отдѣльныхъ выходахъ, то тѣхъ, то другихъ инструментовъ?

Чтобы показать разомъ всю несостоятельность мнѣнія нѣкоторыхъ, упрямо продолжающихъ поклоняться единственному кумиру—Моцарту, упрямо считать и теперь (!) Моцартовы симфоніи выше всѣхъ существующихъ, стоило бы дать прослушать Моцартовъ симфоническій оркестръ кряду хоть послѣ первой части девятой симфоніи. Я выбралъ это 1-ое Allegro для того, что въ немъ какъ и въ Adagio (внѣшній составъ оркестра совершенно тотъ-же, какъ напр. въ симфоніи Моцарта C-dur), только что не одна пара валторнъ, а двѣ пары.

Партитура самая скромная на видъ: всего 13 строчекъ, все равно какъ и у Моцарта.

Но прослушайте эту первую часть: — могучій размахъ этой исполинской кисти заставитъ васъ забыть, что есть на свѣтѣ Моцартовы симфоніи. Они покажутся вамъ какимъ то дѣтскимъ, еще безсознательнымъ лепетомъ.

И очень понятно.

Въ искусствѣ, какъ въ природѣ, все подлежитъ неизмѣннымъ законамъ естественнаго органическаго развитія.

Отецъ симфоніи—Юсифъ Гайднъ. И онъ уже—въ тѣхъ формахъ музыки, которыя отвѣчали настроенію его духа, которыя выражали собою его поэтическій идеаль—дошелъ до совершенства. Моцартъ, не имѣвшій прямого призванія къ симфоніи, какъ и къ сонатной музыкѣ,—хотя создалъ и здѣсь образцовыя произведенія по красотѣ внѣшней формы,—оставилъ симфонію на той же степени, какъ она была подъ перомъ Гайдна. Еслибъ Моцартъ не написалъ ни одной симфоніи, развитіе этой отрасли музыки не измѣнилось бы въ ходѣ своемъ нисколько. Отъ Гайдна, по прямому наслѣдству, симфонія перешла къ Бетховену. Его первая симфонія есть прямое продолженіе—Гайдновыхъ (Моцартъ остался въ сторонѣ); со второй—индивидуальность Бетховенова генія ярче и ярче проступаетъ. Такъ въ третьей, четвертой, пятой, шестой, седьмой и восьмой, прогрессія не вездѣ, конечно, соблюдается математически (пятая, безъ сравненія, сильнѣе шестой,—седьмая сильнѣе восьмой). Формы симфоническія расширились, разрастались,—прежнія рамки стали тѣсны для новаго громаднаго содержанія. Вотъ гдѣ «законная» причина Бетховенскихъ нововведеній, всегда, разумныхъ, органическихъ,—а не исчадій каприза и болѣзненнаго раздраженія—какъ думали «во время оно».

Наконецъ, въ послѣдній періодъ—его безсмертной титанической дѣятельности, ему понадобилось еще яснѣе, еще опредѣлительнѣе высказать одну изъ самыхъ великихъ поэтическихъ мыслей, которая кристаллизировалась въ его геніальной головѣ, во всю его жизнь. Словесное выраженіе для этой всемірной высокой мысли онъ нашелъ въ Шиллеровомъ дифирамбѣ: «An die Freude».

Музыкальное выраженіе создалось въ формѣ широкой симфоніи, въ которой финаль будетъ кантатой на Шиллерову пѣснь «къ Радости».

Весь планъ этой кантаты не былъ уже новостью для Бетховена. Онъ есть прямое повтореніе—въ размѣрахъ болѣе широкихъ—фантазій для фортепьяно съ оркестромъ и хоромъ (ор. 8).

Участіе поэзии словесной въ сферѣ музыки симфонической по Бетховенскому идеалу,—оправдывается совершенно-органически.

Не видѣтъ этой животворной, духовной связи между мыслью Бетховенской и формами его музыки могутъ только тѣ мудрые критики, которые по своимъ «не современнымъ» понятіямъ, наслѣдованнымъ отъ близорукихъ рутинистовъ, стараются всѣми силами втиснуть Бетховенскія симфоніи въ рамку

Моцартовскихъ и бракують Бетховена за то, что онъ никакъ не подладить подъ моцартову мѣрку, къ которой эти господа привыкли.

Три первыя части девятой симфоніи (*Allegro*, *Scherzo* и *Adagio*), служить введеніемъ къ финалу. Но художникъ придавъ имъ широкое самостоятельное развитіе.—Сообразуясь со «словами» Шиллеровой оды, можно сдѣлать много предположеній (болѣе или менѣе вѣроятныхъ) о поэтическомъ смыслѣ каждой изъ трехъ первыхъ частей. Но все это будутъ предположенія,—потому что Бетховенъ нигдѣ не сдѣлалъ тутъ надписей, какъ въ пасторальной симфоніи. Что-бы не принимать на себя отвѣтственность въ истолкованіи намѣреній Бетховена, не совсѣмъ вѣрномъ, лучше не обозначать опредѣлительно поэтического содержанія собственно-симфоническихъ частей.

Эта опредѣлительность тѣмъ болѣе была-бы неумѣстна, когда ея нехотѣлъ самъ художникъ, что музыка допускаетъ нѣкоторую неясность, нѣкоторое отсутствіе содержанія, «высказываемаго» словами при совершенной «ясности» собственно-музыкальной задачи.

Въ такой несоизмѣрности музыкальнаго языка со словесною, разсудочною рѣчью, заключается одно изъ высшихъ свойствъ музыки, одна изъ главныхъ ея прелестей.

Не пускаясь въ подробныя комментаріи смысла, нельзя не находить въ первомъ аллегро (*D-moll*, $\frac{2}{4}$, *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*)—картину борьбы—серьезной, упорной, великой,—и, по всей вѣроятности, картину «историческую».

Все въ этомъ изумительномъ «allegro» запечатлѣно характеромъ суроваго величія. Нѣжныя, жалобныя мелодіи мелькаютъ только изрѣдка на основномъ грунтѣ, безвыходно-мрачномъ.

Передъ нами совершается какое-то важное міровое событіе для «имѣющихъ уши» это слышится съ первыхъ-же тактовъ неопредѣленнаго «тремоло», полнаго предчувствій и ожиданій.

Уже въ пятой симфоніи, въ первой ея части (съ которою, также какъ съ первымъ аллегро послѣдней фортепьянной сонаты—*C-moll op. (III)*, аллегро девятой симфоніи состоитъ въ нѣкоторомъ родствѣ) —Бетховенъ приучилъ насъ къ широкимъ аккордамъ всего оркестра, протянутымъ на много, много тактовъ. Здѣсь это встрѣчается гораздо чаще:—могущество иныхъ массъ оркестра такъ велико, какъ еще ни въ одной изъ прежнихъ осьми симфоній. Вездѣ сила, настойчивость... героизмъ въ состязаніи съ препятствіями неодолимыми.

Общее впечатлѣніе: мрачная, тяжелая грусть.

Со стороны собственно-музыкальной, со стороны музыкальныхъ идей и ихъ обработки,—стройностью и красотою этого зданія,—не будутъ любоваться только тѣ, которые ищутъ въ «каждой музыкѣ» непременно длинныхъ мелодическихъ напѣвовъ, кантиленъ. (Въ сущности это требованіе даже въ записныхъ «Бетховенианцахъ» то-же самое, что любовь всей массы публики къ сахарнымъ мелодіямъ оперныхъ Итальянцевъ).

По Бетховенской мысли, здѣсь, въ первой части этой симфоніи не было мѣста для сладкозвучныхъ медоточивыхъ напѣвовъ. Всю сладкозвучность, всё богатства своего небесно-мелодического дара художникъ приберегъ для Adagio.— Борьба, которую онъ живописалъ, такъ громадна, величественна, что сама собой, почти безъ эпизодовъ, наполняетъ все первое allegro.

Въ этомъ колоссальномъ выдержанномъ единствѣ мысли заключается отчасти «новизна» формы этого аллегро, между тѣмъ какъ съ технической стороны, кромѣ отсутствія реприза 1-й половины (въ тонѣ нижней терціи, т. е. B-dur)—фактура ни въ чемъ не отступаетъ отъ общезвѣстныхъ техническихъ образцовъ «de la grande coupe binaire».

Первоначальныхъ мыслей взято въ цѣлое allegro очень не много. Всѣ главнѣйшіе мотивы уже являются разомъ, въ самой первой фразѣ ff, tutti unisono. Но... разработка! здѣсь въ этой симфоніи таинство Бетховенова искусства развивать одну и ту же мысль еще изумительнѣе, можетъ быть чѣмъ въ прочихъ. Единство главной мысли проведено до крайней степени; между-тѣмъ, въ развитіи ея постоянное разнообразіе, а въ общемъ впечатлѣніи—сила, сила необъятная, все подавляющая!—Заключеніе аллегро (la récapitulation)—проникаетъ душу какимъ-то священнымъ трепетомъ. Весь оркестръ дрожитъ и колеблется... и этотъ трепетъ увеличивается, растетъ съ каждымъ мгновениемъ... страшное crescendo готово захватить, кажется весь міръ... пока наконецъ опять разразится могучій унисонъ, который составляетъ основной мотивъ этой части. Какое громадное неслыханное величіе и какая строгость—въ мысли и въ формѣ,—въ цѣломъ во всѣхъ подробностяхъ!



Концерты



А. Лазарева (18 марта).—С. Монюшки (20 марта).—О. Дютша (29 марта *).

Говорить о концертахъ, данныхъ 18 и 20 марта, нѣсколько запоздалъ для нумера, выходящаго 8 апрѣля. Но для помѣщенія во-время были кое-какія препятствія — между тѣмъ, въ отношеніе этихъ концертовъ, особенно двухъ первыхъ, какъ очень необыкновенныхъ, редакция не желаетъ остаться въ долгу передъ читателями.

Такъ какъ знаменитый концертъ г. Лазарева, данный 18-го Марта въ залѣ Дворянскаго Собранія, былъ очень заблаговременно возвѣщенъ длин-

*) Театр. и Музык. Вѣстникъ, 1856 г. № 15.

нѣшними афишами. на которыхъ прописанъ чуть не весь текстъ «ораторій» г. Лазарева, дающаго концертъ,—то у насъ въ Вѣстникѣ (№ 11) было сказано нѣсколько словъ о предполагаемомъ результатѣ этого концерта.

Ожидаемый результатъ осуществился и надолго останется въ памяти зѣланныхъ любителей музыки, какъ явленіе неслыханное, рѣшительно-выходящее изъ круга всѣхъ концертовъ «возможныхъ».

Представимъ себя на мѣстѣ какого-нибудь пріѣзжаго въ Петербургъ, который никогда не слыхалъ о зѣланныхъ музыкантахъ, не видалъ музыкальных сочиненій г. Лазарева, продающихся вѣстѣ съ портретомъ его въ эстампномъ магазинѣ Фельтена, не видалъ подписи подъ портретомъ: «маэстро Лазаревъ, авторъ классическихъ музыкальных произведеній»,—и подписи надъ самими сочиненіями: «для первоклассныхъ виртуозовъ».

Еслибъ нашъ пріѣзжій видѣлъ всѣ эти куріозности, онъ бы тотчасъ догадался, чего ждать отъ концерта послѣ такого ловкаго и такого «скромнаго» самовосхваленія. Но пріѣзжій не видалъ всего этого: ему прямо попалась на глаза афиша концерта съ громкими, такъ много общающимися названіями: двѣ ораторіи разомъ: «Ораторія Сотворенія міра»; «ораторія Страшный Судъ». И по афишѣ, опытный въ этихъ дѣлахъ и смѣливый дилеттантъ, тотчасъ бы убѣдился, что тутъ что-то не ладно.—И на афишѣ торжественно красуется неслыханная самоувѣренность и столько же неслыханное безвкусіе въ распоряжѣ текста ораторій и музыкальных названій темповъ и проч. Grand concert de musique spirituelle (?), Adagio placido, Allegretto non troppo placido (?) и т. д. Представимъ себѣ однако въ нашемъ пріѣздѣмъ любителя музыки простодушнаго, не слишкомъ опытнаго, не слишкомъ прозорливаго.

Онъ въ урочное время беретъ билетъ и является въ залу Дворянскаго Собранія. Оркестръ по мѣстамъ, оркестръ огромный—пѣвцовъ, хористовъ—ни души; публики почти нѣтъ—странно! Вѣрно этотъ композиторъ не пользуется особеннымъ расположеніемъ публики. Можетъ быть—ораторіи его слишкомъ глубоки, слишкомъ учены, или, онъ еще дебютируетъ—думаетъ себѣ нашъ пріѣзжій. Публики собралось человѣкъ съ сотню, зала, значить, почти пуста—однако поданъ знакъ къ началу. Начали играть что-то знакомое.—А! это увертюра Мендельсона къ Аталіи! Оркестръ отличный—сыграно отлично—но вещь знакомая. Любопытны «ораторіи». Однако какъ же это?.. сейчасъ начать «Miserere» г. Лазарева;—на афишѣ: кромѣ большого оркестра—chœurs et grands solos vocaux (Soprani, Mezzo-Soprani, Tenors, Baritons et Basses). а на дѣлѣ—одна пѣвица соло (г-жа ф. Толь, дилеттантка)! Странно!.... Выходитъ кто-то дирижировать,—говорятъ, что это самъ авторъ. Начинаютъ... что же это такое?... Ни складу ни ладу! Вѣрно было мало репетицій... Да нѣтъ! быть не можетъ, чтобъ оркестръ, который сію минуту такъ славно сыгралъ трудную увертюру Мендельсона—могъ запинаться на каждомъ шагѣ, могъ играть до такой степени въ разладъ! Вѣрно такъ сочинено!! Но что же... это за музыка!! Какое это «Miserere»? Тутъ идеи нѣтъ о чемъ-нибудь музыкаль-

номъ! Какой-то жалкій наборъ жалобныхъ и большею частью неправильныхъ аккордовъ! И все это такъ плохо склеено, такъ слабо, мѣстами—нелѣпо. Когда поетъ голосъ, съ нимъ все время въ унисонъ идетъ тромбонъ; какъ только паузы для голоса, паузы и въ оркестрѣ—только слышны какія-то невнятные *pizzicato*!!

Что за непостижимое отсутствіе всякаго знанія, всякаго понятія о музыкальномъ дѣлѣ! Каковы должны быть «ораторіи» такого композитора!

Но ораторіи еще превысили всѣ ожиданія нашего раздосаданнаго дилеттанта.

Начать съ того, что «ораторія» Сотворенія міра вся состояла изъ одной (!) инструментальной піесы, сочиненной еще несравненно хуже, чѣмъ *Miserere*!

Вѣроятно для соблюденія возрастающей прогрессіи, «ораторія» «Страшный Судъ» затмила свою предшественницу. Это былъ чисто-хаосъ въ звукахъ. Весьма трудно, даже съ намѣреніемъ написать нотами такую разладицу. Да у кого терпѣнія бы хватило, такимъ образомъ нагородить нотъ на нѣсколькихъ десятияхъ партитурной бумаги?! Каждый музыкантъ оркестра совершенно спокойно могъ бы играть все, что ему въ голову пришло—одинъ игралъ бы изъ *Trovatore*, сосѣдь его насвистывалъ бы изъ *Фрейшютца*, и т. д. и вся эта страшная разладица даже ни на одинъ процентъ не увеличила бы хаоса звуковъ, «написаннаго» авторамъ—и чтожъ? Эти «ораторіи» особеннаго сорта—ораторіи безъ хоровъ и безъ музыкальнаго смысла были прослушаны сотнею лицъ до конца! Благовоспитанность нашей публики не допускаетъ ее до выраженія явнаго негодованія и всѣ разошлись тихо и смирно.

Пріѣзжій нашъ—въ сильнѣйшемъ недоумѣніи на счетъ музыкальности Петербурга и даже начинаетъ сомнѣваться, самъ-то онъ на яву-ли все это слышитъ и видитъ, или ему снится такой нескладный сонъ! Какъ могъ такой превосходный оркестръ согласиться на исполненіе этихъ «сочиненій» г. Лазарева?!

По настоящему—такъ какъ эти «сочиненія» ничего общаго съ музыкою не имѣютъ, мнѣ бы не слѣдовало говорить ни слова объ этомъ «изумительномъ» концертѣ, тѣмъ болѣе, что о немъ уже довольно говорено въ другихъ журналахъ.

Наша критика, безъ всякаго сомнѣнія, бесполезна въ отношеніе автора музыки «классической для первоклассныхъ виртуозовъ».

Но говоря о немъ, я имѣю серіозную цѣль: пожелать, чтобы подобная профанация искусства не возобновлялась въ нашей столицѣ.

Постараемся забыть объ этомъ неразрѣшимомъ «диссонансѣ» въ петербургскомъ музыкальномъ мірѣ и перейдемъ поскорѣе къ явленію утѣшительному, къ концерту пріѣзжаго композитора г. Станислава Монюшки.

Онъ, вмѣстѣ съ г. Кажинскимъ, былъ ученикомъ извѣстнаго варшавскаго музыканта, теоретика и композитора, Іосифа Эльснера. Теперь, по обстоятель-

ствамъ, постоянно живетъ въ г. Вильнѣ, гдѣ лишень даже возможности слушать собственныя произведенія для оркестра и пѣнія соло и хоромъ.

Сюда въ Петербургъ онъ уже прїѣзжалъ, тому лѣтъ шесть назадъ, далъ два концерта, составленные изъ своихъ сочиненій, и тотчасъ уѣхалъ. Такъ и нынѣ, съ тою разницею, что далъ всего одинъ концертъ, въ залѣ княгини Юсуповой.

Въ массѣ петербургской публики имя этого композитора не распространено. Его знаютъ только въ музыкальномъ кругу, но знаютъ съ отличной стороны, и этого было довольно, чтобы собрать въ концертъ 20 марта публику весьма многочисленную. Зала едва вмѣщала слушателей.

По случаю каждаго концерта два главные вопроса: что было исполнено и какъ было исполнено?

Исполненіемъ на этотъ разъ ни авторъ, ни публика не могли остаться довольны. Главный расчетъ композитора направленъ на оркестръ. А оркестръ былъ не изъ лучшихъ. (Фортуна иногда очень зло шутитъ надъ искусствомъ; въ концертѣ г. Монюшки—оркестръ только-что посредственный, а въ концертѣ г-на Лазарева—главныя оркестрныя силы Петербурга)!

Вѣроятно отъ затрудненія устроить частыя репетиціи, и хоры, и оркестръ шли не совсѣмъ исправно,—уже не говоря объ отгѣнкахъ—ихъ часто не бываетъ и въ другихъ концертахъ, устраиваемыхъ съ огромными средствами.

Только солисты: г. Петровъ и г-жа Булахова исполнили свое дѣло весьма удовлетворительно. Симпатическій годось нашей русской примадонны видимо пріобрѣтаетъ себѣ любовь публики. Оттого и сама артистка понемногу получаетъ нѣкоторую увѣренность въ себѣ, а public—чего ей замѣтно недоставало, а условіе это такъ важно для даровитой сценической пѣвицы.

Не смотря однако на колебаніе и неточность оркестра и хоровъ, піесы концерта возбудили горячіе аплодисменты и авторъ былъ осыпанъ самыми искренними, единодушными привѣтствіями. Для него это было тѣмъ пріятнѣе, что публика состояла большею частью изъ истинныхъ любителей и знатоковъ дѣла.

Слѣдовательно, этимъ лестнымъ пріемомъ петербургской публики г. Монюшко обязанъ ничему другому — какъ необыкновеннымъ достоинствамъ своихъ сочиненій.

И въ самомъ дѣлѣ, отрадно привѣтствовать такой талантъ! Отрадно встрѣтить музыку «истинно-музыкальную», задуманную и обработанную съ цѣлями чистыми, возвышенными, неизмѣримо далекими отъ того шарлатанскаго поприща, на которомъ подвизается большая часть современныхъ музыкантовъ.

Гдѣ цѣлю—потѣха толпы, расчеты корыстные, тамъ нѣтъ искусства, нѣтъ поэзіи. Музы съ негодованіемъ отвращаются отъ подобныхъ злоупотребителей искусства, какъ-бы ни было сильно природное ихъ дарованіе.

Но... сколько мнѣ кажется, близко то время, когда наступитъ всеобщая реакція противъ грубыхъ матеріальныхъ эффектовъ, до которыхъ унизили

искусство гг. композиторы—акробаты. Какъ-то въ воздухѣ чувствуется, что общій вкусъ публики жаждетъ простоты, истинной, сердечной поэзіи въ звукахъ. Фокусы въ игрѣ виртуозовъ-исполнителей рѣшительно прѣлились; на эту удочку публика поддается весьма неохотно; исполненіе большихъ мастерскихъ сочиненій для оркестра и хоровъ начинаетъ внушать интересъ болѣе и болѣе. Всѣ вычурности, всѣ неестественно—перехитренные эффекты скоро окончательно надоѣдаютъ и въ операхъ. Драматическая музыка снова пойдетъ по своей прежней, благородной колее...

Я не отклоняюсь отъ своего предмета, потому что музыку г. Монюшки считаю во многомъ очень похожую на ту, которая захватить всеобщее вниманіе, во время благодѣтельной реакціи.

Музыка г. Монюшки—діаметральная противоположность той, которую мы теперь всего чаще слышимъ; между тѣмъ она нравится, сильно нравится. Не залогъ ли это перемѣны въ музыкальной атмосферѣ?

Г. Монюшко владѣетъ вполне всѣми средствами, необходимыми для композитора: контрапунктъ свободно повинуются ему во всѣхъ своихъ изгибахъ, оркестрные сочетанія, при отсутствіи всякой вычурности, иногда поразительно-оригинальны; оркестровка вообще прозрачная, въ родѣ М. И. Глинки, и постоянно столько жѣ интересная и мастерская.

Но всего этого еще мало, еслибъ не было мелодичности, еслибъ не было свѣжихъ, поэтическихъ напѣвовъ, которые служатъ основными мыслями музыки, искусно и чрезвычайно скромно обработанной.

Мелодическая сторона таланта г. Монюшки, сколько мнѣ кажется, всего болѣе согласуется съ сюжетомъ наивнымъ, идиллическимъ. И это опять чрезвычайно кстати теперь, когда въ нашемъ искусствѣ, къ несчастію, еще господствуетъ отчаянная мелодраматичность, съ неистовыми преувеличеніями страстности, съ ядами, кинжалами и сценами безумія...

Въ талантѣ Монюшки широкость, сила мысли, высшій патосъ,—элементы далеко не преобладающіе, но частое отсутствіе этихъ сторонъ выкупается необыкновенною вѣжностью, граціозностію, сердечностію, при постоянной красотѣ звука.

Сообразно съ этимъ, лучшими піесами концерта я считаю двѣ: увертюру или фантазію для оркестра подъ названіемъ «Сказка», и сельскій хоръ изъ кантаты: «Мильда». Гимнъ на текстъ Петрарки (къ Мадоннѣ) и большая, отлично обработанная кантата: «Ундины»—представляютъ много красоты, много превосходныхъ частныхъ, но въ цѣломъ не совсѣмъ удовлетворили меня—чему впрочемъ во многомъ виною исполненіе. Увертюру «Каинъ» я нахожу просто неудачною. Самое содержаніе, по моему мнѣнію, не отвѣчаетъ характеру таланта въ композиторѣ. И въ этой увертюрѣ, есть, конечно, очень хорошія мѣста, и контрапунктная и оркестровая обработка съ большими достоинствами, но музыкальная мысль въ разладѣ съ сюжетомъ. Формы нѣсколько мелки и рѣшительно не соответствуютъ задачѣ.

«Сельскій хоръ» (F-dur) прелесть, въ полномъ смыслѣ слова. Тутъ есть что-то какъ будто напоминающее французскую пасторальную музыку въ иныхъ вещахъ Обера, но какъ-то по серьезнѣе и благороднѣе, между тѣмъ истинная, наивная музыка, и естественная до того, что всѣ формы ея явились будто сами собою.

Фантазія «Сказка» — столько-же дышетъ простодушіемъ; музыка отчасти опять во французско-наивномъ характерѣ, отчасти въ характерѣ Гайдна (особенно въ одномъ разсказѣ въ 4-й части ораторіи: «Четыре времени года») но много и совершенно-новыхъ, самобытныхъ элементовъ. Мѣстами есть много жару и энергичности, что съ главными, кроткими мыслями составляетъ чудесный контрастъ. Этою музыкою, въ послѣдствіи мы еще разъ любовались, — въ третьемъ концертѣ г. Аполлинарія Контскаго, въ залѣ Дворянскаго Собранія.

И тамъ, какъ въ концертѣ г. Монюшки, фантазія эта возбудила общее сочувствіе.

Въ Гимнѣ на слова Петрарки поразительно-прекрасенъ первый хоръ (женскій — онъ-же и послѣдній), въ гармоническомъ развитіи изящно-простой мысли чрезвычайно счастливо употреблены нѣкоторые смѣлые диссонансы. И весь поворотъ музыки довольно широкъ и грандіозенъ.

Арія для баса написана въ стилѣ болѣе обыкновенномъ, итальянскомъ, хотя и тутъ много красоты въ музыкѣ.

Сюжетъ кантаты «Ундины» (Les ondines) [очень поэтическій (слова съ польскаго переведены г. Бенедиктовымъ)].

Молодая дѣвушка, Ніола, оплакивающая предстоящую разлуку свою съ любимой матерью, въ лунную весеннюю ночь собираетъ цвѣты на берегу рѣки Россы. Вдругъ слышитъ голоса — изъ воды: плывутъ и поютъ ундины, — онѣ манятъ Ніолу къ себѣ «цвѣткомъ счастія». — Когда она бросается къ цвѣтку, чтобы достать его для матери своей, ундины увлекаютъ ее на дно рѣки и снова рѣка течетъ спокойно, и мѣсяцъ тихо въ нее смотрится. Ундины, искусившія Ніолу, были посланы подземнымъ богомъ, Плутономъ литовской мифологіи. И вся эта легенда о Ніолѣ, какъ видите, состоитъ въ самой близкой связи съ мифомъ о Прозерпинѣ.

Композиторъ чрезвычайно удачно воспользовался разнообразными моментами избранной задачи.

Одна изъ лучшихъ мѣстъ въ этой кантатѣ — лирическаго характера, мастерское вступленіе, гдѣ оркестръ рисуетъ картину ночи. Жаль, что въ исполненіи пропали многія неподобныя подробности нѣжной оркестровки и, чтобы судить о намѣреніяхъ автора, надо было пристально взглянуть въ его партитуру. При лучшемъ исполненіи эта кантата произвела-бы сильное впечатлѣніе на слушателей.

И теперь, впрочемъ, очень понравилась всѣмъ каватина Ніолы (G — moll

и G—dur), очень мило пропѣтая г-жею Булаховою и хоръ ундинъ, гдѣ въ оркестрѣ аккомпанируетъ фортепіано.

Отъ пропусковъ нѣкоторыхъ репликъ женскаго хора существенно пострадала драматическая часть кантаты. Можно надѣяться, что со временемъ мы опять ее услышимъ въ Петербургѣ (напримѣръ въ Александровскомъ театрѣ, при случаѣ) и тогда она будетъ навѣрно еще лучше оцѣнена. Замѣчательно въ этой кантатѣ мѣстами нѣкоторое сходство со стилемъ М. И. Глинки въ «Русланѣ». То-же присутствіе «славянскаго» элемента въ своеобразныхъ формахъ музыки.

Вообще на произведенія г. Монюшки нельзя довольно наравоваться въ наше время, столько бѣдное истинными композиторскими талантами. *)

Изъ безчисленнаго множества концертовъ нынѣшняго сезона, данныхъ на Александринскомъ театрѣ, стоитъ упомянуть о концертѣ г-дѣ Дютша и Вителаро, 29 марта.

Хотя концертъ во многомъ очень не согласовался съ афишей (напримѣръ, новая увертюра Литольфа—D—dur, которая очень интересовала музыкальную публику, вовсе не была исполнена, а замѣнена увертюрою «не совсѣмъ» новою, а именно: изъ Фрейшютца; также не было обѣщанной сцены «Miserere» изъ «Trovatore»), тѣмъ не менѣе составленъ былъ очень разнообразно и съ нѣкоторымъ тщаніемъ.

Была исполнена увертюра Мендельсона, рѣдко слышимая нашею публикою, а именно: Ruu-Blas.

Была исполнена симфоническая соната (Fis-moll), г. Дютша, для двухъ фортепіанъ съ оркестромъ. Сочиненіе съ большими достоинствами, которое еще подтвердило прежнюю мысль, что г. Дютшъ несравненно болѣе способенъ къ музыкѣ съ направленіемъ серіознымъ, страстнымъ, во вкусѣ инструментальныхъ вещей Мендельсона, нежели—къ комической оперѣ.

Г. Вителаро довольно успѣшно арранжировалъ нѣсколько піесъ танцевальной музыки.

Вообще концертъ былъ занимателенъ и могъ-бы привлечь всю публику, которая его посетила, даже безъ особенно-куріозныхъ приманокъ. Я причисляю къ нимъ: романсъ, пропѣтый одной молодой артисткой изъ русской драматической труппы.

*) Къ разбору слѣвника г. Монюшки, помѣщенному въ прошломъ № нашего Вѣстника, считаемъ нелишнимъ прибавить, что въ скоромъ времени въ музыкальномъ магазинѣ А. Битнера (на Невскомъ, въ домѣ Петропавловской церкви), поступить въ продажу: Альбомъ Монюшко, въ которомъ будутъ напечатаны 10 избранныхъ піесокъ изъ Слѣвника, а именно: 1) Утро. 2) Вечеръ. 3) Къ прелестной пташкѣ. 4) Пряжа. 5) Невѣста. 6) Сердце и рѣчка. 7) Кукушка. 8) Горестъ сердца. 9) Весна. 10) Вечерній звонъ. Всѣ піески съ русскимъ текстомъ, для пѣнія (Mezzo Soprano), съ аккомпаниментомъ фортепіано. Цѣна 3 рубля сер.

Она согласилась участвовать въ «концертѣ» и выйти на арену «пѣвицы» — вѣроятно, по неотступнымъ просьбамъ концертистовъ.

Но такая угодливость была очень невыгодна для нея самой, въ отноше-
ніе публики.



Курсъ музыкальной техники *).

Къ читателямъ.



В самомъ первомъ № нашего журнала были обѣщаны теорети-
ческія музыкальныя статьи, предназначенныя для того, чтобъ
всѣхъ любящихъ слушать музыку, имѣющихъ объ ней кое-какія
понятія, но не учившихся ей основательно, познакомить съ
этимъ искусствомъ поближе.

Теоретическихъ сочиненій о музыкѣ очень много на свѣтѣ,
но большая часть изъ нихъ имѣетъ цѣлью музыкальное образо-
ваніе людей, специально посвятившихъ себя искусству звуковъ, имѣетъ цѣлью:
выучить всѣмъ тонкостямъ музыкальнаго сочиненія или преподавать музыкаль-
ныя теоріи въ ихъ строго-научномъ видѣ.

Здѣсь-же, какъ я сказалъ тогда, главною цѣлью будетъ: выучить не со-
чинять, не исполнять, но «слушать» музыку съ толкомъ, выучить вникать въ
формы музыкальныхъ произведеній, вникать во всѣ органическіе законы музы-
кальнаго искусства, — выучить всему этому, чтобы дать средства лучше на-
слаждаться искусствомъ и здраво о немъ судить.

Въ такомъ, общепонятномъ родѣ я не нашелъ еще ни одного музыкаль-
наго руководства, и оттого считаю долгомъ предварить читателей, что всѣ
статьи мои по этому предмету, предназначаемыя не для профессионалистовъ, а
для любителей музыки, будутъ никакъ не переводы, не компиляціи изъ гото-
выхъ чужихъ сочиненій, — а особенный, отдѣльный трудъ, въ которомъ, въ
ясномъ, по возможности, изложеніи — постараюсь передать главные результаты
моихъ наблюденій надъ музыкою великихъ мастеровъ и, вообще, результаты
моихъ теоретическихъ и практическихъ занятій искусствомъ.

*) Муз. и Театр. Вѣстникъ, 1856 г. № 16.

Полемика въ № 15 пропущена, потому что нѣсколько устарѣла для нашего времени.

Ред.

I.

Вступленіе.

Въ преподаваніи музыки существуютъ до сихъ поръ еще самые закоренѣлые предразсудки, схоластичность царствуетъ еще во всей силѣ и продолжаетъ «обученіе музыкѣ» дѣлать какимъ-то пугаломъ, страшилищемъ для тѣхъ, кто по своей или по чужой волѣ приступаетъ къ этому трудному и скучному ученью.

Какъ сдѣлать его не особенно труднымъ и нисколько не скучнымъ ни для учащихся ни для учащихся,—съ чего должно начинать, какъ продолжать, какія должны быть подробности методы для каждой отдѣльной отрасли музыкальнаго знанія, все это предметъ обширный,—цѣлая наука: музыкальная педагогика, которая не совсѣмъ совпадаетъ съ цѣлю моихъ нынѣшнихъ статей. Здѣсь, въ столбцахъ журнала, не можетъ и не должна быть преподана вся музыкальная наука съ ея «азовъ» до эстетическихъ тонкостей виртуознаго и композиторскаго дѣла.

Слѣдовательно многія вѣтви педагогики музыкальной необходимо останутся въ сторонѣ.

Но по мѣрѣ возможности, при изложеніи тѣхъ знаній, о которыхъ пойдетъ рѣчь, будутъ указаны и вѣрные способы практически освоиться съ этими предметами; что уже какъ нельзя ближе касается самой педагогики.

Между тѣмъ, здѣсь въ читателяхъ я предполагаю людей не дѣтскаго возраста, и потому не боюсь быть непонятымъ въ случаѣ опредѣленій, хотя бы и нѣсколько отвлеченныхъ; въ читателяхъ предполагаю людей, по любви своей къ музыкѣ, переслушавшихъ ее очень много на своемъ вѣку, переслушавшихъ также и бездну толковъ о ней, — людей, быть можетъ, даже заглядывавшихъ въ теоретическіе музыкальные трактаты и, во всякомъ случаѣ, знакомыхъ съ нотными знаками, съ чтеніемъ нотъ.

Большая часть лицъ изъ тѣхъ, для кого я преимущественно назначаю эти статьи, въ отношеніе музыки или теоріи, повторяютъ на себѣ Мольерово *Bourgeois gentilhomme*, который весь вѣкъ говорить прозой, нисколько не догадываясь о томъ.

Точно то-же повторяется и со всѣми нами. Всѣ мы начинаемъ «говорить» съ дѣтства—и въ нашей разговорной рѣчи и склоняемъ слова и спрягаемъ—за много лѣтъ прежде, нежели узнаемъ, что есть на свѣтѣ «склоненіе» и «спряженіе».

Для правильнаго употребленія формы языка знаніе грамматики необходимо. Но всѣ формы рѣчи знакомы намъ по слуху и чрезъ чтеніе,—независимо отъ изученія грамматики.

Такъ и въ музыкѣ.

Слушая музыку всякаго рода, — мы слушаемъ, между прочимъ, и хорошую. Въ хорошей встрѣчаются, болѣе или менѣе, чаще или рѣже, въ совокупности или въ отдѣльности, но рѣшительно всѣ органическія условія искусства,—всѣ тѣ условія, изъ которыхъ извлечены многотомные трактаты о генераль-басѣ, о фугахъ и контрапунктѣ, объ оркестровкѣ и т. д.

Всѣ эти «премудрости» практическія болѣе или менѣе уже знакомы слуху каждаго человѣка, переслушавшаго, какъ я предполагаю, достаточное количество музыки всякаго рода.

И такъ, для яснаго уразумѣнія, о чемъ дѣло идетъ, когда произносятся всѣ эти хитро-сплетенныя словечки,—стоитъ только не пугаться ихъ, и всмотрѣться или вслушаться попристальнѣе въ указываемые примѣры: «вотъ это—фугато; это—фуга; эта фраза—написана двойнымъ контрапунктомъ; здѣсь — имитация вольная; здѣсь—«канонъ» и т. д. и, повѣрьте мнѣ, все это ни малѣйше не трудно ни для того, чтобы понять въ чемъ дѣло, ни для того, чтобы запомнить названіе и потомъ уже всегда вѣрно прилагать его къ предмету.

Дѣло, конечно, не въ названіи; дѣло—въ дѣлѣ, но и общепринятое техническое слово необходимо запомнить, иначе будетъ трудно объясняться объ этомъ предметѣ, если зайдетъ о немъ рѣчь, или непременно нужно будетъ высказать его «словомъ».—Вѣдь практическій примѣръ не всегда-же возможенъ.

Знаніе на память всѣхъ анатомическихъ названій частей человѣческаго тѣла, до каждой жилки, до каждой мышцы—конечно еще не есть знаніе самой анатоміи, — но для того, кто въ самомъ дѣлѣ и на практикѣ, знаетъ каждую косточку, каждую мышцу, каждую жилку—для того латинскія и греческія ученныя названія этихъ частей не представляютъ ни малѣйшей трудности — между тѣмъ знаніе его станетъ полнѣе уже съ той стороны, что онъ свободнѣе будетъ объясняться объ этомъ предметѣ съ другими знающими.

Точно въ такомъ отношеніи, никакъ не слѣдуетъ пренебрегать принятыми (часто дикобразными, неуклюжими) техническими названіями, поминутно встрѣчаемыми въ музыкѣ.

Вотъ почему, говоря о самыхъ предметахъ музыкальнаго знанія, я буду сообщать и ученныя названія, имъ присвоенныя, не придавая, впрочемъ, этимъ схоластическимъ словамъ ни малѣйшей важности — и повторяя, при каждомъ случаѣ, что неумѣстное щеголянье этими терминами—признакъ или педантства или шарлатанства.

Для слушателя музыки, любящаго искусство, но не спеціально подготовленнаго къ музыкальному дѣлу,—то, что онъ слышитъ въ музыкѣ, то, что ему нравится или не нравится въ ней, составляетъ одно; то, что онъ слышитъ или читаетъ въ такъ называемыхъ или въ самомъ дѣлѣ ученыхъ разборахъ музыки, представляется чѣмъ-то совсѣмъ другимъ. Онъ часто не можетъ догадаться, о чемъ рѣчь идетъ между г-ми учеными критиками, а еслибъ догадался, то увидѣлъ-бы, что они толкуютъ о дѣлѣ очень просто, о такихъ сторонахъ слышанной вещи, которыя и для него самаго, слушателя неученаго—

очень понятны. И онъ-бы могъ вступить въ разговоръ, и онъ-бы высказалъ свое мнѣніе (и кто знаетъ? подѣ-часть, быть можетъ, и болѣе вѣрное, чѣмъ мнѣніе г-дъ записныхъ критиковъ) — да не осмѣливается, потому-что квартсекст-аккорды,—увеличенные квинты, уменьшенные септимы, двойной контрапунктъ въ октаву—какъ драконы какіе-то стоятъ на порогѣ храма музыкальной теоріи и въ это святилище не допускаютъ простыхъ смертныхъ, непосвященныхъ въ таинства музыкальной науки.

Почему-же наконецъ не пора всѣхъ и каждого разуверить, что этотъ «мистицизмъ» музыкальной теоріи—ложная, витѣшная сторона — что къ сущности вопросовъ все это не имѣетъ почти никакого отношенія, что все это остатки тупой, ограниченной «схоластики», столько пагубной для всѣхъ наукъ и искусствъ, что наконецъ, «ларчикъ открывается очень просто»?

Къ числу особенно неловкихъ, вредныхъ остатковъ схоластики надо отнести терминъ: генераль бась.

(General-bass, la basse générale).

Я знавалъ многихъ, для которыхъ дикое слово имѣло какое-то особенное, таинственное значеніе.

Что это такое за бась, произведенный въ генералы? Или не въ родствѣ-ли онъ, съ контра-басомъ?

Между тѣмъ, на дѣлѣ, это остатокъ одного, принятаго прежними музыкантами обычая постоянно означать гармонію цифрами на басовой партіи въ каждой музыкѣ (о чемъ подробнѣе въ своемъ мѣстѣ) — потому этому слову придано значеніе, равносильное съ правилами гармоніи, съ знаніемъ всего, что составляетъ—музыкальную грамматику. Не лучше-ли прямо держаться этого послѣдняго выраженія, весьма правильнаго и дающаго настоящее понятіе о предметѣ?

Пора убѣдиться, что знать музыкальную технику, пріобрѣсть самыя глубокія свѣдѣнія по музыкальной части можетъ всякій, кто обладаетъ здравымъ разсудкомъ, хорошою памятью, понятливостью (необходимую для каждаго ученія), порядочнымъ (ни чуть не отличнымъ) слухомъ и внимательностью или, что все равно, охотою къ этому дѣлу.

Пора убѣдиться также, что всѣ эти условія и согласное съ ними знаніе музыки никакъ еще не составляютъ музыканта—художника. Точно также какъ самое отличное знаніе грамматики и всѣхъ формъ языка, еслибы это знаніе выражалось и на практикѣ, правильнѣйшимъ, безукоризненно гладкимъ слогомъ, есть не больше какъ только высшая степень грамотности, грамотѣйства, а еще никакъ не составляетъ—писателя.

Но распространеніе музыкальных свѣдѣній въ болѣе и болѣе широкомъ кругу слушателей музыки одна изъ тѣхъ задачъ, къ которымъ должны стремиться всѣ искренніе друзья искусства.

Искусство только тогда можетъ процвѣтать, когда для него подготовлена

почва, а почва эта готовится бѣльшимъ и бѣльшимъ пониманіемъ, сочувствіемъ, образованностью вкуса.

Пониманіе же искусства, сочувствіе ему, образованность музыкальнаго вкуса въ тѣснѣйшей связи съ распространеніемъ музыкальнаго знанія.

Не всѣмъ быть художниками—но любить и понимать искусство (не въ одинаковой степени, конечно) могутъ и должны *все*.

Это, конечно, требованіе идеальное, но—исполнимое, еслибъ только удалось разрушить, уничтожить тѣ цѣли, для которыхъ теперь учатся музыкѣ девяносто сотыхъ изъ числа всѣхъ учащихся.

Обыкновенная цѣль—«тщеславіе виртуозностью», о самой слабой до самой сильной ея степени.

Между тѣмъ какъ всякая виртуозность, какъ бы ни была развита, не больше какъ средство для исполненія музыки,—и чтѣ же общаго между тщеславіемъ и «искусствомъ» въ его истинномъ значеніи?

Такимъ образомъ, сколько мнѣ кажется, назначеніе предстоящихъ техническихъ статей моихъ достаточно разъяснено.

Надо стремиться къ тому, чтобы въ слушателяхъ музыки, въ тѣхъ для кого искусство есть наслажденіе—слушанье было въ согласіи съ пониманіемъ; а пониманіе было пропитано органическими законами, на которыхъ зиждется самое искусство, т. е. его теорію.

При стремленіи къ этой цѣли—частенько придется уничтожать разныя вкоренившіяся понятія, или слова, которыхъ ложность очевидна для каждаго, кто мыслить объ этихъ предметахъ.

Для примѣра возьмемъ слово: музыка.

Опредѣленіе этого слова — не лишнее-ли для каждаго, кто любитъ это искусство?

Слово: пѣніе—не все-ли равно, что музыка, исполняемая голосомъ человѣческимъ,—музыка для голоса или для голосовъ?

Вообще—музыка есть пѣніе въ его обширномъ смыслѣ, и пѣніе ничто иное, какъ музыка вокальная.

Что можетъ быть проще этихъ понятій? Между тѣмъ не случилось-ли вамъ встрѣчать даже въ печати выраженій такого рода:

«Пѣніе хора съ аккомпаниментомъ музыки...(?)»

«У ней большая способность къ музыкѣ и пѣнію».

«Classe de chant; classe de musique (кажется и къ намъ-то перешло это отъ Французовъ).

Употребленія слова, какъ видите,—совершенно неправильное, ложное.

Слово «музыка» отдѣльно взятое, никогда не должно выражать «игры на инструментѣ», въ противность пѣнію.

У Французовъ слово «musique» означаетъ даже «ноты музыкальныя» (prenez cette musique avec vous; j'ai oublié ma musique—т. е. забылъ съ собой взять ноты), но Французы,—нашему языку не законъ.

Германцы никогда не злоупотребляютъ такъ слова «музыка». Оно у нихъ, отдѣльно взятое, всегда равносильно искусству звуковъ (Tonkunst), въ цѣломъ его объемѣ. Да пусть-бы еще это злоупотребленіе ограничивалось словами!

Нѣтъ, обратитесь къ любому учителю пѣнія изъ Итальянцевъ, заведите разговоры о методахъ и т. д. и тотчасъ убѣдитесь, что для него—пѣніе само по себѣ, а музыка — также сама по себѣ! Убѣдитесь, что по нынѣшнимъ «итальянскимъ» понятіямъ—«пѣвцу» вовсе даже не слѣдуетъ учиться «музыкѣ»; это дѣло для него лишнее и скорѣе вредное, чѣмъ полезное!

Благодѣтельные слѣды такого «разумнаго» пониманія искусства слишкомъ ясно отражаются на почти всѣхъ итальянскихъ пѣвцахъ и пѣвицахъ нынѣшняго времени.

Какъ будто возможно сдѣлаться сколько нибудь порядочнымъ виртуозомъ (инструментальнымъ или вокальнымъ, не все-ли равно?)—не изучивъ какъ слѣдуетъ общихъ законовъ музыки техническихъ и эстетическихъ?

Заблужденіе, по которому преподаваніе пѣнія отдѣляется отъ преподаванія музыки до того грубо и нелѣпо, что объ немъ не стоитъ много распространяться.

Очень понятно, что при разъясненіи общихъ музыкальныхъ предметовъ, я постоянно буду имѣть въ виду и пѣвцовъ, или любителей пѣнія никакъ не отдѣльно отъ играющихъ на фортепiano, на скрипкѣ и т. д. или вообще отъ любителей инструментальной музыки.

Искусство одно—для тѣхъ и для другихъ, теорія искусства одна для тѣхъ и для другихъ; законы музыкальнаго языка—общіе. Разница въ орудіяхъ, производящихъ звукъ—но это уже по части музыкальной органологіи, о которой можетъ идти рѣчь только въ заключеніи курса.

Теперь-же дѣло пойдетъ еще на долго, именно о законахъ основныхъ, общихъ.

Въ слѣдующей статьѣ—первой изъ собственно-техническихъ—я обозначу матеріалы, которыми располагаетъ музыка для своихъ зданій и три элементарныя силы музыки, которыя обусловливаютъ употребленіе матеріаловъ.

II.

ОСНОВНЫЯ ПОНЯТІЯ *).

Матеріаль музыкальнаго искусства—звукъ.

Но «звукомъ» вообще называется все, что подлежитъ нашему слуху, все что производитъ впечатлѣніе въ нашемъ мозгу чрезъ посредство ушей. Все-ли, однако, что мы слышимъ, относится къ области музыки?

*) Муз. и Т. Вѣстникъ 1856 г. № 19.

Нисколько не все.

Въ природѣ бездна звуковъ самыхъ разнородныхъ, самыхъ разнокачественныхъ, но всѣ эти звуки, которые въ иныхъ случаяхъ называются шумомъ, громомъ, грохотомъ, трескомъ, плескомъ, гуломъ, гудѣніемъ, звономъ, воемъ, скрипомъ, свистомъ, говоромъ, шопотомъ, шорохомъ, шипѣніемъ, шелестомъ и т. д., а въ другихъ случаяхъ и не имѣютъ выраженій въ словесной рѣчи, всѣ эти звуки или вовсе не входятъ въ составъ матеріаловъ для музыкальнаго языка, или если входятъ въ него, то не иначе какъ въ видѣ исключенія (звонъ колоколовъ, мѣдныхъ тарелокъ, треугольниковъ,—звукъ барабановъ, бубенъ и т. д.).

Собственно-музыкальный матеріалъ есть звукъ особаго свойства, т. е. непременно опредѣленный (*fixe, déterminé, appréciable*).

Такой звукъ, за неимѣніемъ особеннаго, специфическаго термина, такъ и называется: музыкальнымъ звукомъ (*son musical, musikalischer Ton*).

Главное качество его—опредѣленность дрожаній (вибрацій) не можетъ быть разъяснено вполнѣ безъ длиннаго отступленія въ область «физики», которая занимается звукомъ.

Есть и въ самомъ дѣлѣ музыкальные учебники, въ которыхъ множество главъ посвящено акустическимъ изслѣдованіямъ надъ монохордомъ (натянутой струной) и т. д.,—бывали и публичныя лекціи о музыкальной теоріи, въ которыхъ г. преподаватель, въ продолженіе полугода, толковалъ своимъ терпѣливымъ слушателямъ, какимъ образомъ звукъ формируется въ дуплѣ, какимъ образомъ изъ шелеста въ тростникѣ послѣдовало изобрѣтеніе пановой свирѣли и т. д.

Въ наше время слишкомъ ясно сознають, что любой научный предметъ состоитъ въ необходимой, неизбѣжной связи съ естественными науками и, болѣе или менѣе, въ связи и со многими другими отраслями знаній. Но именно по сознанію этой связи, не упуская изъ виду, что «*ars longa, vita brevis*», въ наше время стараются сколько можно точнѣе разграничить предметы, разъяснить тѣ предѣлы, въ которыхъ должно быть замкнуто изложеніе cadaго отдѣльнаго, спеціальнаго знанія.

Гегель, въ своемъ трактатѣ о «философіи исторіи», начинается съ того, что поименовываетъ тѣ части земнаго шара, тѣ земли и народы, которые не входятъ въ область всемірной исторіи, и сказавъ вкратцѣ почему не должны входить въ нее, болѣе уже къ этимъ странамъ и народамъ не возвращается.

Такъ слѣдуетъ поступать въ изложеніи cadaго знанія, въ отношеніи другихъ научныхъ отраслей, которыя не должны входить въ составъ курса.

Каждый предметъ, и самъ по себѣ уже весьма обширенъ, если изложить его въ достаточной полнотѣ, куда-жъ тутъ забѣгать въ области чужія, въ физику, въ фізіологію—когда дѣло пойдетъ о законахъ естественныхъ, — въ исторію и философію, когда затронута постепенность развитія искусства и его законы эстетическіе?

На такомъ основаніи и потому еще, что всякое притязаніе на «уче-ность» изложенія прямо противорѣчило-бы моей цѣли, — читатели здѣсь не встрѣтятъ никакихъ выводовъ и выкладокъ, почерпнутыхъ изъ акустики; не встрѣтятъ также и философскихъ оправдываній того или другаго музыкальнаго закона. Мы будемъ брать «акустическія волны», всё вообще акустическія явленія и зависящія отъ нихъ условія какъ данности, какъ существующій въ природѣ, *готовый* матеріалъ для зданій нашего искусства.

Но сближенія, сравненія съ предметами другихъ знаній будутъ встрѣчаться часто, потому что такія сравненія я считаю столько-же практически-полезными, какъ наглядные «примѣры» самого дѣла, о которомъ рѣчь идетъ.

Всего чаще будетъ сближеніе музыки съ языкомъ словеснымъ, потому что музыка ничто иное какъ «поэтическій языкъ» особаго свойства, языкъ музыкальный, во многомъ чрезвычайно схожій съ рѣчью словесною.

Для того, чтобы выучиться языку, нужно-ли входить въ философскія изслѣдованія члено-раздѣльных звуковъ (*sons articulés*), которые составляютъ матеріалъ каждаго языка? Конечно нѣтъ.

Слѣдовательно и для того, чтобы освоиться съ языкомъ музыкальнымъ, философскія изслѣдованія о его матеріалѣ, т. е. о музыкальномъ звукѣ будутъ лишними.

И такъ главное условіе музыкальнаго звука—опредѣленность его, т. е. ясность вибрацій, по которой слухъ нашъ можетъ сравнивать его съ другими (музыкальными-же звуками) и судить о его относительной-высотѣ. (Понятіе о высотѣ музыкальнаго звука принимается здѣсь также какъ «данность». Въ читателяхъ, какъ я сказалъ, предполагаются люди отчасти уже знакомые съ музыкой и, слѣдовательно знающіе, что должно вообще разумѣть подъ «повышеніемъ» или «пониженіемъ» звука. Сопрано—верхній голосъ, баста—нижній,—высокія ноты тенора и т. д., все это встрѣчается каждый день въ разговорѣ).

Другое качество собственно музыкальнаго звука, необходимое для него какъ для матеріала изящнаго искусства—есть красота. Всѣ звуки, допускаемые музыкою (за весьма немногими исключеніями) должны быть красивы сами по себѣ.

Музыкальные звуки разнятся другъ отъ друга въ характерѣ своемъ въ впечатлѣніи, которое производятъ на слухъ, но красота—общее ихъ качество, разумѣется, въ болышей или меньшей степени.

Для поясненія достаточно одного примѣра: чтобы пѣть, надобно имѣть голосъ (большой или небольшой, сильный или слабый);—человѣкъ, съ голосомъ рѣшительно непріятнымъ, противнымъ, можетъ отлично знать музыку и можетъ пѣть въ головѣ, абстрактно, но его пѣніе въ конкретномъ проявленіи не будетъ пѣніемъ, не будетъ музыкой, потому что при всемъ его пониманіи искусства, при всемъ драматизмѣ и т. д. у него не будетъ внѣшняго музыкальнаго органа,

посредствомъ котораго онъ могъ-бы произвести впечатлѣніе музыкальное, неразлучное съ наслажденіемъ для слуха.

Мы увидимъ послѣ, что и въ музыкѣ возможно наслажденіе абстрактное (чтеніе партитуры, — исполненіе на инструментѣ до крайности плохо, бѣдно по звуку); мы увидимъ также, что, съ другой стороны, при несмѣтномъ разнообразіи музыкальных матеріаловъ, иногда допускаются въ музыку звуки не совсѣмъ красивые сами-по-себѣ, но тогда присутствіе ихъ въ искусствѣ оправдывается особыми художественными цѣлями, гдѣ иногда требуется сильная характеристичность, особенность звука, и тогда эти стороны звука замѣняютъ его красоту.

Но все это только въ видѣ исключенія, и на самые короткіе моменты, — а главнымъ, нормальнымъ матеріаломъ музыки остается звукъ красивый.

Каждый звукъ (а тѣмъ болѣе музыкальный) имѣетъ свое протяженіе — во времени.

На этомъ основано, что и все музыкальное искусство, какъ и поэзія словесная, дѣйствуетъ на насъ во времени и принадлежитъ къ общей категоріи «времени», какъ пластическія искусства принадлежатъ — категоріи «пространства».

Звукъ можетъ быть протянутъ долго — или ударить въ слухъ нашъ отрывисто, коротко.

Одинъ и тотъ-же звукъ можетъ быть повторенъ на равныхъ интервалахъ времени (бой стѣнныхъ или башенныхъ часовъ) — или на неравныхъ.

При неравности опять можетъ быть какой-нибудь порядокъ, какая-нибудь симметрія въ повтореніи звука, или отсутствіе симметріи, беспорядочность.

При симметріи, порядкѣ, мы чувствуемъ удовольствіе; это присутствіе симметріи становится однимъ изъ условій красоты въ проявленіи звука, и, слѣдовательно, этотъ естественный законъ симметріи, который находитъ сочувствіе въ нашей организаціи, дѣлается одною изъ элементарныхъ силъ музыки. Эту основную силу называютъ — ритмомъ (Rhythmus, отъ греческаго *rhythmos*, *le rythme*).

*Продолженіе *).*

Чтобы разъяснить главную основу ритма, мы предполагали, что одинъ и тотъ-же звукъ можетъ быть повторенъ въ извѣстномъ порядкѣ, въ извѣстной симметріи; но звуки могутъ быть очень не равны въ отношеніи протяженія (одинъ звукъ протянутый, — другой отрывистый, короткій, — изъ чередованія долгаго и короткаго, двухъ долгихъ и двухъ короткихъ звуковъ и т. д., можно составлять безконечное множество ритмическихъ сочетаній или рисунковъ, фигуръ такъ выражаются по сходству съ фигурами геометрическими).

*) Мув. и Т. Вѣстникъ 1856 г. № 20.

Прибавимъ къ этому, что звукъ можетъ быть силенъ или слабъ (сообразно силѣ, производящей звукъ и качеству звучащаго тѣла)—слѣдовательно чередованіе сильныхъ удареній съ полусильными и со слабыми даетъ мѣсто новому разнообразію ритмическому, новой безконечности въ сочетаніяхъ.

Вотъ уже область одного ритма разростается безпредѣльно, — хотя бы относительная высота звука оставалась одна и та же (или, яснѣе, повторялась все одна и та же нота). Теперь представимъ себѣ ритмическое чередованіе звуковъ разной высоты.

Во сколько разъ увеличится разнообразіе!

Но тутъ являются уже новые законы, въ соединеніи ритма съ послѣдованіемъ звуковъ разной высоты (высокихъ, менѣе высокихъ, низкихъ, самыхъ низкихъ,—въ симметрическомъ порядкѣ съ нисшаго звука къ высшему и обратно, или скачками, но все въ извѣстной симметріи, или частію по порядку, или частію скачками и т. д.) является новый основной элементъ музыки—мелодія (напѣвъ). Ясно, что чередованіе ритмическихъ фигуръ въ соединеніи съ разнообразіемъ мелодическаго послѣдованія звука даетъ мѣсто несмѣтному богатству рисунковъ мелодическихъ.

Но въ этихъ двухъ элементахъ—ритмѣ и мелодіи — еще не всѣ богатства нашего искусства.

По физическимъ свойствамъ музыкальнаго звука, одинъ звукъ (ясный, опредѣленный, безъ чего нѣтъ музыкальности) производитъ, порождаетъ другіе звуки, состоящіе въ болѣшемъ или меньшемъ родствѣ съ первымъ.

Производные звуки могутъ звучать въ одно время съ тѣмъ звукомъ, отъ котораго родились, и это созвучіе, это «стремленіе къ созвучію» есть новый источникъ наслажденія для нашего слуха. На этомъ законѣ созвучія основана третья элементарная сила музыки—гармонія.

Одновременное сочетаніе звуковъ различной высоты условливается особыми органическими законами, которые составляютъ цѣлую науку гармоніи. Законы эти, какъ увидимъ, въ сущности весьма несложны, естественно вытекаютъ одинъ изъ другаго и въ приложеніи своемъ никакой особенной трудности собой не представляютъ.

Но и здѣсь опять между тѣмъ ясно, что разнообразію гармоническихъ сочетаній и границъ нѣтъ.

И такъ, ритмъ, мелодія и гармонія—вотъ три элемента музыки, и только изъ соединенія всѣхъ трехъ элементовъ является музыка, въ полномъ своемъ видѣ.

Элементы эти такъ тѣсно связаны между собою, такъ нераздѣльно слиты, что разлучать ихъ можно только для особыхъ, научныхъ цѣлей, напримѣръ, для болѣшей ясности изложенія (особенно при первыхъ началахъ музыкальной теоріи). Собственно-же говоря, исключая очень рѣдкіе случаи, то одинъ изъ этихъ трехъ элементовъ на самомъ дѣлѣ не является въ нашемъ искусствѣ на долго отдѣльно отъ двухъ другихъ.

Элементъ ритма можетъ быть изолированъ отъ мелодіи и гармоніи—напримѣръ, въ барабанномъ боѣ—но это еще не музыка.

Элементъ гармоніи безъ опредѣленной мелодіи и безъ ритма встрѣчается въ звукахъ золотой арфы, гдѣ вѣтеръ, скользя по слабо-натянутымъ струнамъ, образуетъ аккорды случайные, случайно-гармоническіе (въ зависимости отъ строя арфы). Но и тутъ есть вѣроятность, что вмѣстѣ съ гармоніею (случайной) явится и что-то похожее и на ритмъ, и на мелодію (конечно, въ очень общемъ неопредѣленномъ характерѣ).

Мелодію-же, совершенно отдѣленную отъ ритма и отъ гармоніи и представить себѣ невозможно; при отсутствіи этихъ условій мелодія перестанетъ быть мелодіей.

«Какъ?» спросите вы,—«а пѣніе одного голоса безъ аккомпанимента?»

Но развѣ послѣдованіе звуковъ разной высоты вы назовете пѣніемъ, если въ немъ элементъ размѣра, такта будетъ совершенно отсутствовать? Такое «пѣніе» съ совершеннымъ отсутствіемъ ритмическаго элемента можетъ встрѣчаться только въ пѣніи «птицъ», которое—по этому самому—еще не входитъ въ область истинной, человѣческой музыки.

И далѣе, развѣ сколько-нибудь красивый мелодическій рисунокъ возможенъ безъ сколько-нибудь опредѣленнаго начала и конца, въ зависимости отъ извѣстнаго тона (Tonart), извѣстной гаммы?—а тонъ и гамма условливаются, какъ увидимъ, законами гармоническими.

Можно сказать прямо, что нѣтъ на свѣтѣ такой мелодіи (правильной, разумѣется, органической, входящей въ область искусства), которая не заключала-бы въ себѣ, не скрывала-бы въ себѣ «гармоническаго» построения.

(Все, что здѣсь, по необходимости, въ видѣ намека, — раскроется яснѣе при дальнѣйшемъ изложеніи нашего предмета).

Музыкальный звукъ уже самъ по себѣ, отдѣльно взятый, есть предметъ наслажденія для нашего слуха.

Мы любуемся серебрянымъ звукомъ колокольчика, любуемся тономъ инструмента, или красивымъ голосомъ, хотя-бы взята была одна нота.

Къ этой-же, еще низшей категоріи наслажденія музыкальнаго, надо отнести впечатлѣнія меломановъ, которые любятъ вообще голосомъ и искусствомъ пѣвца или пѣвицы, независимо отъ того, что они поютъ и понимаютъ-ли то, что поютъ.

Безконечно-разнообразныя сочетанія музыкальных звуковъ въ аккорды, въ мелодическія и ритмическія рисунки, доставляетъ наслажденіе уже болѣе высшее;—здѣсь всего болѣе наслаждается прирожденное человѣку чувство симметріи, порядка, правильности, согласія, единства въ разнообразіи и разнообразіа въ единствѣ; однимъ словомъ, то чувство, которое заставляетъ насъ любоваться красивыми, геометрическими фигурами, красивыми цвѣточными узорами, игрою калейдоскопа.

Но музыка, кромѣ этихъ сторонъ наслажденія,—есть языкъ души, отра-

женіе психологическихъ измѣненій внутри человѣка, отраженіе нашей внутренней душевной и духовной жизни.

Наслажденіе музыкальными созданіями съ этой, высшей стороны, есть конечная задача искусства. Все оно стремится къ этой цѣли и употребляетъ для нея всѣ свои элементы, съ неисчерпаемымъ богатствомъ красоты, присущемъ каждому изъ нихъ,—какъ средство.

III.

Планъ изложенія *).

Собразно сказанному, при методическомъ изложеніи музыкальной техники слѣдовало бы держаться порядка трехъ элементовъ музыки, т. е. объяснить сначала законы ритма, потомъ законы мелодіи (музыка одноголосная), наконецъ законы гармоніи (музыка многоголосная). Но изъ упомянутой мною слитности всѣхъ трехъ элементовъ понятно, что отдѣлять одинъ изъ нихъ отъ другого можно только до нѣкоторой степени.

Наука ритма (*die Rhythmik*, какъ называли ее нѣмецкіе теоретики), отдѣленная отъ мелодіи и гармоніи, будетъ слишкомъ абстрактна. Не касаясь матеріаловъ мелодіи и гармоніи, пришлось бы дѣлать ритмическія построенія изъ одной и той же отвлеченной ноты. Это было бы и утомительно и сухо.

Далѣе: мелодія въ полной зависимости съ одной стороны отъ ритма, съ другой стороны отъ гаммы и отъ гармоническихъ началъ.

Ученіе о ритмѣ, какъ изложенное раньше «мелодіи», могло бы служить логическимъ пособіемъ, опорой, но «гармоническіе» матеріалы еще не тронуты, а безъ нихъ и мелодія не существуетъ. Съ другой стороны — гармоническій элементъ состоитъ въ самой близкой, естественной связи съ основными акустическими законами музыкальнаго звука, отдѣльно взятаго.

Вотъ по какимъ убѣжденіямъ я полагаю болѣе удобнымъ для понятнаго изложенія музыкальныхъ законовъ слѣдующій планъ:

1) Не касаясь, до времени, элемента ритмическаго—разсмотрѣть музыкальный звукъ, по отношенію къ элементу гармоническому, т. е. дать понятіе о количествѣ звуковъ,—входящихъ въ составъ музыки, о тонахъ, полутонахъ и т. д., о звукахъ естественно рождающихся отъ каждого отдѣльно-взятаго (*aliquot-töne*), объ аккордахъ, выводимыхъ изъ этихъ естественныхъ данностей,—о гаммахъ, въ зависимости отъ аккордовъ.

И далѣе изложить всю науку гармоніи (музыкальную грамматику въ тѣсномъ смыслѣ), доведя ее до тѣхъ предѣловъ, которые соприкасаются съ областями мелодіи и ритма. Элементъ гармоническій можетъ быть легче изолированъ отъ двухъ другихъ.

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 21.

2) Изложить въ абстрактномъ видѣ одни главные законы ритма и тотъ-же соединить ритмику съ ученіемъ о мелодіи (музыкальный періодъ и т. д.).

3) Изложить тѣ вѣтви музыкальной науки, гдѣ уже всѣ эти элементы (ритмъ, мелодія и гармонія) разсматриваются слитно, т. е. разъяснить стили гомофоническій (мелодическій) и полифоническій (контрапунктный),—при этомъ разъяснить главнѣйшіе законы контрапункта; далѣе: дать точныя понятія о формахъ музыкальныхъ піесъ (die Kunstformen), преимущественно о формѣ сонаты, въ ея четырехъ частяхъ, какъ основной для *всѣхъ* музыкальныхъ сочиненій нашего времени, истинно-органическихъ, художественныхъ.

Наконецъ останется въ 4) изложить музыкальную органологію, т. е. ученіе объ «орудіяхъ» музыки (голоса человѣческіе, инструменты оркестра органъ и фортепіано).

Каждая изъ частей этого обширнаго плана можетъ быть изложена въ видѣ отдѣльной науки и занять цѣлыя томы,—но, согласно цѣли, высказанной мною во вступленіи, я буду имѣть въ виду прежде всего общепонятность и возможную краткость.

IV.

Предѣлы музыкальныхъ звуковъ. — Полутоны. — Клавіатура *).

Данный музыкальный звукъ, какъ мы видѣли, можетъ быть сравнительно съ другимъ даннымъ или выше или ниже. Отвлеченно, въ идеалѣ, постепенность звуковъ отъ высокаго къ низкому и отъ низкаго къ высокому можетъ быть продолжена въ обѣ стороны до безконечности.

Въ природѣ для этой отвлеченной безконечности поставленъ предѣлъ въ нашемъ слуховомъ органѣ.

Ухо наше не можетъ различать музыкальныхъ, то есть, опредѣленныхъ звуковъ выше тѣхъ, которые составляютъ крайнюю границу высокихъ флажолетныхъ звуковъ, напримѣръ, на скрипкѣ. Предѣломъ для нашего слуха въ отношеніи низкихъ музыкальныхъ звуковъ служатъ крайнія басовыя ноты въ педали церковныхъ органовъ.

Между этими крайними предѣлами (вычисляемыми акустикой въ точности, по количеству «дрожаній») останется все-таки безконечность въ «постепенности» повышенія и пониженія музыкальныхъ звуковъ.

Въ огромной лѣстницѣ звуковъ, доступныхъ нашему слуху, отъ самыхъ высокихъ до самыхъ низкихъ есть свои подраздѣленія, смотря по орудіямъ, производящимъ звукъ. То есть, одинъ отдѣлъ всей лѣстницы принадлежитъ такимъ-то орудіямъ музыкальнымъ, другой отдѣлъ другимъ и т. д. Такъ на-

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 22.

примѣръ, отдѣлъ самыхъ высокихъ звуковъ принадлежитъ скрипкамъ, флейтамъ; не самый высокій—скрипкамъ же и флейтамъ, но кромѣ того гобоямъ, кларнетамъ, дискантовымъ голосамъ женщинъ и дѣтей; отдѣлъ звуковъ средней высоты—опять скрипкамъ, кларнетамъ, альтовымъ голосамъ и инструментамъ; отдѣлъ звуковъ между средними и низкими принадлежитъ теноровымъ мужскимъ голосамъ и ихъ представителямъ, валторнамъ, фаготамъ, віолончелямъ и т. д.; отдѣлъ звуковъ самыхъ низкихъ принадлежитъ голосамъ и инструментамъ «басовымъ», низкимъ мужскимъ голосамъ, віолончелямъ (на низкихъ струнахъ), контрабасамъ; контрафаготу и т. д.

(Подробнѣе все это будетъ перечислено въ органологіи; я здѣсь упомянулъ объ орудіяхъ только для того, чтобы примѣромъ пояснить отдѣлы всей лѣстницы доступныхъ музыкальныхъ звуковъ).

Это «отдѣлы» звуковъ разной высоты называются регистрами.

Въ каждомъ регистрѣ, какъ очень понятно, постепенность повышенія и пониженія звука состоитъ въ зависимости отъ свойства орудія; то есть, если орудіе (какъ на примѣръ голосъ человѣческой или смычковые инструменты) допускаетъ произвольное повышение или пониженіе, то, въ предѣлахъ даннаго регистра, опять счету не будетъ «степенямъ» высоты звука.

Голосомъ или на скрипкѣ взять сперва звукъ положимъ средній, можно повысить его «чуть-чуть» потомъ «еще чуть-чуть» и т. д. до крайняго предѣла высоты доступной для даннаго орудія, или понизить «чуть-чуть», «еще чуть-чуть» и т. д. до крайняго предѣла низкихъ звуковъ, доступныхъ для даннаго орудія. Степень повышенія или пониженія зависитъ отъ произвола и слѣдовательно, счету не подлежитъ.

Такимъ образомъ, если представить себѣ подобное «произвольное» повышение и пониженіе звуковъ во всѣхъ регистрахъ, въ ихъ сложности получится опять постепенность «безконечная».

Но и она въ практикѣ нашего искусства очень ограничивается.

Слухъ нашъ очень ясно различаетъ малѣйшія степени повышенія и пониженія звука (на примѣръ, при настраиваніи струны).

Но въ искусствѣ, конечно условно, принимается, что самое мелкое, доступное нашему слуху разстояніе между двумя данными, или говоря технически самый меньшій интервалъ есть полутононъ (цѣлый тононъ состоитъ, разумеется, изъ двухъ полутононовъ).

Вся наша музыка и, сообразно ей, система нашихъ нотныхъ знаковъ основана на послѣдованіи «тононовъ и полутононовъ». Слѣдовательно всѣ звуки, въ которыхъ встрѣчаются интервалы «мельче» полутононовъ (вой вѣтра, плачь младенца, крикъ разныхъ звѣрей, птицъ, многіе напѣвы и мелодическіе акценты восточныхъ народовъ), могутъ быть переданы нашимъ голосомъ и нѣкоторыми изъ нашихъ музыкальныхъ орудій, но для нашей «нотной» грамоты недоступны.

Наглядный представитель постепенности всѣхъ полутононовъ, употребительныхъ въ нашей музыкѣ, есть клавиатура фортепіано.

Клавiатура устроена такъ, что повышенiе тоновъ идетъ въ порядкѣ отъ лѣвой руки къ правой (въ томъ-же порядкѣ, которому слѣдуютъ и письменные наши знаки, вообще всякая «грамота» Европейцевъ, въ томъ числѣ конечно и нотная).

Между каждыми двумя сосѣдними клавишами (не обращая вниманiя какиа они, бѣлыя или черныя) интервалъ звука—полутонъ.

Послѣдованiе всѣхъ полутоновъ кряду (по всей клавiатурѣ или отъ любого пункта ея до другаго любого) называется скалою (Scala—лѣстница) или гаммою (отъ греческой буквы «гамма») хроматическою (chroma, по гречески «краска»; отчего это названiе, увидимъ послѣ).

Но это послѣдованiе, всегда одинаковое для слуха, гдѣ бы ни начиналось и гдѣ бы ни кончалось, далеко не такъ важно для музыки, особенно для гармонической ея основы, какъ такое послѣдованiе звуковъ, такая гамма или скала, гдѣ полутоны перемѣшаны съ цѣлыми тонами.

Законъ симметрiи играетъ во всей музыкѣ самую важную роль. Слѣдовательно и чередованiе тоновъ и полутоновъ, чтобъ быть музыкальнымъ, должно быть въ извѣстномъ симметрическомъ порядкѣ.

Взглянемъ на клавiатуру. На ней бѣлыя клавиши чередуются съ черными въ опредѣленномъ порядкѣ и притомъ не въ простомъ—бѣлая, черная, бѣлая и т. д., а въ какомъ-то особенномъ:

Въ чемъ эта особенность и отчего она зависитъ?

Въ отвѣтъ на этотъ вопросъ лежитъ объясненiе главной въ музыкѣ, диатонической гаммы, основанiя гармонiи и мелодiи.

Нормальная гамма *).

Въ какомъ особенномъ порядкѣ чередуются бѣлыя и черныя клавиши? Прежде всего замѣтно расположенiе группами: двѣ черныхъ поближе одна къ другой, потомъ, не много отступя, три черныхъ; далѣе опять двѣ, опять три и проч.

Симметрическому повторенiю группъ отвѣчаетъ и симметрическое повторенiе самихъ звуковъ на протяженiи всей клавiатуры.

Но очевидно также, что основныя, главныя клавиши не черныя, а бѣлыя. Черныя составляютъ промежутки для бѣлыхъ.

Чтобы понять рациональный порядокъ клавишей, надо, значить, начать съ бѣлой и рассмотреть чередованiе бѣлыхъ и черныхъ клавишей въ одномъ отдѣлѣ клавiатуры, пока не начнется симметрическое повторенiе того, что уже рассмотрѣно.

Нормальнымъ началомъ лѣстницы звуковъ, гаммы диатонической — принимается бѣлая клавиша С, полутонъ передъ тою черною, которая стоитъ первою въ группѣ двухъ черныхъ.

*) Муз. и Театр. Вѣстникъ 1856 г. № 24.

Мы видѣли, что между каждою клавишею и слѣдующею за нею сосѣдною (безъ различенія бѣлыхъ и черныхъ) интервалъ звука—полутонъ. Мы видѣли, что клавиши отъ лѣва въ право образуютъ прогрессію звуковъ повышающихся—или гамму восходящую;—отъ права въ лѣво—звуки понижаются, т. е. образуютъ гамму нисходящую.

Разсмотримъ теперь гамму восходящую, начавъ ее съ клавиши С (взявъ ее для болѣе ясной звука на серединѣ клавиатуры).

Такъ какъ послѣдованіе всѣхъ полутоновъ (бѣлыхъ и черныхъ клавишъ по порядку на клавиатурѣ) даетъ только гамму хроматическую, то, на время, не будемъ трогать черныхъ клавишъ.

Послѣдованіе однѣхъ бѣлыхъ клавишъ (начиная съ С) дастъ намъ слѣдующій порядокъ:

Бѣлая (С) *) за ней слѣдующая

бѣлая (D)—черезъ одну черную;

слѣдующая бѣлая (E) опять—черезъ одну черную;

слѣдующая бѣлая (F) кряду послѣ бѣлой (E);

слѣдующая бѣлая (G) черезъ одну черную;

слѣдующая бѣлая (A) опять черезъ одну черную;

слѣдующая бѣлая (H) еще черезъ одну черную;

слѣдующая бѣлая (C) кряду послѣ бѣлой (H) и потомъ начинается опять тоже самое расположеніе черныхъ и бѣлыхъ, слѣдовательно начинается другой отдѣлъ клавиатуры, симметрически повторяющій порядокъ предъидущаго.

Сосѣднія клавиши—составляютъ полутонъ, слѣдовательно двѣ бѣлыя, разлученныя промежуточной черной, имѣютъ интерваломъ два полутона (отъ бѣлой до черной, потомъ отъ этой черной до сосѣдней, бѣлой), или цѣлый тонъ.

Такимъ образомъ восходящая гамма однѣхъ бѣлыхъ клавишъ (начиная съ С), даетъ намъ:

одинъ цѣлый тонъ (C—D)

еще одинъ цѣлый тонъ (D—E)

полутонъ (E—F)

цѣлый тонъ (F—G)

еще цѣлый тонъ (G—A)

еще цѣлый тонъ (A—H)

и полутонъ (H—C).

*) Въ статьяхъ этого курса будетъ въ употребленіи нотная азбука—нѣмецкая, которая болѣе удобна для теоретическаго изложенія и между Русскими болѣе принята, чѣмъ итальянская (ut, re, mi, fa, sol, la, si,) потому что музыкальные преподаватели у насъ всего чаще изъ Нѣмцевъ. Приводить же каждый разъ оба названія (нѣмецкое и итальянское) считаю неудобнымъ и лишнимъ.

Эта схема (1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, $\frac{1}{2}$), есть выраженіе главной діатонической гаммы во всей нашей музыкѣ, гаммы мажорной. Нормальною начальною клавишей мы брали С, потому что и вся наша клавиатура построена по гаммѣ, которая начинается отъ звука С. (Сообразно этой же гаммѣ, C-dur, расположена и вся нотная грамота на пяти линейкахъ нотной системы).

Отдѣлъ клавиатуры отъ С до другаго С—называется октавою (octo—восемь), отъ восьми ступеней діатонической гаммы.

C, D, E, F, G, A, H, C.
1 2 3 4 5 6 7 8

Такихъ октавъ на нынѣшнихъ рояляхъ семь, и въ сложности, какъ было сказано выше, онѣ заключаютъ въ себѣ полную гамму всѣхъ звуковъ, употребительныхъ въ нашей музыкѣ.

Отъ самаго нижняго С до слѣдующаго, октава называется контра-октавою, отъ втораго С до третьяго—басовою, (по нѣмцки: grosse Oktave); отъ третьяго до четвертаго верхнею басовою или теноровою (kleine Oktave); слѣдующая октава—альтовая или первая дискантовая (eingestrichene Oktave), за нею вторая дискантовая (zweigestrichene Oktave), за тѣмъ третья дискантовая (dreigestrichene) и четвертая дискантовая (vieregestrichene).

У Нѣмцевъ для «буквеннаго» означенія нотъ постоянно употребляются для басовой октавы прописныя буквы, для слѣдующей строчныя; далѣе буквы подчеркиваются одинъ разъ (c), или два раза (cc), или три раза (ccc) и т. д. (Отсюда слова eingestrichen и т. д.). Вообще-же когда не нужно болѣе точнаго различенія, всю клавиатуру дѣлятъ на двѣ половины: басъ (отъ лѣваго края до середины) и дискантъ (отъ середины до праваго края).

Для различенія ступеней гаммы (и вообще интерваловъ, чтò не все равно, потому что зависитъ отъ того, откуда начинается счетъ) употребляются численныя латинскія названія: прима, секунда, терція, кварта, квинта, секста, септима, октава.

Въ предѣлахъ октавы всѣхъ полутоновъ двѣнадцать, семь бѣлыхъ клавишъ и пять черныхъ. Мы видѣли, что для бѣлыхъ въ азбукѣ нотной есть свои имена (заимствованныя изъ латинскаго алфавита *).

Для черныхъ-же клавишъ нѣтъ особыхъ, самостоятельныхъ названій; черныя клавиши поставлены въ зависимость отъ сосѣднихъ бѣлыхъ (справа и слѣва). Если черная клавиша разсматривается какъ повышеніе предъидущей бѣлой (сосѣдней слѣва), то къ буквѣ, которою называется эта бѣлая, прибавляется окончаніе: is; c—cis, d—dis, f—fis, g—gis. Если же черная клавиша разсматривается какъ пониженіе предъидущей бѣлой (сосѣдней справа), то прибавляется—es: d—des, e—ees, или, по сокращенію: es; g—ges, a—as; но отъ H не hes, какъ-бы слѣдовало, а B (почему? на это есть причины историче-

*) Употребительныя у южныхъ народовъ названія нотъ (ut, re, mi, fa, sol, la, si) заимствованы монахомъ Гвидо д'Ареццо (въ XI столѣтіи) изъ начальныхъ слоговъ каждой строчки одного латинскаго гимна въ стихахъ.

скія, которыя къ нашему дѣлу нейдутъ). Знакъ повышенія—дизъ (diesis, diéze, Kreuz); знакъ пониженія—бемоль (bémol, b.) *).

Если законъ прибавочныхъ окончаній провести konsekventно, то и для бѣлыхъ клавишъ, разсматриваемыхъ по отношенію къ сосѣднимъ полутонамъ, получатся новыя названія. Такъ клавиша F, если берется какъ полутономъ, которымъ повышена сосѣдняя слѣва клавиша (E) называется уже не F а Eis. Клавиша E если разсматривается какъ пониженіе сосѣдней справа (F) называется уже не E, а Fes.

Клавиша C, какъ полутонное повышеніе клавиши H, называется уже не C, а His; клавиша H, какъ полутонное пониженіе клавиши C, называется уже не H, а Ces.

Наконецъ и производные полутоны (Cis, Ces, Dis, Des и т. д.) могутъ быть въ свою очередь еще на полтона повышены или понижены, и, сообразно постоянному закону прибавленія окончаній, получатся названія: cisis, т. е. cis, повышенный еще на полтона, или двойной дизъ на с; ceses т. е. ces, пониженный еще на полтона или двойной бемоль на с. Такъ и съ нотой D (Dis, disis,—des, deses) и т. д. (Замѣтить только надобно, что двойной бемоль на H, т. е. B, пониженный еще на полтона, не носитъ особаго названія).

Такъ какъ въ нашей музыкѣ, въ предѣлахъ одной октавы только 12 полутоновъ, то ясно, что двойныя повышенія и пониженія приходятся на клавишахъ, которыя уже имѣютъ свое постоянное наименованіе. Напримѣръ с—бѣлая, cis—слѣдующая за ней черная, cisis—еще слѣдующій полутономъ, т. е. слѣдующая бѣлая послѣ cis; но это выйдетъ уже клавиша d.

С пониженнымъ на полтона (ces) дать, какъ мы уже видѣли, клавишу H; Ces пониженный на полтона (ceses), совпадетъ съ клавишею B и т. д.

«Къ чему-же столько разныхъ названій для однихъ и тѣхъ-же клавишъ, названій, которыя только запутываютъ дѣло, и, слѣдовательно, лишнія?» Нѣтъ, эти названія нисколько не лишнія, потому что съ ними неразрывно связанъ способъ выражать повышеніе и пониженіе полутоновъ нотными знаками, или иначе, съ ними связана музыкальная орфографія, безъ которой (какъ и въ словесномъ языкѣ) не будетъ толковаго, яснаго сознанія о самомъ предметѣ. Въ послѣдствіи окажется, что орфографія нотная чрезвычайно помогаетъ наглядности и, слѣдовательно, понятности гармоническихъ сочетаній.

Мы видѣли, что хроматическую (полутонную) гамму можно начинать съ любой клавиши и — для слуха — гамма остается одна и та-же. Но названіе полутоновъ и нотное выраженіе ихъ можетъ очень измѣняться, смотря по тому,

*) Въ итальянской нотной азбукѣ переменъ окончаній для названія полутоновъ не существуетъ. Тамъ просто къ названію ноты для означенія полутона прибавляется знакъ повышенія (diéze) или знакъ пониженія (bémol). Напримѣръ, d=re; dis=re diéze; des=re bémol и т. д. Оно казалось-бы и проще, нежели въ нѣмецкой нотной азбукѣ, но на практикѣ прибавка этихъ словъ (bémol, diéze) иногда затруднительнѣе нежели переменъ окончаній. Впрочемъ, тутъ все зависитъ отъ привычки съ малолѣтства.

какъ мы себѣ представимъ начальный полутононъ и первый за нимъ слѣдующій. Напримѣръ, возьмемъ полутонную гамму отъ *cis* до *cis*. Она будетъ или:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, cis.

или:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
cis, cisis, dis, disis, eis, fis, fisis, gis, gisis, ais, aisis, his.

или:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
des, d, es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c.

или:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12
des, eses, es, fes, geses, ges, ases, as bb, ceses, ces, deses.

Разнообразіа очень много, но въ немъ нѣтъ ни малѣйшей трудности для практики, если понять законъ, которому слѣдуетъ полутонная система всей нашей музыки.

(Усвоеніе себѣ всѣхъ знаковъ и названій полутоновъ — дѣло памяти, но оно весьма не лишнее для всякаго, кто хочетъ поближе знакомиться съ музыкою; здѣсь же всегда будутъ указаны только формулы, законы построения; дальнѣйшія практическія примѣненія того-же закона можетъ дѣлать каждый для себя).

Діатоническую гамму мы начинали отъ клавиши *C* (нормальной въ нашей музыкальной системѣ).

Но такая-же точно діатоническая гамма можетъ начинаться съ любой клавиши (бѣлой или черной), только чтобъ она вышла точно такая, надобно строго держаться порядка въ чередованіи цѣлыхъ тоновъ и полутоновъ, существующаго въ гаммѣ нормальной (1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$).

V.

Построеніе мажорныхъ гаммъ съ діэзами и бемолями, по образцу нормальной *).

Мы видѣли, что на клавиатурѣ фортепіано (какъ наглядномъ представленіи всѣхъ употребительныхъ въ современной музыкѣ звуковъ) послѣдованіе бѣлыхъ клавишъ отъ *C* до *C* (то есть, до повторенія того-же порядка въ другой октавѣ) даетъ слѣдующее расположеніе цѣлыхъ тоновъ (1) и полутоновъ ($\frac{1}{2}$):

c — d — e — f — g — a — h — c.
 1 1 $\frac{1}{2}$ 1 1 1 $\frac{1}{2}$

По образцу этой нормальной гаммы выстроены всѣ другія (діатоническія-мажорныя) гаммы, употребительныя въ нашей музыкѣ.

*) Музык. и Театр. Вѣстникъ, 1856 г. № 32.

Предполагая въ читателяхъ «практическое» знакомство со всѣми тонами (Tonarten), съ діезами и бемолями въ ключѣ, я здѣсь хочу только разъяснить «раціональность» дізозъ и бемолей въ гаммахъ, для того, что бы знающіе ихъ на практикѣ могли дать себѣ ясный отчетъ объ этихъ законахъ, органически-необходимыхъ, если—какъ и есть на самомъ дѣлѣ—за основаніе принята гамма C-dur (по которой выстроена и вся наша клавиатура и вся нотная грамота).

Начнемъ гамму не съ клавиши C, какъ прежде, а со слѣдующей—D.

Послѣдованіе бѣлыхъ клавишъ будетъ;

$$\begin{array}{cccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ D & - & e & - & f & - & g & - & a & - & h & - & c & - & d. \\ & 1 & & 1/2 & 1 & & 1 & & 1 & & 1/2 & & 1 \end{array}$$

Сравнимъ съ формулой:

несходство окажется между второю и третью ступенями (надобно цѣлый тонъ, а тотъ полутона);

между третью и четвертою ступенями (надобно полтона, а тутъ цѣлый тонъ);

между шестою и седьмою ступенями (надобно цѣлый тонъ, а тутъ полтона);

наконецъ, между седьмою и восьмою ступенями (надобно полтона, а тутъ цѣ-
лый тонъ).

Чтобы сдѣлать гамму отъ D до d совершенно сходною съ нормальною гаммою, надобно, слѣдовательно, возвысить на полтона третью ступень (тогда возстановлено будетъ нормальное отношеніе между второю и третью и между третью и четвертою). вмѣсто f мы должны брать слѣдующую черную клавишу: будетъ вмѣсто f—fis.

Далѣе: надобно будетъ еще одну ступень возвысить на полтона, а именно седьмую, чтобъ возстановить нормальное отношеніе между шестою и седьмою и между седьмою и восьмою ступенями. Такимъ образомъ вмѣсто c получимъ cis, и гамма отъ d—d будетъ слѣдующая:

$$\begin{array}{cccccccc} d & - & e & - & fis & - & g & - & a & - & h & - & cis & - & d. \\ & 1 & & 1 & & 1/2 & 1 & & 1 & & 1 & & 1/2 \end{array}$$

Чередованіе тоновъ и полутоновъ теперь совершенно то же, что и въ нормальной гаммѣ (C).

Проходя по порядку всѣ клавиши гаммы C и отъ каждой изъ нихъ начиная новую гамму, по образцу нормальной, получимъ (кромѣ гаммы d, кото-
рую уже видѣли)

гамму съ четырьмя діезами:

$$\begin{array}{cccccccc} E & - & fis & - & gis & - & a & - & h & - & cis & - & dis & - & e; \\ & 1 & & 1 & & 1/2 & 1 & & 1 & & 1 & & 1/2 \end{array}$$

гамму съ однимъ бемолемъ:

$$\begin{array}{cccccccc} F & - & g & - & a & - & b \text{ (NB)} & - & c & - & d & - & e & - & f; \\ & 1 & & 1 & & 1/2 & & & 1 & & 1 & & 1 & & 1/2 \end{array}$$

гамму съ однимъ діезомъ:

$$\begin{array}{cccccccc} G & - & a & - & h & - & c & - & d & - & e & - & fis & - & g; \\ & 1 & & 1 & & 1/2 & 1 & & 1 & & 1 & & 1/2 \end{array}$$

гамму съ тремя діэзами:

A—h—cis—d—e—fis—gis—a;
 1 1 1/2 1 1 1 1/2

гамму съ пятью діэзами:

H—cis—dis—e—fis—gis—ais—h;
 1 1 1/2 1 1 1 1/2

Вникая въ число измѣненныхъ ступеней каждой изъ этихъ гаммъ и расположивъ ихъ въ прогрессіи нарастанія измѣненій, получимъ такой порядокъ (не считая гаммы C,—безъ знаковъ въ ключѣ, какъ нормальной):

- 1) гамма G (съ однимъ діэзомъ);
- 2) гамма D (съ двумя діэзами);
- 3) гамма A (съ тремя діэзами);
- 4) гамма E (съ четырьмя діэзами);
- 5) гамма H (съ пятью діэзами).

Особнякомъ отъ нихъ будетъ гамма F, съ однимъ бемолемъ (происшедшемъ отъ того, что для нормальнаго отношенія, надобно было четвертую ступень гаммы понизить).

Въ прогрессіи гаммъ съ діэзами (G, D, A, E, H) каждая слѣдующая гамма начинается съ пятой ступени предъидущей гаммы (въ гаммѣ G пятая ступень D и т. д.).

Вникнувъ въ законъ такой прогрессіи нарастанія діэзовъ, мы можемъ продолжить построеніе гаммъ (такъ какъ ничто не связываетъ насъ начинать гамму непременно съ бѣлой клавиши), то есть послѣ гаммы H (съ пятью діэзами) возьмемъ за начальную клавишу—пятую ступень гаммы H—это будетъ fis, и получимъ:

въ 6-хъ гамму съ шестью діэзами:

1 2 3 4 5 6 7 8
 fis—gis—ais—h—cis—dis—eis—fis;
 1 1 1/2 1 1 1 1/2

дальѣ, начиная также съ пятой ступени этой новой гаммы, получимъ въ 7-хъ гамму съ семью діэзами:

cis—dis—eis—fis—gis—ais—his—cis;
 1 1 1/2 1 1 1 1/2

Продолжая такимъ же образомъ получимъ:

въ 8-хъ, гамму съ шестью діэзами и однимъ двойнымъ діэзомъ:

gis—ais—his—cis—dis—eis—fisis—gis;

въ 9-хъ, гамму съ пятью діэзами и двумя двойными:

dis—eis—fisis—gis—ais—hisis—cisis—dis;

въ 10-хъ гамму съ четырьмя діэзами и съ тремя двойными,

ais—his—cisis—dis—eis—fisis—gisis;

въ 11-хъ гамму съ тремя діэзами и четырьмя двойными:

eis—fisis—gisis—ais—his—cisis—disis;

въ 12-хъ гамму съ двумя діэзами и пятью двойными:

his—cisis—disis—eis—fisis—gisis—aisis *).

Но his, какъ мы знаемъ, не что иное, какъ энгармоническое имя для клавиши С, слѣдовательно мы перебрали всѣ 12 полутоновъ, обошли весь кругъ гаммъ съ діэзами (слѣдующая діэзная гамма 13-я, съ 6-ю двойными діэзами, начиналась бы съ fisis (g) и повторила бы первую діэзную гамму; 14-я діэзная, съ семью двойными діэзами, начинаясь съ cisis, повторила бы вторую діэзную (D) и т. д.).

Въ какой именно ступени каждая діэзная гамма разнится отъ своей предшественницы?—Въ седьмой.

Въ каждой слѣдующей гаммѣ діэзной (если онѣ расположены въ той прогрессіи, какъ здѣсь показано), діэзъ набавляется на седьмой ступени.

Гамма G разнится отъ первой, нормальной, только въ своей седьмой ступени: fis вмѣсто f; гамма D, оставляя при себѣ первый діэзъ fis отъ предъидущей гаммы G, разнится отъ нея только въ своей седьмой ступени: cis вмѣсто c, и такъ далѣе.

Но эта седьмая ступень каждой гаммы (въ прогрессіи нарастанія діэзовъ) есть четвертая ступень въ предъидущей гаммѣ.

(Клавиша С, напримѣръ, седьмая въ гаммѣ D, отчего и требуетъ повышенія на полтона, cis вмѣсто С, но то-же С—четвертая ступень въ гаммѣ G). Слѣдовательно, если мы въ любой гаммѣ повысимъ четвертую ступень на полтона, мы превратимъ гамму въ слѣдующую діэзную (напримѣръ, послѣдованіе звуковъ g, a, h, cis принадлежитъ уже не гаммѣ G, а гаммѣ D) и наоборотъ, если на полтона понизимъ седьмую ступень любой гаммы то превратимъ ее въ діэзную. (Послѣдованіе звуковъ d, e, fis, g, a, h, c, d принадлежитъ уже не гаммѣ D, а гаммѣ G).

При этомъ должно замѣтить, что установивъ нормальный порядокъ тоновъ и полутоновъ каждой гаммы (отъ С до С, отъ D до D, отъ E до E и т. д.) можно потомъ повторять это-же чередованіе по всей клавиатурѣ, насколько не стѣсняясь какою клавишею начинать и какою оканчивать. Напримѣръ e, fis, g, a, h, c все будетъ принадлежать гаммѣ G хотя начинается съ e, а кончается клавишею c.

Всѣ эти соображенія, особенно важнѣйшая роль четвертой и седьмой ступени въ отношеніи двухъ сосѣднихъ гаммъ, будутъ намъ очень полезны въ послѣдствіи.

Теперь перейдемъ къ гаммамъ съ бемолями.

Первый изъ нихъ встрѣтился намъ, когда мы начинали гамму съ клавиши F. Мы видѣли, что тогда, для возстановленія нормальнаго отношенія

*) Всѣ эти гаммы съ довольно дикими, потому что мало употребительными названіями діэзовъ, здѣсь нужны для консеквентности объясненія, а на практикѣ пригодны для модуляціи, какъ увидимъ въ свое время.

11-я съ тремя бемолями и четырьмя двойными:

Asas—bb—ces—deses—eses—fes—ges—asas.

12-я съ двумя бемолями и пятью двойными:

Deses—eses—fes—geses—asas—bb—ces—deses *).

Но *deses* ничто иное какъ бемольное энгармоническое названіе для клавиши С. Такимъ образомъ, въ бемольныхъ гаммахъ мы перебрали всѣ 12 полутоновъ и, обойдя весь кругъ, вернулись къ нормальной точкѣ (слѣдующая бемольная гамма съ шестью двойными бемолями начиналась бы съ *geses*, т. е. съ F и, значитъ, повторила-бы первую бемольную гамму, 14-ая бемольная гамма повторила-бы вторую бемольную и т. д.). 12 дізновыхъ гаммъ, да 12 бемольныхъ дають въ сложности 24 гаммы, между тѣмъ какъ разныхъ клавишей (черныхъ и бѣлыхъ) до повторенія въ слѣдующей октавъ всего 12. Какъ-же это согласить?

Уже изъ предъидущаго ясно, что многія гаммы повторяются въ разныхъ видахъ для названія и нотной орфографіи. Логическая послѣдовательность говоритъ намъ также, что если уже появились двойные діазы, двойные бемоли, то почему-жъ не быть и тройнымъ діазамъ, тройнымъ бемолямъ? Въ прогрессіи гаммъ дізновыхъ и гаммъ бемольныхъ можно идти, пожалуй, до безконечности, потому что тутъ—кругъ. Но для чего-же кружиться на одномъ и томъ-же мѣстѣ? На практикѣ предѣлы гаммамъ дізнымъ и бемольнымъ полагаются тамъ, гдѣ онѣ начинаютъ взаимно повторять другъ друга. Дальнѣйшія поясненія тождества энгармоническаго и предѣлы употребительнаго числа діазовъ и бемолей въ ключѣ изложены будутъ въ слѣдующей статьѣ.



Опера „Русланъ и Людмила“ **).

Въ полной фортепіанной партитурѣ съ пѣніемъ.



(Vollständiger Clavierauszug mit Gesang). С.-Петербургъ, у Стелловскаго. Цѣна 20 р. сер.

О случаѣ изданія оперы «Жизнь за Царя» въ полной фортепіанной аранжировкѣ, безъ голосовъ, мы, выражая благодарность г. Стелловскому, высказали желаніе поскорѣ увидѣть обѣ оперы М. И. Глинки, напечатанныя въ полномъ видѣ, съ пѣніемъ.

Теперь желаніе это на-половину исполнено. «Русланъ и Людмила» передъ нами въ «полномъ» изданіи, съ русскимъ

*) И въ бемольныхъ гаммахъ эти дико звучащіе названія двойныхъ бемолей здѣсь нужны для послѣдовательности; а сами по себѣ такіе бемоли иногда необходимы въ модуляціяхъ.

**) Музык. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 16.

и нѣмецкимъ текстами, со всѣми финалами и речитативами; однимъ словомъ полный «Clavier-Auszug» огромной оперы, необходимый съ очень многихъ практическихъ сторонъ (для разучиванія партій солистовъ и хоровъ, для исполненія у фортепіано, по частямъ, — для ознакомленія съ оперою тѣхъ лицъ, которымъ затруднительно или недоступно чтеніе большой, оркестрной партитуры и т. д.). Честь и хвала г. Стелловскому, взявшему на себя и исправно выполнившему изданіе, по величинѣ и сложности оперы, требовавшее не малыхъ трудовъ и заботъ.

Такъ какъ оперы М. И. Глинки въ полномъ фортепіанномъ переложеніи еще никогда не были награвированы, и вообще такого рода обширныя изданія большая рѣдкость въ Россіи, то г. Стелловскій имѣетъ полнѣйшее право рассчитывать на признательность со стороны всѣхъ просвѣщенныхъ любителей музыки, цѣнящихъ произведенія М. И. Глинки, какъ ихъ цѣнить слѣдуетъ.

Какъ нельзя болѣе радуясь этому пріятному явленію въ нашей музыкальной литературѣ, считаемъ своею обязанностью взглянуть въ это изданіе поближе, рассмотреть его повнимательнѣе и сообщить читателямъ результаты нашихъ замѣчаній.

Всѣхъ номеровъ въ оперѣ «Русланъ и Людмила» — 26, не считая увертюры. Нѣкоторыя части оперы были уже положены для фортепіано и продавались отдѣльно (въ магазинѣ Одеонъ); — теперь все это перепечатано точно въ томъ же видѣ, какъ прежде. Но многіе большіе №№, въ томъ числѣ финалы каждаго изъ пяти дѣйствій, арранжированы вновь г. Вильбоа.

Для полноты и ясности отчета, вотъ подробный списокъ тому, что осталось въ прежней арранжировкѣ:

Увертюра и №№: 1) Интродукція. 2) Каватина Людмилы съ хоромъ, 5) Баллада Финна. 6) Дуэтино Руслана съ Финномъ. 7) Сцена и Рондо Фарлафа. 8) Арія Руслана. 11) Персидскій хоръ. 12) Каватина Гориславны. 13) Арія Ратмира. 14) Танцы. 17) Арія Людмилы (въ четвертомъ актѣ). 18) Маршъ Черномора. 19) Танцы. 23) Романсъ Ратмира. 24) Речитативъ и хоръ. 25) Дуэтъ Ратмира съ Финномъ.

Вновь арранжированы:

- № 3) Большой финалъ перваго дѣйствія.
- » 4) Антрактъ передъ вторымъ дѣйствіемъ.
- » 9) Пѣніе головы (мужской хоръ).
- » 10) Разсказъ головы (мужской хоръ).
- » 15) Большой финалъ третьяго дѣйствія.
- » 16) Антрактъ передъ четвертымъ дѣйствіемъ.
- » 20) Хоръ.
- » 21) Финалъ четвертаго дѣйствія.
- » 22) Антрактъ передъ пятымъ дѣйствіемъ.
- » 26) Большой заключительный финалъ.

Г. Вильбоа, какъ и въ переложеніи оперы «Жизнь за Царя», исполнилъ свое дѣло съ большимъ толкомъ, мѣстами отлично-хорошо, напримѣръ № 22 переложенъ весьма вѣрно и вмѣстѣ, весьма эффектно для фортепіано. Въ другихъ мѣстахъ встрѣчаются кое-какія излишнія трудности и неловкости въ расположеніи рукъ на клавишахъ. Напримѣръ, въ финалѣ перваго акта, на стр. 81 и 86,—фигура аккомпанимента (при переходѣ въ E-dur) требовала, чтобы первыя двѣ осьмыя брала правая рука, а слѣдующую четверть лѣвая, потомъ уже такъ, какъ теперь напечатано—и это во всѣхъ тактахъ, гдѣ идетъ все одна фигура аккомпанимента. Въ томъ видѣ, какъ написано г. Вильбоа, сыграть слишкомъ трудно, при такомъ быстромъ темпѣ. Въ концѣ финала третьяго акта (на стр. 241 и 242), аккорды правой руки выходятъ затруднительны и слишкомъ тяжеловѣсны; для сохраненія легкости и прозрачности намѣренія автора, надо было не всѣ ноты смычковыхъ инструментовъ прописать въ аккордѣ. Какъ именно—можно показать нотами, на словахъ разсказать неудобно. Много еще кое-чего въ такомъ-же родѣ можно было-бы замѣтить,—но, вообще говоря, достоинства арранжировки г. Вильбоа берутъ значительный перевѣсъ надъ недостатками.

Къ недостаткамъ самого изданія принадлежитъ прежде всего:

Большое количество опечатокъ;—много, очень много надо времени, чтобы перечислить ихъ всѣхъ.

Довольно того, что отсутствіе бемолей, діэзовъ, отказовъ встрѣчается въ этомъ изданіи еще гораздо чаще, чѣмъ въ изданіи «Жизнь за Царя». Особенно непріятна неисправность эта въ № 15, финалѣ третьяго акта, гдѣ, по сложности гармоніи и по непрерывнымъ модуляціямъ, отчетливость въ знакахъ передъ каждой нотой необходимѣе, нежели гдѣ нибудь. Часто нельзя отгадать аккорда, а развѣ надо такъ, чтобы приходилось его «отгадывать»?

Отгѣнки и перемѣны темповъ тоже во многихъ мѣстахъ пропущены. Напр. на стр. 55 и 56—подъ стихъ. «къ милымъ дѣвамъ, къ тихой лѣни» музыка непремѣнно требуетъ словечка: «a rîa sege» въ партіи Ратмира, и словъ: *colla parte*, въ аккомпаниментѣ. И много другаго въ такомъ же родѣ.

Въ № 9 (пѣніе головы) значительная ошибка въ самомъ первомъ аккордѣ (въ правой рукѣ а, вмѣсто g, терціи въ аккордѣ E-moll).

Въ № 10 (разсказъ головы) по ошибкѣ гравера во всей партіи «басовъ» хора выставленъ скрипичный ключъ. Хорошо, кто знаетъ, что тутъ поетъ въ головѣ мужской хоръ, теноры и басы унисономъ,—какъ и въ предъидущемъ №. А если кто этого не знаетъ, — не догадливъ и станетъ читать этотъ № 10, отдѣльно? Скрипичный ключъ поставитъ его въ большое недоумѣніе.

И такъ для пользы будущихъ изданій, желаемъ искренно, чтобы г. Стелловскій пріобрѣлъ себѣ нотнаго корректора поисправнѣе.

Другой недостатокъ изданія, по моему мнѣнію, еще важнѣе изобилія опечатокъ.

А именно: три №№ оперы арранжированы не въ томъ тонѣ, какъ въ подлинникѣ, а тономъ ниже.

№ 2) Каватина Людмилы, F-dur, вмѣсто G-dur.

» 4) Баллада Финна, G-dur, вмѣсто A-dur.

» 17) Большая арія Людмилы, A-moll, вмѣсто H-moll.

Знаю, что все это, изъ числа тѣхъ №№, которые уже были изданы отдѣльно; знаю, что при прежнемъ переложеніи имѣли цѣлью большую удобность исполненія арій «любителями», знаю также, что по экономическимъ причинамъ г. издатель было выгоднѣе оставить прежнюю арранжировку безъ перемѣны.

Не могу не пожалѣть однако, что при новомъ, полномъ изданіи оперы не были восстановлены эти три №№ въ ихъ настоящемъ тонѣ.

Теперь три №№ оперы—нумера очень важные, чрезвычайно много теряютъ въ переложеніи.

Не говоря уже, что вообще каждый тонъ (Tonart) имѣетъ свой характеръ, на который композиторъ всегда рассчитываетъ, и что, слѣдовательно, вовсе не все равно, поется ли баллада Финна въ G или въ A, или въ As и т. д.,—часто въ связи съ другими частями оперы, транспонировка рѣшительно нарушаетъ артистическое намѣреніе автора.

Возьмемъ первую каватину Людмилы. Она идетъ вслѣдъ за большою интродукціей, B-dur. Авторъ рассчиталъ на эффектъ свѣтлаго, прозрачнаго тона G, чтобъ съ началомъ новаго №, дать совершенно-свѣжее впечатлѣніе. Автору въ этомъ мѣстѣ потребовалось отношеніе нижней терціи между тонами (B-dur и G-dur).

Всѣ эти намѣренія при транспонировкѣ тономъ ниже, рѣшительно исчезли. Тонъ F (какъ доминанта для B), безпрестанно звучалъ уже въ длинной интродукціи. Гдѣ же свѣжесть эффекта?

За каватиной слѣдуетъ финаль, Es-dur, послѣ G-dur. Натуральное и чрезвычайно красивое отношеніе опускающихся терцій (B—G—Es; главные тоны всего перваго акта идутъ, въ подлинникѣ, по интерваламъ аккорда Es-dur) при транспонировкѣ—за F-dur, полнымъ аккордомъ, слѣдуетъ Es-dur, также полнымъ аккордомъ—не слишкомъ красиво, и даже очень неправильно, потому-что тутъ выходятъ октавы и квинты.

Отношеніе тоновъ въ модуляціяхъ внутри каждаго №, конечно, остаются тѣ же и при транспонировкѣ, но иногда инныя части піесы еще болѣе страдаютъ отъ перемѣны главной тональности, чѣмъ начало и конецъ всего №. Напримѣръ, въ каватинѣ Людмилы хоръ мамушекъ, при транспонировкѣ въ A-moll, еще болѣе отдается отъ характера подлинника (H-moll), нежели самая каватина, когда поется въ F, вмѣсто G.

Такъ и въ балладѣ Финна — при переложеніи цѣлымъ тономъ ниже, многія части вышли бы совсѣмъ неисполнимы въ оркестрѣ — напримѣръ на слова «подъ кровомъ вѣчной тишины, среди лѣсовъ, въ глуши далекой», въ оригиналѣ модуляція въ Des-dur, и мотивъ дѣлаютъ виолончели, начиная съ

перваго полутона на самой низкой струнѣ. — При транспонировкѣ — вмѣсто Des, является Ces, и первая нота этого тона выходитъ уже невозможною для виолончелей. Слѣдовательно фортепіанная аранжировка тутъ не даетъ понятія объ оркестрѣ. А это уже весьма невыгодно.

Большая арія Людмилы, въ садахъ Черномора, написана въ H-moll (въ концѣ—горячій H-dur), при переложеніи тономъ ниже, весь характеръ измѣнился, потерялось тональное отношеніе къ предыдущему антракту (H-moll, послѣ G-dur,—опять терція). Послѣдній аккордъ антракта — полный G-dur. Начальная нота въ ригурнелѣ аріи е (Corno solo). Теперь—d; отношеніе рѣшительно другое; намѣреніе автора нарушено.

Фантастическій хоръ найдъ (которые останавливаютъ Людмилу, когда она хочетъ броситься въ воду), въ подлинникѣ Fis-dur, съ перемежающимся D-dur. Теперь E-dur съ C-dur. Гораздо грубѣе, какъ-то прозаичнѣе.

И такъ во всѣхъ дальнѣйшихъ частяхъ этого 17 № хоръ цвѣтовъ («не сѣтуй, милая княжна») — одно изъ граціознѣйшихъ и оригинальнѣйшихъ созданий М. Н. Глинки, написанъ въ Es-dur, — напечатанъ въ Des-dur, оттого сдѣлался до крайности низокъ для контральтовъ хора, — потерялъ много изъ своей воздушности и, по множеству бемолей—даже двойныхъ, очень неловокъ для чтенія.

Adagio въ этой аріи, «col violino obbligato» *) написано авторомъ въ D-moll;—при переложеніи тономъ ниже (C-moll) весь характеръ рѣшительно измѣняется.

Кромѣ такихъ важныхъ эстетическихъ невыгодъ транспонировки есть въ ней неудобства и практическія. Переложеніе этихъ трехъ №№ тономъ ниже, весьма неудобно для тѣхъ, кто захочетъ руководиться этимъ изданіемъ для аккомпанимента при разучиваніи оперы во всей ея полнотѣ. Въ оркестрѣ всѣ эти №№ будутъ исполняться въ ихъ настоящемъ тонѣ; значить для аккомпанированія на фортепіано, при слѣвкахъ, надо будетъ требовать, чтобы аккомпанирующій, съ листа игралъ тономъ выше,—а въ музыкѣ М. И. Глинки это не совсѣмъ-то легкая задача даже для очень опытныхъ музыкантовъ. Такимъ образомъ, для удобства потребуется непременно новое фортепіанное переложеніе тѣхъ трехъ нумеровъ, о которыхъ здѣсь рѣчь идетъ.

Очень жаль, что г. издатель не избѣжалъ этого неудобства награвированіемъ этихъ трехъ арій въ новомъ переложеніи, совершенно согласномъ съ оригиналомъ.

То, что имѣло свою цѣль и могло быть допущено въ переложеніи каждаго № отдѣльно, то теперь, при изданіи всей оперы сполна, очень некстати.

Не смотря, впрочемъ, на этотъ существенный недостатокъ, можно смѣло рекомендовать публикѣ это дѣльное изданіе, которое, безъ всякаго сомнѣнія,

*) Или, какъ недавно объяснено было въ Сѣверн. Пчелѣ (по случаю концерта г. Аполлинарія Контекаго)—«съ подчиненной (!!) скрипкой» — зачѣмъ берутся за толкованіе музыкальных терминовъ, если понимаютъ ихъ на выворотъ!

принесетъ много пользы и распространитъ знакомство любителей съ однимъ изъ двухъ капитальныхъ произведеній М. И. Глинки.

Къ изданію оперы «Русланъ» приложенъ литографическій портретъ композитора, снятый въ то время, какъ онъ писалъ эту оперу. Но портретъ не весьма похожъ и литографія грубовата. По моему мнѣнію, лучше бы не прикладывать этого портрета.

Остается пожелать, 1) чтобы поскорѣ явилась опера «Жизнь за Царя» въ подобной же полной фортепیانной партитурѣ съ пѣніемъ;—2) чтобы обѣ эти оперы, такъ какъ онѣ изданы и съ русскимъ и съ нѣмецкимъ текстами, пошли за-границу и приобрѣли извѣстность въ кругу германскихъ меломановъ, которые въ состояніи по всей справедливости оцѣнить высокія достоинства этой музыки.

Обидно подумать, что имя такого необыкновенно-одареннаго, самобытнаго художника, какъ М. И. Глинка, остается еще почти неизвѣстнымъ въ Европѣ—а мы, здѣсь, обязаны знать и помнить имена разныхъ десятистепенныхъ талантиковъ, которыхъ эфемерная репутація основана на хвалительныхъ возгласахъ подкупленныхъ газетъ!

Неужели такой порядокъ музыкальныхъ дѣлъ никогда не переменится?

Нѣтъ, долженъ перемениться,—стоитъ только дружно содѣйствовать этой цѣли. Г. Стелловскій, сдѣлавъ въ этомъ отношеніи весьма важный шагъ. Будемъ надѣяться на дальнѣйшіе шаги.



Второй и третій концерты Концертнаго Общества *).



сдѣлавъ «девятую симфонію Бетховена», исполненную во второмъ концертѣ, въ Пѣвческой Капеллѣ—предметомъ отдѣльныхъ статей, я не говорилъ еще вообще о второмъ и третьемъ изъ **этихъ истинно-симфоническихъ, истинно-музыкальныхъ** вечеровъ.

Хотя концертная пора **миновалась**, хотя толкамъ о концертахъ пора-бы окончательно замолкнуть, **даже** въ специально-музыкальномъ журналѣ,—я считаю себя въ долгу передъ читателями, и пола-

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 18.

гаю, что отчетъ о серіозныхъ концертахъ, такъ ярко отличающихся отъ всѣхъ концертовъ сезона, не можетъ быть лишнимъ, даже и въ случаѣ нѣкоторой запоздалости.

Программа втораго концерта, какъ уже извѣстно читателямъ, состояла только изъ девятой симфоніи и изъ музыки Мендельсона къ піесѣ Шекспира: «Сонъ въ лѣтнюю ночь».

Девятая симфонія такое колоссальное произведеніе, формы ея такъ поразительно-могущественны, что передъ нею поблѣднѣетъ всякая другая музыка, даже самаго Бетховена (исключая, конечно, одно произведеніе того-же стиля, какъ и девятая симфонія, именно—вторую Мессу—D-dur, Op. 123).

Мендельсонъ — Бетховену не соперникъ. Даже и сравненіе тутъ невозможно. Но именно потому, что музыка «Sommernachtstraum» принадлежитъ рѣшительно къ другой сферѣ искусства, ничего общаго не имѣющей съ недосыгаемо-высокими поэтическими владѣніями, въ которыхъ витаетъ Бетховенскій духъ, въ девятой симфоніи, — программа концерта была одною изъ самыхъ удачныхъ.

Контрастъ впечатлѣній былъ самый благотѣльный — даже для небольшого кружка фанатическихъ поклонниковъ девятой симфоніи. Для «большинства»-же слушателей, для тѣхъ, которые далеки отъ сочувствія къ музыкѣ послѣдняго Бетховенскаго стиля, — граціозная прелесть Мендельсоновой музыки и всѣ сокровища ея, болѣе доступныя «общему» вкусу — были отраднымъ вознагражденіемъ за мученія, претерпѣнныя ихъ слухомъ, во все время длинной, громадной и, иногда, оглушительно-шумной симфоніи.

«То-ли дѣло Мендельсонъ! — Все такъ ясно, такъ мило, нѣжно! Краски, узоры оркестра переливаются какъ въ калейдоскопѣ! Нѣтъ никакихъ тяжелыхъ впечатлѣній!»

Но, повторяю, и для тѣхъ, кто вполне сочувствовалъ симфоніи, музыка Мендельсона пришлась кстати, — почти въ такомъ родѣ, какъ пріятно послушать въ театрѣ что-нибудь легкое, граціозно-комическое послѣ серіозной, глубокой драмы.

Достоинства Мендельсоновой музыки къ одному изъ самыхъ фантастическихъ созданій Шекспира очень извѣстны, и о нихъ трудно сказать что-нибудь новое, особенно теперь, послѣ остроумнаго и глубокаго комментарія, сдѣланнаго Листомъ и переведеннаго въ нашемъ журналѣ.

Кромѣ увертюры, въ которой ~~заклѣчается~~ полный эскизъ всей піесы и всей музыки къ ней, — въ концертѣ исполнялись еще: скерцо, — ~~піесенка~~ эльфовъ съ хоромъ, антрактъ и свадебный маршъ.

Скерцо (G-moll $\frac{3}{4}$ антрактъ передъ 2-мъ дѣйствіемъ Шекспировой піесы) — чудесно-обработанная картина игръ и плясокъ эльфовъ въ лѣсу, при свѣтѣ луны. — Эту музыку довольно часто приходится слышать въ концертахъ, потому-что скерцо вмѣстѣ съ увертюрой и свадебнымъ маршемъ сдѣлались любимѣйшими піесами для всѣхъ концертныхъ публикъ.

Но все-таки нельзя вдоволь прислушаться къ этой чудесной филигранной работѣ оркестра! И начальная мысль сама по себѣ граціозна,—хотя, какъ очень многое въ Мендельсоновой музыкѣ, носить на себѣ слишкомъ явственный отпечатокъ гебраизма — но развитіе мотива очаровательно, въ полномъ значеніи слова.

Тонкія подробности оркестровки тутъ, быть можетъ, еще плѣнительнѣе, нежели въ увертюрѣ. Все это «царство эльфовъ» — самое поэтическое, самое полное созданіе Мендельсоновой фантазіи, одна изъ самыхъ характерныхъ сторонъ его таланта и одна изъ главнѣйшихъ заслугъ его по искусству. Изъ прочихъ композиторовъ только Веберу, въ его Оберонѣ, пришлось живописать воздушный міръ эльфовъ,—но Мендельсонъ положительно превзошелъ въ этомъ Вебера. Во сколько-нибудь изъ инструментальныхъ піесъ Мендельсона есть мѣста и по мысли и по обработкѣ какъ нельзя ближе родственныя музыкѣ «эльфовъ» въ *Sommernachts Traum*! Онъ какъ будто невольно сбивался на свой любимый вымыселъ, какъ будто нарочно повторялъ его.

Въ пѣсенкѣ эльфовъ (A-moll и A-dur, $\frac{2}{4}$ Allegro ma non troppo) этотъ волнующійся міръ крошечныхъ элементарныхъ духовъ является въ третій разъ,—и опять съ совершенно новой стороны, иначе чѣмъ въ увертюрѣ и въ скерцо! Разнообразіе, выказывающее силу Мендельсонова таланта въ самомъ яркомъ свѣтѣ. Надо замѣтить при томъ, что музыка къ этой піесѣ написана гораздо позже увертюры, въ эпоху полной зрѣлости Мендельсона—и эта зрѣлость ясно отражается именно въ фантастической пѣсенкѣ, образцовомъ произведеніи и со стороны мысли, и со стороны формы, которою художникъ овладѣлъ еще несравненно свободнѣе здѣсь, нежели въ увертюрѣ.

Задача пѣсенки—неподражаемая «Шекспировская» поэзія. На благоуханномъ ложѣ изъ цвѣтовъ, подъ покровомъ густой зелени, царица эльфовъ, Титанія, склоняется ко сну,—крошечные царедворцы ея убаюкиваютъ свою царицу, охраняютъ ее отъ докучливаго жужжанія пчелъ, мухъ, жучковъ, отъ всего, что шелеститъ, гомозится и копошится въ лѣсной муравѣ.

Минорная мелодія пѣсенки и мажорный припѣвъ хора, послѣ каждого куплета, чрезвычайно просты, столько-же граціозны и глубоко проникнуты фантастическимъ характеромъ. Все жужжаніе насѣкомыхъ, вся обстановка, декорація главной мысли поручена, разумѣется, оркестру—и тутъ опять созданы Мендельсономъ чудеса инструментовки и колорита музыкальнаго въ томъ миниатюрномъ размѣрѣ, котораго требовала поэтическая задача.

Партію сопрано-соло въ этой восхитительной пѣсенкѣ исполнила г-жа Энгель, и ея симпатическій голосъ, чистый, свѣжій, прозрачный, какъ ключевая вода, какъ нельзя лучше пришелся къ мысли куплетовъ и звучалъ чрезвычайно эффектно надъ «грунтомъ» хора, составленнаго изъ чудесныхъ сопрано и контральтовъ малолѣтнихъ Придворныхъ пѣвчихъ.

Въ антрактѣ передъ 3-мъ дѣйствіемъ изображено страстное волненіе, сердечная тревога одной изъ героинь піесы, Герминъ, которая блуждаетъ по

лѣсу, вездѣ отыскивая своего возлюбленнаго, Лизандра (A-moll $\frac{6}{8}$, Allegro appassionato). Мендельсонова страстность, не безъ сентиментальныхъ оттѣнковъ, нашла себѣ здѣсь обильную пищу. Быстрое чередованіе одной и той-же фразы между духовыми инструментами и первыми скрипками составляетъ главную музыкальную идею всего Allegro, мастерски развитаго и выдержаннаго въ неизмѣнно одномъ характерѣ. Гермія скрывается въ чащѣ лѣса. Волнующееся движеніе оркестра замираетъ на *pianissimo*. Протянутыя ноты виолончелей служатъ переходомъ къ новой мысли, Allegro molto *conmodo* — A-dur $\frac{2}{4}$. Тутъ входятъ въ лѣсъ ремесленники диллетанты театральнаго искусства, которые заготовляютъ піесу для представленія передъ Тезеемъ, и собрались въ лѣсъ, для своей «репетиціи». Маленькое комическое «intermezzo», которымъ изображены пошлыя личности глупыхъ и неотесанныхъ ремесленниковъ—принадлежитъ къ самымъ замѣчательнымъ созданіямъ Мендельсона, съ той стороны, что это единственный примѣръ (кромѣ увертюры *Sommernachtsstrauch*, и оттуда-же повтореннаго *Rüpelntanz* на праздникъ Тезея), гдѣ Мендельсонъ выражаетъ музыкою элементъ комическій. Судя по антракту, о которомъ здѣсь рѣчь идетъ и по тѣмъ мѣстамъ увертюры, гдѣ выражены тѣ-же комическія лица, элементъ «buffo» былъ чрезвычайно доступенъ Мендельсону. Комизмъ подъ его перомъ принимаетъ особенный, плѣнительно-оригинальный оттѣнокъ въ соединеніи съ истинно-музыкальными красотами. Жаль, что серьезное и особенно «ораторное» направленіе Мендельсоновыхъ произведеній не дозволило ему чаще проявить свой талантъ съ комической стороны искусства и подарить свѣту побольше сокровищъ въ этомъ родѣ, хотя такихъ-же, какъ это «intermezzo» A-dur.

Великолѣпный свадебный маршъ послужилъ самымъ блестящимъ заключеніемъ концерта.

Яркая красота, пышная торжественность этихъ звуковъ незабвенны для всѣхъ, кто когда-нибудь слышалъ этотъ маршъ въ полномъ оркестрѣ.

Мысль окончить маршъ длинною, блистательною трелью духовыхъ инструментовъ—одно изъ лучшихъ вдохновеній Мендельсона. Здѣсь именно эта безподобная трель чрезвычайно кстати. Очень вѣроятно, что такому художнику, какъ Мендельсонъ, столько образованному и начитанному, фантазія представила музыку древнихъ, съ ихъ двойными флейтами, на которыхъ трели, вѣроятно, играли не послѣднюю роль. Да и вообще трель особенно хорошо выражаетъ праздничное веселье, ликование. По «красотѣ звука» очень немногихъ вещей въ Мендельсоновой музыкѣ, которыя могли бы стать на ряду съ этимъ чудеснымъ маршемъ.

О третьемъ и послѣднемъ концертѣ не стану особенно распространяться. Онъ былъ, безъ сомнѣнія, отличный, въ высокой степени интересный для настоящихъ любителей музыки,—но, въ сравненіи съ двумя первыми концертами, былъ послабѣе въ составѣ своей программы. Да и мудрено было совершенно сравниться съ такими программами, какъ первая и вторая! Но и въ третьемъ были чудеса инструментальной и вокальной музыки!

Восьмая симфонія Бетховена (F-dur), безъ сомнѣнія, чудо, потому что въ симфоническомъ дѣлѣ у Бетховена все—чудеса, одно изумительнѣе другаго. Эту симфонію, впрочемъ, при всей неподобности ея, при всемъ неподражаемо-геніальномъ размѣрѣ финала, при всей оригинальной прелести ея съ первой до послѣдней ноты—врядъ-ли слѣдуетъ поставить совершенно на ряду съ пятою, съ седьмою, съ четвертою (уже не говоря о девятой).

Средняя часть симфоніи—Allegretto (B-dur) очаровательна, вся дышитъ какъ-то веселою, свѣтлою граціею, подробности оркестровки ни съ чѣмъ несравнимы—но вся эта часть какъ-то коротка, будто недокончена и заставляетъ жалѣть, что заступаетъ мѣсто большихъ Andante или Adagio, въ которыхъ Бетховенъ такъ недосыгаемо великъ.

Послѣ симфоніи шель хоръ изъ ораторіи Гайдна «Четыре времени года».—Эта идиллическая картина «начала весны» проникнута особенною, Гайдновскою красотою,—тою, къ которой даже Бетховену удавалось приблизиться только въ рѣдкихъ случаяхъ. Тутъ дѣйствительно—вся поэзія весны, поэзія природы, идеализированная свѣтлою, кроткою душою великаго музыканта. Весь хоръ—безподобенъ; особенно рельефенъ контрастъ въ его срединѣ, гдѣ, послѣ нѣжнаго, кроткаго нѣнія высокихъ голосовъ, вдругъ раздается нѣсколько суровый мужской хоръ. Тутъ выражены поздніе морозы, порывы холоднаго вѣтра,—послѣдніе отголоски зимы. При возвращеніи первоначальной мысли, оркестру даны варианты—придающіе новыя, плѣнительныя красоты этой чудесно-наивной музыкѣ.

Увертюра Мегюля (La chasse du jeune Henri)—мастерская картина королевской охоты за оленемъ. Какъ пейзажъ, это—образцовое произведеніе. Въ оркестровкѣ почти главную роль занимаютъ, конечно, вадторны. Въ гармоніи и разработкѣ встрѣчается бездна красотъ. Съ мелодической стороны плѣнительно Andante, составляющее интродукцію къ главному сюжету.

Но Мегюль былъ окруженъ слишкомъ опасными сосѣдями (хоромъ Гайдна и хоромъ Генделя), оттого увертюра, превосходная сама по себѣ, нѣсколько потеряла во впечатлѣніи.

Хоръ Генделя изъ ораторіи «Іевфай»—колоссально-патетическое произведеніе. Это выраженіе глубокой скорби, печали цѣлаго народа, въ томъ широко-драматическомъ стилѣ, котораго тайну знали только Гендель да Глукъ. Простота средствъ—изумительна (въ оркестрѣ, кромѣ смычковыхъ, одни гобои) и столько же изумительно могущество эффекта. Въ распоряженіи «голосами» Гендель, кажется, и соперниковъ не имѣетъ. Со многихъ сторонъ этотъ чудесный хоръ былъ самою капитальною піесою концерта.

Концертъ заключился увертюрою Бетховена (C-dur, op. 115), довольно мало извѣстною; слишкомъ мало извѣстною, въ сравненіи съ ея достоинствами. Эта увертюра не къ оперѣ, не къ ораторіи не на случай—просто: увертюра. Послѣ неподобно-величественнаго Andante maestoso,—широкой прелюдіи, начинается Allegro, все выстроенное на одномъ, очень простомъ мотивѣ. Въ раз-

работѣ — эффекты поразительные на каждомъ шагѣ. Единство мысли придаетъ необыкновенную силу впечатлѣнію. Но, надо сказать, что самыя мысли увертюры такого рода, что не могутъ быть особенно-симпатичны для большинства слушателей. Оттого увертюра многимъ не совсѣмъ понравилась и, несмотря на весь огонь, которымъ кипитъ это сочиненіе для тѣхъ, кто вполнѣ понимаетъ его красоты,—нѣсколько расхолодила общее впечатлѣніе концерта.

Объ исполненіи говорить много нечего. Оно было отлично, и доказало въ этомъ концертѣ (какъ и въ девятой симфоніи), что обильное множество ренетицій, принятыхъ правиломъ въ Парижской Консерваторіи, вовсе не есть непремѣнная необходимость.



Русалка *).

Опера А. С. Даргомыжскаго.



риступая къ разбору новой русской оперы, разбору сообразному со специальной цѣлю этого журнала, надо прежде всего, опредѣлить тѣ точки, съ которыхъ предметъ будетъ разсмотрѣнъ.

Критика художественнаго произведенія ни что иное, какъ выраженіе «взгляда» нашего на это произведеніе, взгляда подтвержденнаго, подкрѣпленнаго выводами изъ общей философіи искусства въ примѣненіи къ данностямъ времени и мѣста.

По настоящему, при каждомъ критическомъ приговорѣ должны быть «предварительно», какъ можно яснѣе высказаны тѣ обще-эстетическія убѣжденія, которыя руководятъ критика въ его сужденіи. Тогда только и читателямъ критики будетъ можно оцѣнить правильность вышесказаннаго взгляда.

Если основаніе ошибочно, будутъ ошибочны и выводы, если взглядъ на общіе законы искусства, и той его области, куда относится разбираемое произведеніе, будетъ невѣренъ, вѣрности нельзя будетъ ожидать и отъ результата этого взгляда, то есть отъ собственнаго мнѣнія критика о данномъ предметѣ.

При нынѣшнемъ безплодіи на все замѣчательное въ области поэтической вообще и музыкально-поэтической въ особенности—не у насъ только, а въ цѣломъ образованномъ мірѣ — появленіе новой, оригинальной и отлично обработанной оперы во всякомъ случаѣ—событіе, но мало того:

Передъ нами русская опера на сюжетъ *русскій* и созданный *русскимъ* поэтомъ!

*) Музыкальный и Театральный Вѣстн. 1856 г. № 24.

Статья: «Замѣчанія на второе письмо г. Улыбышева» въ № 19 пропущена по вышеуказанной причинѣ.

Сколько причинъ, чтобы искренно радоваться, радоваться просто, наивно—еще не допуская себя до «анализа», который «грѣхомъ» можетъ почему-нибудь нарушить естественное и вполне справедливое чувство радости!

Тѣмъ не менѣе—самая важность такого явленія, какъ новая русская опера, не можетъ избавить критика отъ обязанности высвободиться изъ подъ вліянія чувствъ весьма понятныхъ русскимъ друзьямъ искусства, отъ обязанности разсмотрѣть новое произведеніе съ полнымъ безпристрастіемъ. Чтобы установить взглядъ, какъ я сказалъ уже, необходимо коснуться нѣкоторыхъ обще-эстетическихъ понятій.

Нашъ предметъ—опера.

Всѣ знаютъ очень хорошо, что такое опера вообще, — знаютъ, что тутъ многія искусства сливаются, чтобы произвести поэтическое впечатлѣніе, полное, всецѣлое, но сложенное изъ многихъ, весьма разныхъ художественныхъ впечатлѣній. Въ количествѣ искусствъ, которыя по идеалу оперы должны въ ней участвовать, чтобы дать одинъ общій результатъ, въ этомъ «счетѣ» музыкальные эстетики и до сихъ поръ не совсѣмъ согласны. По моему убѣжденію въ составныхъ элементахъ «оперы» всего удобнѣ видѣть — тройственность.

1) Элементъ поэтической канвы (содержаніе, смыслъ оперы, какъ пьесы); 2) элементъ музыкальный (выраженіе смысла музыкою); 3) элементъ сценический, театральный (осуществленіе смысла текста и музыки—видимымъ пластическимъ образомъ на театральной сценѣ).

Каждый изъ этихъ трехъ элементовъ (текста, музыки и постановки) можетъ болѣе или менѣе преобладать въ данной оперѣ или въ нѣкоторыхъ ея частяхъ, но при совершенномъ отсутствіи любого изъ трехъ элементовъ исчезаетъ понятіе оперы. Изъ такого дѣленія ясно, что, напр. явная несообразность музыки съ текстомъ (какъ въ иныхъ итальянскихъ операхъ «бравурной школы») разрушаетъ идеалъ оперы—но столько-же (если не больше), разрушаетъ его противорѣчіе между тѣмъ, что требуется задачей пьесы и сообразной ей музыкой и тѣмъ, что мы видимъ на сценѣ (въ постановкѣ и въ игрѣ актеровъ).

Ясно также, что если для канвы оперной, для созданія «содержанія» поэтически-интереснаго, требуется дѣятельность поэта, который бы ясно сознавалъ условія музыкальной драмы и сценическаго дѣла, то для музыки оперы требуется поэтъ въ звукахъ, который бы ясно сознавалъ условія драмы и сцены; наконецъ и для внѣшняго воплощенія оперы на «сценѣ», необходимо кромѣ автора текста и композитора, еще третья, поэтически-просвѣтленная дѣятельность, которая бы создала художественно постановку (во всемъ ея обширномъ смыслѣ), игру актеровъ (въ главныхъ чертахъ, т. е. группированье, время выхода и другія, иногда чрезвычайно тонкія подробности режиссерской части), такъ чтобы актеры, а также декораторы, машинисты, костюмеры и проч. состояли отъ этой «третьей» создающей власти въ такой же зависимости, какъ

музыканты оркестра и пѣвцы (въ смыслѣ «музыкальных» исполнителей) находятся въ зависимости отъ партитуры и отъ капельмейстера.

Идеальное равновѣсіе трехъ жиждительныхъ элементовъ въ оперѣ (собственно-поэтическаго, музыкальнаго и театральнаго) встрѣчается въ чрезвычайно-рѣдкихъ случаяхъ, т. е. при возможно-высокихъ дарованіяхъ автора текста и композитора и при непосредственномъ, просвѣщенномъ ихъ вліяніи на постановку и на исполненіе.

Объ участіи особой «поэтической» дѣятельности при сценическомъ воплощеніи текста и музыки оперы иногда—иногда и не догадываются. Постановка, худо-ли, хорошо-ли—сообразуется съ намеками текста (гдѣ въ этомъ отношеніи указанія бываютъ въ двухъ словахъ) въ отношеніи пластической игры актеры-пѣвцы предоставлены собственному своему чувству и произволу, все остальное—обыкновенное режиссерское дѣло и совершается по принятой, неизмѣнной рутинѣ.

Но какъ бы то ни было, составные элементы изъ разныхъ искусствъ, дающіе намъ въ сліяніи своемъ «впечатлѣніе оперы», въ каждой оперѣ необходимо существуютъ, и ихъ весьма не трудно разграничить, хотя иногда, особенно на первый разъ, всѣ три элемента, и преимущественно два главные, смутно сливаются въ сознаніи нашемъ и мы часто приписываемъ «музыкѣ» особенную силу, находясь подъ вліяніемъ драматизма въ текстѣ, или порицаемъ «піесу», когда виною неудовлетворительности—музыка.

Изъ великаго множества оперъ, существующихъ на бѣломъ свѣтѣ, чрезвычайно мало такихъ, гдѣ всѣ три элемента сколько нибудь уравновѣшены.

Лучшими, величайшими въ свѣтѣ художественными произведеніями въ области оперъ, признаны оперы Моцарта, Глюка и нѣкоторыхъ другихъ.

И по всей справедливости это недосягаемо-высокіе, безсмертные образцы оперной музыки.

Съ чисто-музыкальной стороны лучшія оперы Моцарта (Донъ-Жуанъ, Волшебная Флейта, Фигаро) рѣшительно безъукоризненны. Чудная красота звука и драматическая правда въ постоянномъ равновѣсіи, такъ что впечатлѣніе отъ «музыки» очаровательно и большаго совершенства мы и желать не умѣемъ.

Но какъ поэтическая вещь «въ цѣломъ», т. е. какъ поэтическая піеса, какъ музыка и театральное представленіе вмѣстѣ, которое изъ этихъ безсмертныхъ произведеній удовлетворить насъ вполне?

Сколько есть слабыхъ сторонъ въ Донъ-Жуанѣ, какъ сценическомъ представленіи! Насколько либретто да Понте, (хотя весьма недурное и несравненно лучше тысячи другихъ) осталось ниже своей великолѣпной задачи! Сколько сценъ лишнихъ, безтолковыхъ (напр. секстетъ, сдѣлавшійся знаменитымъ отъ чудесной музыки), сколько между тѣмъ, пропущено самыхъ счастливыхъ, самыхъ музыкальныхъ данностей изъ оригинальной испанской легенды, откуда черпали Тирсо ди Молина и Мольеръ! Самое то обстоятельство, что на

всѣхъ нынѣшнихъ сценахъ оканчиваютъ оперу не такъ, какъ ее окончили да Понте и Моцартъ, а именно отбрасываютъ цѣлую большую сцену, вызываетъ уже, что опера Донъ-Жуанъ, какъ піеса, далеко не имѣетъ той поэтической замкнутости, которая необходима въ каждомъ высоко-художественномъ произведеніи, такъ чтобъ уже нельзя было ни прибавить, ни убавить ни одной іоты безъ нарушенія красоты всего организма.

Либретто «Волшебной Флейты»,—чудесный вымыселъ для музыкальной поэзіи, и столько же счастливое поле для очарованій роскошной постановки, но какъ «піеса» ниже всякой критики и исполнено слишкомъ ребяческой наивности.

Уже «Фрейшюцъ», особенно въ послѣднихъ сценахъ, вызываетъ нашу улыбку, потому что требуетъ отъ зрителей черезъ чуръ много добродушной сентиментальности. А въ «Волшебной Флейтѣ» эти требованія еще сильнѣе.

«Свадьба Фигаро», по чрезвычайной запутанности интриги и по мелкости характеровъ, задуманныхъ для французской сатирической комедіи, столько-же мало-музыкальный сюжетъ, какъ напр. наше «Горе отъ ума».

Оттого при всей изумительной геніальности Моцарта въ «Nozze», какъ-то чувствуется, что музыка здѣсь не на своей родной почвѣ, не помогаетъ дѣйствію, и общее впечатлѣніе (отъ музыки и піесы вмѣстѣ) не можетъ-быть особенно сильнымъ и вполне изящнымъ.

Оперы Глука, при всѣхъ чудесахъ музыки, будутъ на нынѣшнихъ сценахъ монотонны, а потому скучноваты, и вина этого не въ музыкѣ, а въ планѣ, въ распорядкѣ оперъ, какъ піесъ.

Въ «Іосифѣ» Мегюля музыка неподобна, но опера тоже монотонна и скучновата; виною—сюжетъ и отсутствіе женскихъ ролей.

Прибавьте къ этому, что идеалъ оперы, какъ сліяніе трехъ элементовъ, о которыхъ я говорилъ, непрерывно измѣняется, въ зависимости отъ эпохи и отъ народа, для котораго опера пишется.

Очень понятно, что совершенства въ такомъ дѣлѣ и искать невозможно.

Но не естественно-ли также, что при сужденіи объ оперѣ не слѣдуетъ различать трехъ составныхъ элементовъ? Разборъ одной партитуры, какъ бы онъ ни былъ подробнѣе даже до мелочей, нисколько еще не будетъ разборомъ всей оперы, въ ея цѣломъ.

И бросить нѣсколько словъ въ скользъ о либретто еще не значить удовлетворить требованію настоящей критики, гдѣ поэтическая задача, мысль, содержаніе оперы какъ піесы сценической, требуетъ точно такой же подробной и серьезной оцѣнки, какъ и музыкальная часть.

Вотъ почему въ слѣдующей статьѣ рѣчь пойдетъ о либретто «Русалки» т. е. о данныхъ въ текстѣ Пушкина, со стороны требованій «музыкальной» драмы, и о текстѣ оперы въ томъ видѣ какъ онъ послужилъ канвой для музыки.

Извѣстный *) музыкальный теоретикъ—Фетисъ, разбирая подробно Мейер-

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 26.

берову оперу «le Prophète» въ *Revue et Gasette musicale* за 1849 г., первую статью разбора своего посвящаетъ исключительно тексту или, какъ французы называютъ «le poëme» (хотя въ иныхъ либретто истинной поэзіи и тѣни нѣтъ). Но и въ этой первой статьѣ, и въ дальнѣйшихъ, гдѣ уже рѣчь идетъ о партитурѣ, г. Фетисъ, сознавая очень вѣрно важность текста. относительно всей оперы, смотреть на дѣло либреттиста, по моему мнѣнію, весьма неправильно. А именно: 1) онъ приписываетъ слишкомъ много важности «словамъ, стихамъ» текста, 2) на счетъ нѣкоторыхъ погрѣшностей въ планѣ оперы, въ распоряжѣ сценъ дѣлаетъ упрекъ прямо либреттисту, находя, что онъ тѣмъ-то и тѣмъ-то будто-бы стѣснилъ композитора. Какъ будто, въ наше время, не довольно извѣстно людямъ, понимающимъ музыкальное дѣло, что самыя слова, стихи опернаго текста—вещь вовсе не первостепенной важности, очень не на первомъ планѣ! Какъ будто неизвѣстно также, что изобрѣтеніе сюжета зависитъ вполне отъ автора текста, но планъ оперы, сценарій, т. е. порядокъ сценъ зависитъ столько-же и отъ «автора музыки». Музыкальный элементъ входитъ въ расположеніе сценъ на столько-же, какъ и элементъ собственно драматическій. Планъ оперы во всемъ, что касается послѣдованія сценъ (т. е. здѣсь дуэтъ, здѣсь хоръ, здѣсь арія, здѣсь финаль, въ которомъ столько-то главныхъ лицъ), созидается по взаимному соглашенію либреттиста съ композиторомъ и иногда болѣе принадлежитъ автору музыки, нежели автору словъ. А по случаю Мейерберовой оперы Фетисъ особенно неправъ въ упрекахъ Скрибу, потому что всѣмъ извѣстно, до какой степени Скрибъ «подчинялся» требованіямъ композитора при сочиненіи «Роберта» и «Гугенотовъ». Только основа «сюжета», самый вымыселъ принадлежитъ Скрибу,—а всѣ подробности почти «продиктованы» Мейерберомъ (что доказать можно совершенною параллельностью между планомъ «Роберта» и планомъ «Гугенотовъ» во многихъ отношеніяхъ; параллельностью, не существующею въ другихъ Скрибовскихъ операхъ и, слѣдовательно, зависѣвшюю прямо отъ Мейербера). Я заговорилъ о Фетисѣ и его разборѣ Мейерберовой оперы для того, чтобы показать, какъ мало еще прочнаго основанія въ дѣлѣ оперной критики, какъ шатки эстетическія убѣжденія музыкальных критиковъ, даже пользующихся извѣстностью, сколько сторонъ, весьма важныхъ, еще вовсе не приведены въ ясность!

Въ текстѣ оперы, въ либретто слѣдуетъ опредѣлительно различать три момента—важности весьма неравной, которые зачастую смѣшиваются, спутываются, а такое спутываніе вредитъ вѣрному сужденію объ оперѣ.

Эти моменты: 1) Сюжетъ, какъ поэтический вымыселъ (*la fable de la pièce, die Fabel des Stückes*).

2) Музыкально-поэтическое расположеніе оперной канвы—«планъ» оперы.

3) Слова—рифмованные или нерифмованные стихи текста.

Первый моментъ—главнѣйшій и въ отношеніи оперы, какъ драматическаго произведенія, и въ отношеніи оперы, какъ театральнаго представленія, спектакля и въ отношеніи музыки. Отъ «перваго» момента зависитъ способъ

ность текста — «вдохновлять» музыканта, — отъ этого-же момента, вмѣстѣ съ музыкою и постановкою, зависитъ интересъ, привлекательность и почти вся участь оперы.

Второй моментъ, какъ мы видѣли, долженъ быть строго уравновѣшенъ между требованіями поэта и требованіями музыканта. Часто это весьма трудная задача и отъ этого такъ мало оперныхъ либретто съ совершенно удавшимся планомъ.

Третій моментъ совершенно подчиняется музыкѣ. Музыка пишется на данныя «слова», но для вдохновенія музыканта, пишущаго оперу, важны, конечно, не слова, а данное положеніе даннаго лица или данныхъ лицъ. Положеніе-же въ прямой зависимости отъ «сюжета» и отъ «плана». Слѣдовательно и отъ самаго автора музыкальной части оперы «слова» не составляютъ перво-степенной важности. Въ нихъ должны быть только соблюдены кое-какія необходимыя для музыки условія, т. е. слова должны быть такъ прилажены, чтобъ помогали и ни въ какомъ случаѣ не вредили «музыкально-сценическому впечатлѣнію».

Для слушателей слова, въ большинствѣ случаевъ, исчезаютъ за музыкой, тонутъ въ океанѣ вокальныхъ и инструментальныхъ звуковъ. Сообразно этому, почти неизбѣжному злу, либретто оперы должно быть такъ сочинено, чтобы сюжетъ, въ главныхъ чертахъ былъ постоянно понятенъ, ясень почти безъ помощи словъ; чтобъ былъ простъ и наглядень, безъ программы, почти столько же, какъ въ балетахъ.

Очень понятно, что условіе важности словъ въ оперномъ текстѣ значительно измѣняется, когда дѣло идетъ объ оперѣ «комической». Тамъ въ тысячѣ случаевъ, слова — на первомъ планѣ, иначе утрачивается весь комизмъ положенія, и опера теряетъ весь интересъ, какъ піеса. На такомъ основаніи, умные композиторы въ истинно-комическихъ сценахъ никогда не затемняютъ текста музыкой, даютъ разслушать каждое слово отчетливо, въ пѣніи прибѣгаютъ къ речитативамъ, или къ фразамъ «говоркомъ» (*parlando*), оркестру даютъ участвовать чуть-чуть, больше въ промежуткахъ, между рѣчами. На этомъ-же основаніи, — въ видахъ занимательности комическихъ оперъ, какъ піесъ, на французскихъ и нѣмецкихъ сценахъ еще сохранился противохудожественный родъ оперъ, гдѣ на сценѣ то поютъ, то говорятъ обыденной прозой. Въ Германіи этотъ смѣшанный родъ былъ до того въ силѣ, что однѣ изъ лучшихъ, вдохновеннѣйшихъ оперъ въ свѣтѣ: Волшебная флейта, *Entführung*, Фиделію (1805), Фрейшюцъ (1820), написаны съ діалогомъ, т. е. пополамъ съ прозой, да еще съ какой!

Разбираемая здѣсь опера, какъ некомическая и написанная въ условіяхъ современнаго направленія, принадлежитъ, разумѣется, къ операмъ сплошнымъ, т. е. такимъ, гдѣ музыка отъ начала до конца каждаго дѣйствія не прерывается, гдѣ и самыя речитативы вплетены въ сплошную музыку для каждой сцены и составляютъ «интегральную» часть каждаго нумера.

Въ сплошной оперѣ (или какъ прежде, очень неправильно называли, въ оперѣ «лирической») по очень естественному порядку, третій моментъ текста (т. е. самыя слова, стихи) далеко уступаетъ въ важности первымъ двумъ, и слѣдовательно, разсматривая либретто «Русалки», надобно прежде всего обратить вниманіе на сюжетъ, потомъ на планъ оперы.

Сюжеты оперъ, точно также, какъ сюжеты драмъ, историческихъ романовъ, и т. д. рѣдко изобрѣтаются «нарочно», а очень часто заимствуются изъ народныхъ преданій, легендъ, сказокъ или берутся въ свою очередь изъ готовыхъ уже литературныхъ произведеній—изъ романовъ, повѣстей и драматическихъ пьесъ.

Въ позднѣйшее время итальянскіе композиторы ввели обычай передѣлывать всѣ, сколько-нибудь извѣстныя драмы въ мелодрамы. Синьоръ Верди не оставилъ въ покоѣ не только-что В. Гюго (Риголетто, Эрнани), но посягнулъ и на Шиллера (*Jungfrau von Orleans*, *Kabale und Liebe*, *die Räuber*) и на Шекспира («Макбетъ», еще «Лиръ», какъ слышно, да вѣроятно и «Гамлету» не избѣгнуть этой-же участи; очередь осталась за нимъ). По случаю Верди мнѣ придется когда-нибудь подробно говорить, на сколько любимые имъ кровавые сюжеты согласны съ идеаломъ оперы, и на сколько профанируется поэзія, когда безсмертныя созданія Шекспира служатъ точно такими-же подмостками для рутинныхъ «вдохновеній» г. Верди, какъ и балаганно-мелодраматическая канва «Тrovatore».

Здѣсь не о томъ рѣчь. Здѣсь замѣтить надобно только, что драма и опера вовсе не одно и то же, что сюжетъ превосходный самъ по себѣ и превосходно-обработанный въ драмѣ, можетъ оказаться совершенно неудобнымъ для оперы; лучшіе примѣры: Фаустъ Гёте (въ первой части), Шекспировъ Гамлетъ, Борисъ Годуновъ Пушкина. Эти глубочайшія драмы основаны на такихъ характерахъ, въ которыхъ преобладаетъ разсудочная мысль, дума—элементъ, по существу своему, не музыкальный. И въ «Фаустѣ» есть много музыкальнаго (вся Гретхенъ—и слѣдовательно, всѣ сцены, гдѣ она главнымъ лицомъ) и въ Гамлетѣ также (Офелія,—ея сумасшествіе, ея похороны) и въ Борисѣ Годуновѣ, (сцены самозванца съ Мариною, и т. д.) но преобладающій элементъ для музыки чуждый.

Напротивъ того сюжеты, гдѣ драматическая мысль вовсе не особенно богата, не особенно глубока, гдѣ характеры вовсе не развиты, а только слегка очерчены, могутъ быть чудеснѣйшимъ вымысломъ для «музыкальной» пьесы.

Напримѣръ «Фрейшюцъ», или еще болѣе «дѣтскій» сюжетъ—«Волшебная флейта».

Для оперы все дѣло въ томъ, чтобъ въ сюжетѣ была сердечность, искренность чувства, чтобы драматическія положенія трогали разныя струны души нашей, чтобы пьеса касалась попеременно разныхъ интерваловъ безконечной гаммы между глубочайшею скорбью и высшими восторгами радости и упоенія...

Ясно обрисованные характеры, столько непохожіе одинъ на другой, какъ,

напримѣръ, типъ меланхолика и типъ сангвиника, ясно одушевленные положенія, тутъ страхъ, тамъ гнѣвъ. здѣсь печаль, тамъ шумное веселье; при этомъ контрасты и для глазъ—тутъ ночь на кладбищѣ, тамъ пышный балъ. Вотъ самыя счастливыя данности для опернаго сюжета; остается только одно требованіе, чтобы эти данности были ловко мотивированы, ловко сплетены между собою, въ зависимости отъ общаго организма пьесы.

Вотъ почему Моцартъ такъ жадно схватился за либретто Донъ-Жуана и не менѣе жадно и за сюжетъ «Волшебной флейты» (не смотря на варварски-пошлыя слова).

Вотъ почему какое-нибудь либретто, писанное прямо по «рецепту» французскихъ оперныхъ эффектовъ, даже при отсутствіи внутренней поэзіи, но при соблюденіи главныхъ условій музыкальной драмы, останется счастливымъ сюжетомъ для музыки напр. текстъ «Фаворитки».

Во сколько-же счастливѣе композиторъ, когда находитъ себѣ богатую и еще незатронутую музыкальную канву между произведеніями великаго народнаго поэта!.

Пушкинъ—неисчерпаемый родникъ для русскихъ музыкантовъ. Сколько изъ его лирическихъ вдохновеній послужили текстомъ для романсовъ!..

А теперь вотъ уже вторая русская опера является на текстъ изъ гениальныхъ вымысловъ Пушкина!

Сюжетъ «Русалки» по моему мнѣнію еще счастливѣе для оперы нежели сюжетъ «Руслана и Людмилы». Тамъ волшебная сказка въ легкомъ, Аріостовскомъ родѣ, которую довольно трудно уложить въ рамки сценической пьесы.

Здѣсь глубокая сердечная драма между четырьмя лицами съ дивнымъ внимательствомъ міра фантастическаго.

Тамъ роскошь постановки лежитъ въ сюжетѣ на первомъ планѣ, но на столько-же тамъ и несвязность цѣлага, несвязность, отъ которой опера М. И. Глинки не спаслась, тѣмъ болѣе, что либретто ея, въ отношеніи плана не выдержитъ и самой снисходительной критики.

Въ «Русалкѣ» простота главной драмы уравнивается красотами постановки (я говорю объ «идеальной» задачѣ).

Главные четыре лица такъ и вызываютъ четыре естественные регистра; теноръ, басъ, сопрано и контральто. Въ немногихъ операхъ въ свѣтѣ такая счастливая экономія. Ни Донъ-Жуанъ, ни Волшебная флейта не могутъ ею похвалиться. Въ Донъ-Жуанѣ три примадонны и четыре баса; въ Волшебной флейтѣ девять женскихъ ролей *).

Естественность въ порядкѣ регистровъ и ограниченность числа главныхъ ролей—преимущества для оперы не маловажныя, тѣмъ болѣе для оперы

Памина, Царица ночи, Папагена, три дамы, три генія; группа трехъ дамъ и группа трехъ геніевъ нигдѣ не встрѣчаются вмѣстѣ, слѣдовательно однѣ и тѣ же три пѣвицы могутъ исполнять попеременно и геніевъ и дамъ, но все-же останутся шесть женскихъ партій, пять сопрано и одинъ альтъ.

«русской», которая никогда не может рассчитывать на многочисленный персонал труппы.

Но что значить еще эта выгода внешняя, практическая въ сравненіи съ геніально-поэтическими красотами сюжета въ его сущности!

Драматическая поэма Пушкина «Русалка», къ сожалѣнію не окончена, прерывается на одной сценѣ, весьма важной, но это никакъ не даетъ права называть поэму (какъ сдѣлалъ фельетонистъ «Спб. Вѣдомостей», при разборѣ оперы) «отрывочными» сценами, *набросанными* Пушкинымъ (!). Всякій, близко знакомый съ его произведеніями (а такое знакомство «предполагается» въ каждомъ образованномъ русскомъ) знаетъ, что «Русалка» одно изъ самыхъ зрѣлыхъ созданій великаго поэта, знаетъ, что это одно изъ образцовыхъ произведеній послѣдней Пушкинской эпохи, наряду съ «Мѣднымъ Всадникомъ» и «Каменнымъ Гостемъ»; такое созданіе, которое по всѣмъ правамъ, можетъ соперничать съ многими сценами Гётева «Фауста» и съ безсмертными вымыслами Шекспира.

Въ немногихъ строчкахъ, будто слегка очерченныхъ, неподражаемая полнота и глубина мысли, пластичность, богатство драматизма и чудное, истинно Шекспировское сліяніе міра дѣйствительнаго съ міромъ фантастическимъ.

Всѣ главные элементы этой, очень не сложной драмы, принадлежать къ области душевныхъ движеній;—любовь, ревность, упреки, сердечныя страданія, тоска, безуміе, мщеніе, все это—данности чисто психологическія, безъ малѣйшей подмѣси идей абстрактныхъ, разсудочныхъ (какъ любознательность Фауста, честолюбіе Макбета или Годунова). Слѣдовательно сюжетъ «Русалки»,—вполнѣ музыкальный; это приходится сказать вовсе не о каждомъ оперномъ сюжетѣ даже изъ числа знаменитыхъ.

Кромѣ того и со стороны «сценической», сюжетъ одинъ изъ богатѣйшихъ для оперы. Тутъ есть пышный княжескій теремъ и въ немъ свадебный пиръ на весь міръ; тутъ есть лунная ночь надъ Днѣпромъ, въ Днѣпрѣ таинственные существа, русалки съ ихъ играми и смѣхами—наконецъ вся роскошь ихъ подводнаго царства. Какіе богатые контрасты, какое раздолье для костюмеровъ и декораторовъ!

Выборъ сюжета дѣлаетъ величайшую честь просвѣщенному вкусу композитора. Не менѣе чести ему и за то, что руководясь любовью къ великому отечественному поэту, композиторъ, при *переложеніи* драматической поэмы въ оперу, старался какъ *можно ближе* держаться подлинника.

(Авторъ текста на афишѣ не былъ поименованъ, и это даетъ намъ право заключать, что самъ композиторъ составилъ себѣ и все либретто).

Есть мнѣніе, что Пушкинъ писалъ «Русалку» именно, какъ текстъ «оперы» для одного изъ пріятелей своихъ. «Музыкальность» сюжета подтверждается тогда самымъ намѣреніемъ. Однако текстъ Пушкина еще далеко не либретто, какимъ оно должно быть по требованіямъ музыки. Въ каждой сценѣ—основа вполнѣ музыкальна, но слова очень часто подъ музыку не годятся, а

во многих мѣстахъ текста не достаетъ для самыхъ существенныхъ частей оперы, органически вызываемыхъ «задачею» сцены: напримѣръ, говорятъ три лица, но слова ихъ не сгруппированы въ «терцетъ», или: на сценѣ свадьба, но нѣтъ словъ для поздравительныхъ хоровъ, и т. д.

Надо было многое присочинить—оставаясь въ духѣ оригинала, надо было пожертвовать многими и многими неподобными стихами, чтобы уложить текстъ въ музыкальныя рамки; наконецъ надо было «придѣлать» развязку пѣснь, не искажая данностей Пушкина.

Все это выполнено въ либретто весьма удачно, именно потому, что композиторъ ясно созналъ равновѣсіе между чисто-поэтическими и музыкальными требованіями, и какъ хорошій «переводчикъ» поэтического текста, въ своемъ переложеніи не столько гонялся за «буквою», сколько за «смысломъ» подлинника.

Пройдемъ по порядку весь текстъ Пушкина съ указаніемъ главнѣйшихъ перемѣнъ и прибавленій, сдѣланныхъ либреттистомъ.

Но прежде—слова два о народности. Сюжетъ пѣснь—русскій, и это для насъ, Русскихъ, придаетъ ей особенный интересъ. Для оперы это выгодно тѣмъ, что заставила композитора держаться исключительно въ области «славянскихъ» формъ музыки (о чемъ подробнѣе при разборѣ музыкальной части); заставило не покидать родной почвы, на которой, по стопамъ Глинки, создается особая школа оперы «русской». Собственно-же, по отношенію къ своимъ данностямъ, Пушкинскій сюжетъ нисколько не привязанъ необходимо къ русской почвѣ (какъ, напримѣръ, сюжетъ оперы «Жизнь за Царя»). Сердечная драма между отцомъ, молодою дочерью и покинувшимъ ее княземъ могла происходить и въ другихъ земляхъ, точно также какъ на берегахъ Днѣпра. Русалки—то-же что ундины, водяницы и слѣдовательно, принадлежность не одной русско-славянской мифологіи *).

Лучшее доказательство тому, что сюжетъ «Русалки» не исключительно русскій, это то, что мотивъ произведенія Пушкина уже являлся въ «Пѣсняхъ западныхъ Славянъ». Одна изъ этихъ пѣсень—«Янышъ королевичъ»—разсказываетъ почти ту-же драму, что и въ «Русалкѣ» и безъ ущерба поэтическому вымыслу.

Такимъ образомъ, народность не составляетъ «существенной» стороны этой оперы, какъ пѣснь, но придаетъ поэтическимъ подробностямъ ея новыя красоты опредѣленностью мѣстнаго колорита и, слѣдовательно, вызываетъ оригинальность и въ музыкѣ, и въ постановкѣ.

Берегъ Днѣпра, Мельница, Мельникъ и дочь его. Мельникъ упрекаетъ

*) Кстати будетъ одна филологическая замѣтка. О происхожденіи слова «Русалка» мнѣ не случилось читать. Но оно, по всей вѣроятности, производное, только не отъ Руси (потому что «русалки» не въ одной Россіи) и не отъ русаго цвѣта (потому что волосы у русалокъ зеленые) а отъ русла рѣки. Тамъ ихъ обиталище, ихъ теремъ подводный. Очень желаю, чтобы русскіе корнесловы подтвердили основательность моей догадки.

дочь, что она въ любви съ княземъ не умѣла позаботиться о своемъ счастьи и о барышѣ «родныхъ». Она слушаетъ отца довольно разсѣяннo и на длинные «совѣты» отца возражаетъ только въ немногихъ словахъ. Скоро прїѣзжаетъ князь. Дочь мельника бросается къ нему на встрѣчу.

Такъ начинается Пушкинъ, такъ начинается и опера. «Экспозицію» сюжета составляетъ монологъ мельника (арія баса). Отступленіе отъ оригинальнаго текста въ томъ, что дочери (Наташѣ—*mezzo soprano*) здѣсь не дано никакихъ репликъ (чтобъ не прерывать аріи).

У Пушкина—тотчасъ по прибытіи князя, мельникъ, сказавъ нѣсколько словъ ему въ привѣтъ, уходитъ. Начинается длинная и чудесная сцена между княземъ и дочерью мельника. Она жалуется, что онъ любитъ ее не по прежнему. Князь долго колеблясь, понемногу, высказываетъ ей грустную вѣсть, что имъ предстоитъ разлука... Она сначала не понимаетъ, старается вывѣдать—какая разлука, высказываетъ свою рѣшимость всюду слѣдовать за княземъ даже на войну, потомъ догадывается, что рѣчь идетъ о женитьбѣ князя на другой...

Князь старается извинить себя тѣмъ, что «Князя не вольны женъ себѣ по сердцу брать», надѣваетъ на свою милую ожерелье, даетъ мѣшокъ съ золотомъ для передачи отцу и прощается. Она останавливаетъ его на минуту въ глубокомъ волненіи. Говоритъ ему, что скоро матерью будетъ. Онъ старается утѣшить ее, но окончательно прощается, потомъ, сказавъ про себя:

«Ухъ, конечно! душѣ какъ будто легче,

Я бури ждалъ, но дѣло обошлось

Довольно тихо» — поспѣшно уходитъ. Она остается неподвижною. Входитъ мельникъ.

Эта вторая и самая важная сцена (отъ прїѣзда князя до возвращенія мельника) въ оперѣ разбита на три момента. По прїѣздѣ князя, мельникъ не уходитъ. Къ разговору дочери съ княземъ (гдѣ рѣчь идетъ еще только о томъ, что князь грустенъ и не довольно радостно, «не по прежнему» встрѣчаетъ свою милую) мельникъ прибавляетъ свои реплики (продолженіе прежнихъ совѣтовъ своихъ). Такимъ образомъ составляется терцетъ.

Потомъ мельникъ приглашаетъ князя отдохнуть на мельницѣ; всѣ трое уходятъ туда, а на сцену приходятъ крестьяне и крестьянки. Сначала они затягиваютъ заунывную пѣсню, потомъ по желанію сосѣдушки Пахомыча (мельника), начинаютъ веселыя плясовыя, подъ которыя дѣвушки ходятъ хороводомъ. Эта сцена хоровъ и плясокъ оживляетъ дѣйствіе, въ которомъ сердечность драмы между тремя лицами не допускала до сихъ поръ никакого интереса для глазъ (условіе для оперы необходимое), притомъ-же полезна и для экономіи 1-го акта, такъ какъ даетъ роздыхъ примадоннѣ между терцетомъ и большими сильно драматическими сценами до конца дѣйствія. Всѣ эти оправданія «хоровода» очевидны, но нельзя не замѣтить, однако, что столько-же очевидна и самая эпизодичность этой сцены, видно, что она «вставлена» для

того-то и того-то и, по моему мнѣнію, несовсѣмъ удачно подведена и мотивирована. Въ другомъ либретто это было-бы вовсе не чувствительно, даже очень хорошо, но здѣсь, при гениально-простомъ организмѣ Пушкинскихъ сценъ малѣйшее пятнышко въ планѣ выступаетъ слишкомъ ярко.

Послѣ хоровода князь и Наташа остаются одни, и тутъ-то происходитъ тяжелое объясненіе о женитьбѣ князя. Это — большой дуэтъ, въ которомъ, по возможности, сохранены важнѣйшія слова текста въ неприкосновенности. Последнія слова князя (а parte, передъ уходомъ) откинута.

Сцена мельника съ дочерью, гдѣ онъ сначала любитъ на дорогую повязку, подаренную княземъ, на деньги, а потомъ выслушиваетъ отъ дочери объясненіе горя, которое разразилось надъ нею и упреки ея, все это очень близко къ подлиннику удержано и въ оперѣ. Жаль только, что либреттистъ не остановился *больше* на истинно-трагическомъ моментѣ ревности въ сердцѣ бѣдной покинутой дѣвушки. Ревность эта у Пушкина отгѣнена поразительно.

Главное отступленіе отъ подлинника здѣсь въ томъ, что въ сценѣ упрековъ Наташи отцу прибавлено участіе хора. Это уже согласовано съ чисто-музыкальнымъ требованіемъ большаго финала.

Участіе хора ни мало не повредило постепенности главной патетической сцены, гдѣ дочь мельника въ мукахъ ревности и отчаянія рветъ съ себя жемчугъ, бросаетъ повязку въ Днѣпръ и наконецъ сама туда кидается.

Такую сцену можно упрекнуть развѣ въ одномъ только, что она слишкомъ сильна драматизмомъ и что въ драматическомъ отношеніи даетъ перевѣсъ первому акту, такъ что требуемое эстетическими законами «возрастаніе интереса» становится почти невозможнымъ. Но и этому пособилъ самъ Пушкинъ *), превративъ дочь мельника въ существо фантастическое, но съ сердцемъ пылающимъ любовью и мстью, и прибавивъ новый интересъ сочувствіемъ къ участи безумнаго мельника и къ сердечнымъ страданіямъ князя и княгини.

Для музыки расположеніе сценъ въ первомъ дѣйствіи представляетъ весьма удачную канву. Арія въ комическомъ характерѣ, терцетъ mezzo-soprattiere (на половину грустный, на половину веселый, съ подмѣскою комическаго элемента въ партіи мельника), хоры и хороводы, страстная сцена дуэта, другой дуэтъ и патетическій финаль.

Дальнѣйшія сцены у Пушкина: княжескій теремъ. Свадьба. Молодые сидятъ за столомъ. Гости. Хоръ дѣвушекъ. Реплика свата, который обращается къ дѣвушкамъ. Комическая пѣснь дѣвушекъ: «Сватушка, сватушка, безтолковый сватушка».

*) Довольно любопытно, что г. Ростиславъ въ своемъ разборѣ «Русалки» (въ «Сѣв. Пчелѣ») въ разборѣ, по обыкновенію сотканномъ изъ «фа-дизовъ и ре-бемолей» (какъ и слѣдуетъ быть статьямъ музыкальнаго критика), говоря о сюжетѣ и планѣ оперы, постоянно спутываетъ два лица совершенно разныя. «Авторъ» у г. Ростислава значитъ и Пушкинъ и А. С. Даргомыжскій, и г. критикъ «безразлично» дѣлаетъ упреки и предлагаетъ свои со- вѣты этому «собирательному» авторскому лицу. Вотъ какъ у насъ пишутъ музыкальныя рецензіи!

Веселье вдругъ прерывается таинственнымъ женскимъ голосомъ, который поетъ грустную пѣсню про утопленницу. Шопотъ и смятеніе. Князь встаетъ изъ-за стола и велитъ конюшему отыскать мельничиху, которую узналъ по голосу.

Когда на приглашеніе свата, молодые цѣлуются, чтобъ медъ подсластить, въ толпѣ слышенъ слабый крикъ—князь въ смятеніи и сердится, что конюшій не отыскалъ мельниковой дочери. Другіе какъ будто не слышали крика. Свадьба идетъ своимъ порядкомъ; молодыхъ уводятъ въ спальню. Въ разговорѣ съ дружкой сваха жалуется, что дѣвушки вздумали пропѣть не свадебную пѣсню. Княгиня въ этой сценѣ Пушкинъ еще не далъ на одного слова.

Основываясь на немногихъ, но довольно богатыхъ данныхъ поэта, либреттистъ посвятилъ свадьбѣ цѣлый актъ.

И въ самомъ дѣлѣ, для оперы всегда кстати свадебное пиршество; тутъ—широкое поле для музыки; а пышный княжескій теремъ вызываетъ всю роскошь постановки. Хоры веселые; задравные (въ томъ славянскомъ родѣ, который придаетъ столько оригинальности интродукціи «Руслана») —будто продиктованы здѣсь самимъ сюжетомъ. Но композитору надобно было отгнать партію княгини, какъ новаго дѣйствующаго лица. Въ текстѣ оперы, слѣдовательно, прибавлена сцена прощанія молодой съ ея подругами (*Andante arioso* съ женскимъ хоромъ) и любовный привѣтъ ея князю (*allegretto* — съ репликами князя). Прибавленный текстъ отвѣчаетъ общему настроенію свадебной сцены, и хотя не имѣетъ ничего «рельефнаго», самъ по себѣ даетъ хорошую канву для музыки.

За симъ, какъ слѣдовало на княжеской свадьбѣ, введены пляски. О характерѣ и умѣстности ихъ скажу при разборѣ музыкальной части.

Комическая и чисто русская сцена дѣвушекъ съ сватомъ, во всѣхъ подробностяхъ обдѣлана самимъ Пушкинымъ; автору оперы, конечно, оставалось только воспользоваться здѣсь превосходнымъ текстомъ.

Чудесный контрастъ между веселымъ хоромъ и тоскливою и таинственною пѣнею утопленницы также совершенно готовъ въ Пушкинскомъ текстѣ. Этотъ моментъ глубоко-драматическій и главный пунетъ, переломъ всего второго дѣйствія. Другой драматическій моментъ—жалобный вопль той-же невидимки. Смятеніе всѣхъ присутствующихъ сперва послѣ пѣсни, а потомъ послѣ стога, волненіе князя и княгини даютъ отличную канву для большого финала*). Здѣсь близко держаться подлинника для оперы было невозможно.

Но прибавленный либреттистомъ текстъ, по моему мнѣнію, не безуко-

*) Рецензентъ оперы въ СПб. Вѣдомостяхъ, говоря объ этомъ финалѣ, рассказываетъ, что «Наташа является на свадьбу князя и, невидимая никѣмъ, поетъ грустныя пѣсни (т. е. всего одну пѣсню); потомъ (не упоминая о жалобномъ крикѣ утопленницы) рецензентъ выражаетъ свое недоумѣніе, изъ за чего сдѣлалась вся тревога и суматоха на свадьбѣ? Въ отвѣтъ на такой вопросъ, надобно сказать: почитайте повнимательнѣе текстъ Пушкина и получше вслушайтесь въ то, что дѣлается на сценѣ, а потомъ уже пишите рецензіи.

ризенъ. Весь планъ этой финальной сцены повернуть слишкомъ на общій оперный ладъ, напоминающій даже финалы въ итальянскихъ либретто. Характеры не довольно оттънены, что могло быть сдѣлано въ этомъ мѣстѣ—въ двухъ, трехъ репликахъ, съ новыми рельефными подробностями. Въ общемъ оперномъ смыслѣ финалъ выкроенъ хорошо, но мало отвѣчаетъ другимъ сценамъ. Правда—и то, что совмѣстничество съ Пушкинымъ слишкомъ мудреное дѣло.

Обращаемся снова къ подлиннику. Послѣ сцены свадьбы идетъ сцена въ свѣтлицѣ княгини. Княгиня уже нѣсколько лѣтъ какъ замужемъ и жалуется мамкѣ, что князь поминутно оставляетъ ее одну. Мамка утѣшаетъ ее посвоему. Входитъ ловчій съ увѣдомленіемъ, что князь оставался одинъ въ лѣсу на берегу Днѣпра. Княгиня, встревоженная, посылаетъ за княземъ людей и мамка велитъ свѣчу затеплить передъ иконой.

Шагъ за шагомъ слѣдуя за поэтомъ, перелagая въ музыку каждую сцену, по порядку, авторъ оперы начинаетъ третье дѣйствіе монологомъ княгини (арія) и разговоромъ ея съ Ольгой, молодой подругой. Текстъ речитатива и большой аріи весьма удаченъ и заключаетъ постепенность драматическихъ моментовъ истинно-поэтическую.

Мысль превратить старую мамку въ молодую подругу весьма удачна для музыки. Сопрано Ольги уже было полезно для финала второго дѣйствія. И въ третьемъ актѣ это лицо, съ характеромъ веселымъ, комическимъ, очень оживляетъ сцену. Можно пожалѣть только объ одномъ: зачѣмъ либреттистъ не далъ Ольгѣ болѣе рельефнаго участія именно въ финалѣ второго дѣйствія. Она тамъ ступшевывается въ общей массѣ, тогда какъ имѣла полное право на отдѣльную, комическую выходку, въ симметрію сцены свата съ дѣвушками. Эти комическіе эпизоды необыкновенно важны въ сценическомъ впечатлѣніи оперы, съ основою трагическою. Что авторъ оперы умѣлъ-бы изобрѣсти такого рода комическія выходки, доказательствомъ служить пѣсня Ольги въ третьемъ дѣйствіи.

На эту пѣсню у Пушкина намекъ нѣтъ, между тѣмъ ея комическій текстъ въ чисто-народномъ характерѣ и повернуть очень ловко.

(Я приведу слова пѣсни вполнѣ при разборѣ музыки).

«Ловчій», который является для одной реплики, въ оперѣ замѣненъ сватомъ, которому уже было довольно дѣла во второмъ дѣйствіи. И тутъ опять жаль, что авторъ оперы не воспользовался этимъ комическимъ лицомъ, а далъ ему въ концѣ этой сцены двѣ строчки:

«Ужъ эти мнѣ мужья,

Ну что имъ дома не сидится!»

Сцена точно не кончена: впечатлѣніе остается отрывочное, чего, по моему мнѣнію, легко было избѣжать. Но авторъ оперы вѣроятно не хотѣлъ замедлить дѣйствіе, которое приближается къ «сердцу» всей пѣсы, къ самымъ занимательнымъ, самымъ эффектнымъ сценамъ, для которыхъ первые два акта были только приготовленіемъ. Вотъ текстъ Пушкина:

Днѣпръ. Ночь

Русалки.

Веселою толпою
Съ глубокаго дна
Мы ночью всплываемъ,
Насъ грѣетъ луна.
Любо намъ порой nocturno
Дно рѣчное покидать,
Любо вольной головою
Высь рѣчную разрѣзать,
Подавать другъ дружкѣ голосъ,
Воздухъ звонкій раздражать,
И зеленый влажный волосъ
Въ немъ сушить и отряхивать.

Одна русалка.

Тише! птичка подъ кустами
Встрепенулася во мглѣ.

Другая.

Между мѣсяцемъ и нами
Кто-то ходить по землѣ.

(Прячутся).

Какая поэзія! Какая богатѣйшая тема для музыки!

Лунная ночь на уединенномъ, одичаломъ берегу Днѣпра, надъ развалинами мельницы и заглохшимъ садомъ—и тутъ: таинственные, шаловливые «голоса» водяницъ!

Эта фантастическая сцена, которая служить рамкою, каймою для важной, глубокой драмы между княземъ и старикомъ-мельникомъ, помѣшаннымъ отъ горя, эта сцена, столько живописная въ своихъ данностяхъ, вызываетъ полное участіе того «третьяго» дѣателя въ созиданіи оперы, о которомъ я говорилъ во вступительной статьѣ разбора.

Здѣсь тема дана Пушкинымъ, но «музыкантъ» не можетъ ее осуществить вполнѣ, безъ совмѣстнаго, симпатическаго участія тѣхъ, кто ставитъ оперу на сцену. Отъ живописности, отъ поэзіи декорации и постановки во всякой фантастической сценѣ зависитъ большая половина эффекта.

Въ отношеніи къ оперѣ «Русалка» эта сцена и сцены 4-го дѣйствія точно то-же, что сцены въ развалинахъ монастыря для Роберта, сцена «Волчьей долины» для Фрейшюца. Чтò было-бы изъ тѣхъ сценъ, еслибъ декорации и вся постановка нисколько не соответствовали идеямъ либреттиста и композитора?!

Поэзія—дѣло тонкаго свойства: она исчезаетъ безвозвратно отъ малѣйшаго дуновенія прозы!

Нѣтъ ничего легче, какъ въ конецъ уничтожить поэзію очаровательнаго Пушкинскаго вымысла.

Стоить только на обыкновенной декораціи ровнаго неба, надъ обыкновенной театральной рѣкой и пустымъ берегомъ повѣсить обыкновенную «театральную» луну, т. е. лампу, тускло свѣтящую сквозь масляную бумагу и выпустить на сцену толпу хористокъ, одѣтыхъ въ обыкновенный «корде-балетный» костюмъ театральныхъ наядъ, съ распущенными волосами (темными и блѣлыми, только не зелеными) и съ вѣнками бѣлыхъ розъ à la Taglioni...

Но мы говоримъ о либретто оперы съ его идеально-возможной стороны, а потому авторъ оперы «отлично» сдѣлалъ, что фантастическую сцену «русалокъ» взялъ изъ Пушкина «цѣликомъ»:

Входитъ князь со словами:

«Невольно къ этимъ грустнымъ берегамъ

Меня влечетъ невѣдомая сила».

Онъ узнаетъ мѣстность, припоминаетъ бывшее... подходитъ къ знакомому дубу. Листья сыплются на него и дубъ остается обнаженнымъ. Вбѣгаетъ старикъ въ лохмотьяхъ — мельникъ, который считаетъ себя вѣрономъ. Онъ рассказываетъ князю, какъ превратился въ вѣрона съ самой той минуты, какъ дочь его бросилась въ рѣку. Всѣ подробности этой чудно-трогательной сцены, такъ глубоко-обдуманной поэтомъ, остались почти безъ перемѣны и въ оперѣ. Мы возвратимся къ нимъ при разборѣ музыки. Композиторъ старался сохранить чуть не каждое слово (измѣняя, разумѣется, стихи и прилаживая ихъ требованіямъ музыки).

Окончаніе сцены нѣсколько отклоняется отъ Пушкина. Въ оригиналѣ — мельникъ на приглашеніе князя въ его теремъ отвѣчаетъ:

«Въ твой теремъ? Нѣтъ, спасибо!

Заманишь, а потомъ меня, пожалуй

Удавишь ожерельемъ. Здѣсь я живъ

И сытъ и воленъ. Не хочу въ твой теремъ».

Потомъ уходитъ.

Князь, оставшись одинъ, соболѣзнуетъ о страшной участи умалишеннаго. Входитъ ловчій, котораго княгиня послала искать князя. Князь уходитъ въ неудовольствіи на «несносную для него заботливость».

Русалки снова показываются надъ водой.

Что сестрицы въ полѣ чистомъ

Не догнать ли ихъ скорѣй?

Плескомъ, хохотомъ и свистомъ

Не пугнуть ли ихъ коней?

Поздно. Волны охладѣли

Пѣтухи вдали пропѣли,

Высь небесная темна,

Закатилася луна.

О д н а.

Подождемъ еще, сестрица.

Д р у г а я.

Нѣтъ, пора, пора, пора!

Ожидаетъ насъ царица,

Наша строгая сестра.

(Скрываются).

Авторъ оперы, чтобы придать больше драматической силы концу дѣйствія, заставляетъ несчастнаго старика въ порывѣ безумія броситься на князя. Охотники вбѣгаютъ еще во-время, чтобы спасти его. Мельникъ пугается людей, бросается передъ ними на колѣни и умоляетъ ихъ защитить отъ врага, который у него дочь похитилъ, наконецъ падаетъ безъ чувствъ, и князь уходитъ со своими охотниками. Такимъ образомъ дѣйствіе оканчивается дѣломъ съ мужскимъ хоромъ.

Передѣлка для оперы выгодная, тѣмъ болѣе, что чудесная, но не драматическая поэзія заключительнаго хора русалокъ въ подлинникѣ, даже при идеально-совершенной постановкѣ, расхолодила бы конецъ дѣйствія. Что несчастный старикъ узналъ князя—это уже есть и у Пушкина; злоба старика на князя, въ припадкѣ безумнаго отчаянія, весьма естественна и подведена весьма удачно.

Значить, вторая картина третьяго дѣйствія, со стороны текста, безукоризнена.

Теперь въ подлинникѣ остаются двѣ сцены, изъ которыхъ вторая едва начата. Вотъ онѣ:

Днѣпровское дно.

Теремъ русалокъ. Русалки прядутъ около своей царицы (NB прядутъ, а не вышиваютъ по канвѣ въ пальцахъ).

Старшая русалка (бывшая дочь мельника) даетъ приказанія своимъ подвластнымъ сестрамъ.

Входитъ русалочка (12-лѣтняя дочь царицы русалокъ и князя), о которой уже была рѣчь въ разговорѣ старика съ княземъ.

Старшая русалочка посылаетъ дочку на берегъ, чтобы подстерожить князя и заманить его въ рѣку. Оставшись одна, царица русалокъ говоритъ:

Съ той поры

Какъ бросилась безъ памяти я въ воду

Отчаянной и презрѣнной дѣвчонкой,

И въ глубинѣ Днѣпра—рѣки очнулась

Русалкою холодной и могучей,

Прошло двѣнадцать полныхъ лѣтъ;

Я каждый день о мщеніи помышляю

И нынѣ, кажется, мой часъ насталъ.

Потомъ перемѣна. Опять знакомый берегъ.

Входит князь, грустить по прежнему, его мучить раскаянье, когда онъ припоминаетъ старика, мучить печаль, когда припоминаетъ былую любовь. (На берегъ выходитъ русалочка).

Что я вижу?

Откуда ты, прелестное дитя?

На этихъ словахъ прерывается произведеніе Пушкина.

Но изъ двухъ поэтическихъ данныхъ, подводнаго терема русалокъ и свиданія князя съ русалочкой, которую мать послала къ нему въ видахъ своего мщенія, можно было составить цѣлый актъ довольно органически завершающій всю піесу.

Первая половина четвертаго акта была для композитора почти готова въ Пушкинѣ.

Для открытія сцены подводнаго царства, композиторъ напелъ приличнымъ ввести танцы. По моему мнѣнію чисто-балетный элементъ въ этомъ мѣстѣ не прибавляетъ красоты оперѣ. Хоръ русалокъ въ фантастическомъ характерѣ, въ томъ родѣ, какъ Пушкинскій, теперь не вошедшій въ либретто, былъ-бы больше кстати. Выходъ царицы русалокъ, «строгой ихъ сестры», составилъ-бы контрастъ именно съ шаловливостью, выраженною въ хорѣ. Теперь этого нѣтъ и быть не можетъ, потому-что театральные танцы въ «условно-идеальномъ» характерѣ всегда довольно безжизненны, и, по рутинности своей, элементовъ подводной жизни выразить не въ состояніи. Участіе хореографическаго искусства тутъ было необходимо, но не для холодныхъ «pas-de-trois» и кордебалетовъ, а для пластическаго, живописнаго размѣщенія группъ русалокъ, въ гармоніи съ фантастическою декорациею подводныхъ чертоговъ.

Авторъ оперы неизмѣнно держался правила: въ речитативныхъ сценахъ сохранять оригинальный текстъ. Здѣсь разговоръ русалки съ дочерью остался вполнѣ, въ формѣ речитатива со стороны русалки и «разговорной рѣчи» со стороны русалочки.

Сохраненіе въ этой сценѣ неподобно-поэтическаго текста въ полной неприкосновенности составляетъ большую заслугу автора оперы. Мысль ввести «разговорную рѣчь» въ репликахъ русалочки зависѣла прямо отъ желанія сохранить текстъ (ребенку нельзя было поручить пѣніе речитативное). Гармонируетъ-ли эта мысль съ музыкой оперы, увидимъ при разборѣ музыкальной части.

Небольшой монологъ, данный поэтомъ царицѣ русалокъ представляетъ чудесную тему для речитатива и большой аріи въ самомъ страстномъ характерѣ.

По музыкальнымъ требованіямъ, текстъ аріи, при удержаніи главной мысли, прибавленъ и весьма удачно для музыки.

Со 2-й картины послѣдняго дѣйствія начиналась для автора значительная трудность. Надобно было «присочинить развязку» къ неподобному поэтическому созданію Пушкина. Развязка эта, какъ заключительная мысль, должна

была естественно, органически вытекать изъ всего предъидущаго. Надобно было ловко свести концы.

Кромѣ Пушкинскихъ данныхъ: князя и русалочки въ послѣдней сценѣ требовалось участіе ~~еще~~ главныхъ лицъ оперы, то есть и мельника, и княгини и царицы русалокъ.

Всѣ эти условія соблюдены авторомъ либретто такимъ образомъ:

Берегъ Днѣпра (какъ прежде).

Княгиня, въ сопровожденіи Ольги, приходитъ къ мельницѣ, чтобъ под-
сторожить мужа, котораго подозрѣваетъ въ невѣрности. Увидѣвъ князя, обѣ
женщины прячутся за мельницу. Изъ воды выходитъ русалочка и подходитъ
къ князю.

Откуда ты, прелестное дитя?

Русалочка: Я прислана къ тебѣ, любезный князь,
Отъ матери моей нарочно.

Князь: Отъ матери,—но кто-жь она?

Русалочка: Она та самая, которую когда-то
Любилъ ты... и покинулъ.

Князь: Какъ, возможножь?

Она жива и помнить обо мнѣ?

Русалочка: Не только помнить, любить, какъ и прежде;
Теперь она Днѣпровскихъ водъ царицей—
И мнѣ велѣла звать тебя въ свой теремъ.
Ахъ, еслибъ зналъ ты, какъ у насъ
Прохладно и весело!

Князь: Она сказать велѣла, что непременно будетъ ждать тебя.
Прелестное дитя, (*цалуетъ ее*).
Но что со мною!
Какъ сердце бьется!

Русалочка: Скажи мнѣ, гдѣ-жь она?
А если хочешь, я отведу тебя.

Князь: Веди, веди скорѣй...

Княгиня и Ольга показываются изъ за мельницы.

Княгиня останавливаетъ князя, осыпаетъ его упреками.

Рѣшилась я сама, тебя въ измѣнѣ уличить!

Князь: Въ правѣ ли кто
Преслѣдовать здѣсь меня?

Ольга: Князь, позволь и мнѣ промолвить слово
И княгиню оправдать.

Княгиня жалуется на свои многолѣтнія страданія, Ольга вторить ей —
князь продолжаетъ негодовать и увлекаемый русалочкой (невидимой для
княгини и Ольги) приближается къ рѣкѣ.

Русалка.

Пойдемъ же князь;
А если мнѣ не вѣришь
Знакомый голосъ, можетъ быть, напомнить
Тебѣ о матери моей. Послушай...

Царица русалокъ

Княгиня и Ольга.

Царица русалокъ.

(изъ Дмитра).—Мой князь!

Что слышу?

Тебя, князь милый,

Я призываю,

Все прежней страстию

Къ тебѣ томлюся я.

Приди же въ теремъ мой

Я жду тебя по прежнему

И будемъ неразлучны мы

На вѣкъ съ тобой,

Приди же, князь...

Князь въ глубокомъ волненіи отъ знакомаго, сладкаго дунѣ голоса. Княгиня и Ольга поражены изумленіемъ. Русалка все увлекаетъ князя. Княгиня и Ольга заклиняютъ его удалиться отъ этихъ мѣстъ, гдѣ ждетъ его недоброе. Между тѣмъ входитъ безумный мельникъ и отталкиваетъ княгиню и Ольгу отъ князя:

Прочь, оставьте, я здѣшній вѣронъ и хозяинъ!

Онъ нашъ женихъ, его мы не уступимъ!

Сегодня свадьба и васъ на пиръ я приглашаю.

Повтореніе этихъ словъ мельника—между тѣмъ какъ ужасъ и волненіе княгини и Ольги, и колебанія князя продолжаются — потомъ мельникъ въ порывѣ безумія тащитъ князя къ рѣкѣ и, пока княгиня и Ольга кричатъ «спасите, спасите»... сталкиваетъ князя въ воду, а самъ поспѣшно убѣгаетъ.

Княгиня падаетъ безъ чувствъ. Охотники спѣшатъ на помощь князю, но ужъ поздно... раздается только зловѣщій хохотъ русалокъ.

Перемѣна декораціи: дно рѣки Днѣпра. Луна свѣтитъ сквозь воду.

Русалки плывутъ съ утоншимъ княземъ и повергаютъ его къ ногамъ своей царицы. Очнется ли князь къ новой жизни подъ водою Днѣпра, или не очнется? Во всякомъ случаѣ русалка достигла своей цѣли: князь съ ней навѣкъ соединенъ.

Участіе безумнаго мельника въ развязкѣ органически округляетъ дѣйствіе, притомъ тутъ есть поэтическая мысль кары Божіей, справедливаго возмездія, исполненнаго существомъ бессознательнымъ.

Я остановился нѣсколько подробнѣе на послѣднихъ сценахъ, потому что они подали поводъ многимъ, не совсѣмъ толковымъ рецензентамъ, понять развязку оперы совершенно превратно. Одинъ (въ СПБ. Вѣдомостяхъ) совсѣмъ забылъ объ участіи мельника въ предпослѣдней сценѣ, и находитъ, что князь, не смотря на упрёки и мольбы княгини, исполняетъ свое намѣ-

реніе (!). Такъ-ли это? Идетъ-ли здѣсь это выраженіе объ исполненіи намѣренія—достаточно показано самимъ дѣломъ. Другой въ (Сѣв. Пчелѣ)—заключительную картину оперы называетъ какимъ-то апопоеозомъ (чего? или чѣмъ?) и находитъ такое окончаніе даже не совсѣмъ музыкальнымъ (!!).

По моему убѣжденію, планъ послѣднихъ сценъ очень выгоденъ для музыки, и—независимо отъ мысли о томъ, какъ самъ Пушкинъ завершилъ бы свое созданіе—веденъ удачно. Участіе фантастическаго элемента и все «тяготѣніе» пьесы къ мщенію русалки требовало именно такого конца.

Дѣло другое, что эти послѣднія сцены и особливо заключительная картина (въ которой и пѣнія нѣтъ) кажутся какъ-будто лишними; уже весь 4-й актъ значительно охлаждаетъ сильное впечатлѣніе послѣ третьяго дѣйствія.

Но въ силѣ впечатлѣнія сцены фантастическія, или на половину фантастическія, никогда не сравнятся съ трогательными сценами чисто-фантастическими, особенно доведенными до «патоса», какъ въ дуэтѣ князя съ безумнымъ мельникомъ.

Кромѣ того, для нѣкоторой слабости впечатлѣнія послѣдняго акта есть свои особыя причины, которыя отъ текста и плана оперы не зависятъ.

Если сдѣлать касательно либретто Русалки общій резулътатный выводъ, то окажется, что по первому моменту, т. е. *по сюжету*, эта опера одна изъ богатѣйшихъ и музыкальнѣйшихъ въ свѣтѣ. По второму моменту, т. е. *по плану*, можно сдѣлать кое-какіе упреки, но не важныя въ сравненіи съ весьма значительными достоинствами. Планъ вообще очень хорошъ. По третьему моменту, т. е. относительно самихъ *словъ текста*, достоинство въ томъ, что нѣтъ ничего противомызыкальнаго въ отношеніи «смысла» и въ отношеніи «звука»; нѣтъ ничего такого, что бы нарушило общее поэтическое настроеніе. Этимъ соблюдено одно изъ главнѣйшихъ условій оперныхъ словъ.

Теперь перейдемъ къ части музыкальной, гдѣ сначала будетъ рѣчь о томъ стилѣ оперной музыки, къ которому принадлежитъ разбираемая опера.

Когда *) намъ извѣстенъ предметъ, извѣстна поэтическая задача художественнаго произведенія, это намъ уже даетъ объ немъ нѣкоторое понятіе, но еще очень слабое, очень неопредѣленное, потому что одинъ и тотъ же предметъ можетъ быть выраженъ въ данномъ искусствѣ съ безчисленно разныхъ сторонъ. Но уже гораздо ближе къ дѣлу будетъ, гораздо болѣе опредѣлительно для идеи «*a priori*»—если мы узнаемъ какому времени, какой націи, какой школѣ принадлежитъ художникъ.

Произведенія талантовъ самыхъ оригинальныхъ, самобытныхъ, никогда не лишены болѣе или менѣе близкаго, семейнаго сходства съ другими произведениями современныхъ имъ художниковъ или, вѣрнѣе, художниковъ одной съ ними школы (хотя-бы и разныхъ націй). Талантъ художника зависитъ, конечно, отъ врожденнаго дарованія, но столько-же зависитъ отъ той почвы,

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г., № 28.

на которой выросъ, т. е. отъ тѣхъ впечатлѣній, которыми художникъ былъ окруженъ съ дѣтства, отъ тѣхъ образцовъ, которые избралъ себѣ, по обстоятельствамъ и по внушенію вкуса, т. е. по инстинктивному, еще безсознательному влеченію самой художественной натуры своей.

По этому сужденію о данномъ произведеніи искусства никакъ не должно быть изолировано отъ понятій о той средѣ, къ которой произведеніе принадлежитъ.

Преимственность направленія, родство одного произведенія съ другимъ, близкимъ къ нему по времени, мѣсту и вкусу художника, важна въ искусствѣ звуковъ, быть можетъ, болѣе нежели въ другихъ, потому что оно непосредственнѣе выходитъ изъ души художника, заключаетъ въ себѣ болѣе чисто-психическихъ элементовъ, не имѣя такой явственной опоры во внѣшней природѣ—какъ искусства пластическія, и такой опоры въ умственно-разсудочной сферѣ жизни—какъ поэзія.

Вліяніе «ближайшихъ» образцовъ очевидно, осязательно въ твореніяхъ первѣйшихъ въ свѣтѣ музыкальных гениевъ. Ни Бахъ, ни Глукъ, ни Моцартъ не были-бы «Бахомъ», «Глукомъ», «Моцартомъ», еслибы съ тою же самою гениальною организаціею родились не тамъ, и не въ то время, *идеи* и *когда* подготовлено для нихъ было поле ихъ великой дѣятельности.

И гениальнѣйшіе художники—въ томъ числѣ даже Бетховенъ, начинали свое поприще съ того, что стремились какъ можно ближе подойти въ произведеніяхъ своихъ къ тѣмъ мастерамъ, которыхъ «стилю», которыхъ «идеалу» сочувствовала ихъ художественная организація.

По всему этому, понятіе «школы», какъ направленія, какъ стиля въ искусствѣ болѣе или менѣе ясно, опредѣлительно высказавшееся въ данную эпоху и данной землѣ—одно изъ главнѣйшихъ во всей музыкальной критикѣ.

Несмотря на такую важность этого понятія, оно еще весьма неудовлетворительно разработано.

Чтобы не отдаляться отъ главнаго предмета, останемся въ предѣлахъ одной «оперной» музыки.

Въ отношеніи ея (какъ мнѣ случалось уже говорить въ Вѣстникѣ, когда я разбиралъ «Сѣверную Звѣзду») — между людьми писавшими по части музыкальной критики, господствующее убѣжденіе было чуть-ли не до нашего времени, что въ оперной музыкѣ только два стиля, только двѣ школы,—итальянская, которой главный представитель — Россини (въ исторіи музыки рецензенты были не сильны и брали только то, что поближе подъ рукою) — и нѣмецкая, въ которой представители—Моцартъ, Веберъ, Шпоръ и (представители, какъ видите, слишкомъ различные другъ отъ друга) Спонтини и Мейерберъ. Характеромъ итальянской школы почитали исключительное преобладаніе мелодіи; характеромъ нѣмецкой—исключительное преобладаніе гармоніи, и—дѣло съ концомъ.

Только весьма недавно стали ясно различать третью, весьма важную въ

исторіи искусства, весьма ясно опредѣлившуюся школу—французскую, которую казалось бы вовсе нельзя было смѣшать ни съ итальянской, ни съ нѣмецкой (хотя она, какъ средняя, и имѣетъ нѣкоторыя общія съ ними стороны). «Преемственность» во французской школѣ весьма легко прослѣдить: въ серьезной оперѣ Лулли, Рамо, великій Глукъ, Мегюль, Керубини, Спонтини, Россини (въ В. Телѣ), Оберъ (въ Фенелѣ), Мейерберъ, Галевн. Въ комической основатель: Гретри, потомъ современники его Монсини, Филлдоръ; нѣсколько позже: Николо Изуаръ, Мегюль, Боальдьё, потомъ Оберъ, Герольдъ, Галевн, Аданъ, и цѣлый легіонъ другихъ подражателей Обера.

Отличительные признаки французской школы: стремленіе къ ясной декламациі въ возможно-большей эффектности (пикантности) ритма и оркестровки.

Но въ искусствѣ, какъ во всей жизни человѣчества, одно явленіе состоитъ въ неизмѣнной связи съ другими, имѣетъ свое вліяніе на другихъ, а вмѣстѣ испытываетъ на себѣ и ихъ вліяніе.

Такъ и школы оперной музыки не возникли рѣшительно сами по себѣ и никогда не существовали безъ взаимнаго вліянія другъ на друга.

Гретри—французъ (Бельгіецъ), но учился въ Италіи, идеальнымъ образомъ себѣ избралъ музыку Перголезе (который писалъ маленькія комическія оперы—родъ тогда только-что возникшіи). Явленіе итальянскихъ формъ мелодіи не могло «отчасти» не отразиться въ музыкѣ Гретри.

Моцартъ былъ воспитанъ «преимущественно» на итальянской музыкѣ (временъ Гассе, Йомелли), но слышалъ оперы Глука. Стиль этихъ оперъ открылъ гениальному молодому музыканту совершенно-новыя стороны искусства и онъ прямо подражалъ Глуку въ своемъ Идоменѣе, также во многихъ «серьезныхъ» мѣстахъ Донъ-Жуана и Волшебной фленты.

Керубини былъ много лѣтъ современникомъ Гайдна и былъ очарованъ его симфоніями, прелестями его контрапункта и инструментовки, тогда еще «новыми» въ искусствѣ. Музыка Гайдна и Моцартовыхъ оперъ не могла не оставить глубокихъ слѣдовъ въ громадномъ талантѣ Керубини.

Всесвѣтное господство блестящей и чудно-красивой Россиниевой музыки не могло не плѣнить всѣхъ современныхъ ему композиторовъ (не прямо враждебныхъ его направленію, какъ нѣкоторые нѣмцы) и вотъ уже въ Боальдьё—вліяніе оркестровки и нѣкоторыхъ приемовъ Россини весьма замѣтно, а въ музыкѣ Обера «россинизмъ» отражается на всемъ и иногда въ полной силѣ.

Художникъ всегда впечатлителенъ по своей натурѣ (иначе-бы и не могъ быть художникомъ). Натура эта, стремясь къ возможно-лучшему, по своему идеалу,—даже безъ яснаго сознанія, непремѣнно пользуется *всѣмъ* хорошимъ, что встрѣчаетъ въ другихъ и это чужое, силою собственного таланта обрабатываетъ *въ свое*.

Все дѣло долько въ степени поэтической искренности и въ оригинальной силѣ собственного таланта.

Въ избранникахъ, это усвоеніе чужаго, — благороднѣйшій электизмъ,

который сближает, сродняет элементы, искусствъ разрозненныхъ—придаетъ искусству возможность высшаго его расцвѣта. Такъ въ несравняномъ Моцартѣ, въ которомъ слились всѣ бывшіе до него стили въ музыкѣ, не повредивъ собственно—Моцартовской, Рафаэлевской красотѣ.

Въ артистахъ, на которыхъ печать поэтического творчества оттиснута слабѣе, несравненно слабѣе, въ которыхъ побудительныя силы не поэзія, а расчетъ,—стремленіе къ эклектизму даетъ въ результатѣ не «химическое» сліяніе разныхъ стилей въ одинъ, а «механическое» сопоставленіе «разныхъ» музыкъ, очень непохожихъ одна на другую. Выходитъ смѣсь весьма не-эстетическая, настоящее арлекинское платье. Такъ въ операхъ Мейербера.

При вопросѣ объ отдѣльныхъ школахъ драматической музыки, слѣдовательно, никогда не должно терять изъ виду этого взаимнаго проникновенія одного стиля другимъ, этого взаимнаго вліянія каждой школы на остальные.

Рѣзкое отдѣленіе оперной музыки, нѣмецкой отъ оперной музыки итальянской основалось на томъ различіи, что въ одной изъ этихъ школъ композиторы ищутъ прежде всего правды выраженія, вѣрности смысла музыкальнаго, а въ другой ищутъ мелодической красоты, которой, въ соединеніи съ условіемъ виртуозности пѣнія, зачастую жертвуютъ условія мидраматизма въ общемъ направленіи и во всѣхъ подробностяхъ оперы.

Это очень старая и очень знаменитая въ исторіи музыки борьба между Глукистами и Пиччининистами, повтореніемъ которой была борьба между Веберистами и Россинистами, а въ новѣйшее время между Вагнеристами и Антивеберистами.

Но кромѣ того, что Глукова музыка никакъ не можетъ принадлежать нѣмецкой школѣ, замѣтите, что рѣзкость различія существовала и существуетъ болѣе въ принципахъ, нежели на самомъ дѣлѣ. Оттого только въ такихъ художникахъ, которые поставили себѣ цѣлью рѣшительное, преднамѣренное «преобразование» искусства, т. е. только въ Глукѣ и въ наше время въ Вагнерѣ замѣтно постоянное стремленіе къ своему *идеалу*, безъ малѣйшей поблажки, уступки противоположному направленію. Во всѣхъ почти остальныхъ композиторахъ, мѣстами мелькаетъ служеніе инымъ цѣлямъ, несогласное съ главнымъ направленіемъ школы, къ которой художникъ принадлежитъ.

Такъ въ очень многихъ мѣстахъ оперъ Россини, даже чисто-итальянскихъ, можно найти прямое стремленіе къ правдѣ драматизма, совершенно въ духѣ Моцарта.

Такъ въ новѣйшее время, Верди прямо подражаетъ Мейерберу въ стремленіи къ драматизму, въ мелодраматическихъ эффектахъ и во многихъ приѣмахъ оркестровки, угождая между тѣмъ «итальянскому вкусу» площадною плоскостью своихъ мелодій и рутинною ихъ выкройкою, сообразно требованіямъ пѣвцовъ.

Такъ съ другой стороны въ лучшихъ партитурахъ безсмертнаго Моцарта, какъ пятна въ солнцѣ, встрѣчаются «аріи съ вокализмами», написанными для

виртуозовъ («Il mio tesoro» и послѣдняя арія Доны-Анны въ Донъ-Жуанѣ; обѣ аріи Царицы Ночи въ Волшебной флейтѣ).

Даже въ Веберѣ, столько оригинальномъ, столько далеко отъ итальянскаго опернаго вкуса, можно найти (особенно въ Оберонѣ) многія уступки виртуозности исполнителей.

Ясное, опредѣлительное разграниченіе школъ существуетъ только въ «идеалѣ», а не фактически.

Опера Бетховена «Фиделіо», безъ всякаго сомнѣнія, принадлежитъ къ нѣмецкой школѣ, составляетъ даже одинъ изъ *типовъ* этой школы, между тѣмъ невозможно не видѣть въ этой оперѣ большаго вліянія оперы Керубини, котораго именно за оперы Бетховенъ ставилъ чрезвычайно высоко. А Керубини ужъ никакъ не Германецъ и оперы его никакъ не нѣмецкія.

Кромѣ такой фактической неразграниченности, слитности самыхъ стилей, ясному понятію о школахъ вредить недостаточная опредѣлительность въ понятіи нѣсколько смежномъ. Я разумѣю: элементъ *народности* въ музыкѣ.

Слово «народность», въ примѣненіи къ музыкальному искусству, имѣетъ три значенія весьма различныя, но еще довольно часто смѣшивается. А именно:

1) Значеніе *національности* сообразно тому, какой націи, какой землѣ принадлежитъ художникъ.

2) Значеніе народности, какъ *популярности*, въ зависимости отъ публики, на которую рассчитываетъ художникъ, и отъ характера его таланта.

3) Значеніе «національности-же», въ смыслѣ *мѣстнаго колорита*, сообразно сюжету музыки.

Первая изъ этихъ категорій совпадаетъ почти совершенно съ понятіемъ «школа», т. е. стиль музыки, какъ онъ выработался въ данную эпоху у даннаго народа. Собственно—національность въ тѣсномъ смыслѣ слова—не имѣетъ столько важнаго значенія въ музыкѣ, какъ въ литературѣ, напримѣръ, во 1-хъ потому, что музыка—искусство космополитное, такъ какъ органомъ своимъ имѣетъ повсѣдневный языкъ болѣе или менѣе доступный всѣмъ образованнымъ народамъ, во 2-хъ потому, что мы видимъ безпрестанные примѣры, какъ композиторы, изъ расчетовъ или по влеченію художественной натуры, болѣе или менѣе отклоняются отъ своей природной національности, а иногда и совсѣмъ оставляютъ ее въ сторонѣ, чтобы служить подъ чужими знаменами.

Такъ Керубини и Спонтини, родившіеся итальянцами, оставили композиторскую рутину своихъ соплеменниковъ и перешли къ серьезному направленію, проложенному Глюкомъ.

Такъ, Мейерберъ, еврей, родившійся въ Германіи, соученикъ Вебера, послѣ нѣсколькихъ юношескихъ опытовъ въ духѣ нѣмецкой школы, покинулъ это направленіе, и сталъ прямо подъ знамена Россіи. Потомъ, опять по слѣдамъ Россіи-же, оставилъ Италію для Парижа.

Поэтому, въ музыкѣ не столько важно, кто композиторъ родомъ, Французъ, нѣмецъ или итальянецъ, какъ то: для какого народа и въ духѣ какой

«школы» онъ пишетъ. Но, разумѣется, что «совершенно» отказаться отъ своей національности невозможно.

Она будетъ проглядывать невольно изъ-подъ другихъ элементовъ, если чуть съ ними разнорѣчить. Мейерберовы «итальянскія оперы» (Сгосіато и др.) при всемъ ловкомъ «копированіи» россинизма, вовсе не такъ откровенно, искренне-итальянскія, какъ оперы какого нибудь гораздо менѣе даровитаго композитора, но природнаго «Итальянца», напримѣръ, какого нибудь Паччини и т. д.

Въ Спонтини, при всей серьезности Глуковского направленія, проглядываетъ оборотъ мелодіи чисто-итальянской. Россини и въ «Теллѣ», и въ «Графѣ Ори», писанныхъ для Парижа и въ требованіяхъ французской школы, остался во многомъ самъ собою.

Значеніе народности, какъ популярности, музыка получаетъ отъ соединенія многихъ причинъ, иногда чисто случайныхъ (какъ и самый успѣхъ произведенія въ публикѣ). Что популярность вовсе не то, что національность и не то, что мѣстный колоритъ, можно видѣть изъ многихъ примѣровъ. «Фрейшюцъ»—опера чисто-національно-нѣмецкая и сдѣлалась въ высшей степени «популярна».

Другая опера того-же Вебера—«Эвріанта», не менѣе типически-нѣмецкая, какъ и «Фрейшюцъ», популярности не имѣла никакой.

Въ «Вильгельмъ-Теллѣ»—Россини, много мѣстныхъ швейцарскихъ мотивовъ, но опера эта никогда и нигдѣ не имѣла популярности; она написана въ духѣ «французской школы», совершенно въ томъ-же духѣ, какъ «Нѣмая въ Портичи»—Обера, но въ «популярности» никогда съ Оберовою оперой и въ сравненіи идти не могла.

Чтобы перейти къ нашимъ: какой напѣвъ изъ оперныхъ пользуются на Руси такою популярностью, какъ «Заходили чарочки по столику» или «Ужъ какъ вѣтъ вѣтерокъ?» Но слѣдуетъ-ли изъ этого, что эти мелодіи болѣе національны, нежели многія мелодіи изъ «Жизнь за Царя», которыя очень любимы, но далеко не такъ «популярны?»

Итакъ популярность—особенное качество, скорѣе случайное, по крайней мѣрѣ такое, за которымъ, какъ за элементомъ успѣха, композиторъ не долженъ особенно гоняться. Въ «идеаль» опернаго стиля это качество входитъ не должно, потому что расчетъ на это качество можетъ чрезвычайно опоплить стиль. Но съ другой стороны элементъ популярности очень «желателенъ» для композитора и можетъ не вредить дѣлу (докательствомъ—многія геніальныя мелодіи изъ «Волшебной флейты», въ высокой степени изящныя и чрезвычайно популярны). Стоитъ только помнить, что слушатели оперы—масса публики, и что размѣръ театральной музыки не допускаетъ формъ слишкомъ мелкихъ и сложныхъ. Оперная музыка должна быть проста, и постоянно красива, тогда будетъ и общедоступна, слѣдовательно, популярна.

Остается слово національность въ третьемъ значеніи, какъ мѣстный колоритъ.

Этотъ элементъ введенъ въ оперную музыку уже Моцартомъ въ его «Entführung aus dem Serail», гдѣ употреблена турецкая музыка (большой барабанъ, тарелки, треугольникъ), вездѣ, когда турки на сценѣ. Но Моцартъ, исключая этого особеннаго случая, никогда не гонялся за соблюденіемъ тонкихъ оттѣнковъ мѣстнаго колорита. Въ Фигаро и Донъ-Жуанъ дѣйствіе въ Испаніи—но «испанскаго» колорита въ музыкѣ не отыскать. Колоритъ «южный» есть, но дѣйствіе могло происходить и въ Неаполѣ, и въ Венеціи, и въ южной Германіи—разница въ музыкѣ не была-бы замѣтна.

Въ Донъ-Жуанѣ былъ чудесный случай для введенія мѣстнаго колорита—сцена была съ участіемъ поселянъ. Тутъ могли быть разные хоты, болеро, фанданго, но Моцартъ не воспользовался этимъ случаемъ, а написать танцы въ современномъ ему и чисто нѣмецкомъ вкусѣ (менуэтъ, аллемандъ, вальсъ).

Уже гораздо послѣ Моцарта, Веберъ первый сталъ чрезвычайно заботиться о мѣстномъ колоритѣ, потому что оригинальность колорита и пейзажность особенно отвѣчали многимъ сторонамъ его чуднаго, самобытнаго таланта.

Съ легкой руки Вебера и Боальдѣ, который въ своей «Dame blanche» очень счастливо воспользовался шотландскими мелодіями, переимчивые французы воспользовались «мѣстнымъ колоритомъ» какъ эффектною новизною и вотъ мало-по-малу, «національность» колорита вошла въ непремѣнные условія современнаго опернаго стиля.

Здѣсь пишется не исторія оперы, потому довольно будетъ этихъ краткихъ намековъ. Примѣры карикатурнаго преувеличенія національнаго элемента всѣмъ памяты. Во многихъ операхъ, даже знаменитыхъ, отнимите «костюмъ музыкальный» и не останется ровно ничего.

Слѣдуетъ-ли поставить неизмѣннымъ закономъ для оперъ, что если на сценѣ—Норвежцы, то они должны пѣть по образцу «норвежскихъ мелодій», а если Турки, то по образцу турецкихъ, если Греки, то по образцу греческихъ (хотя ни Турки, ни новѣйшіе Эллины—народъ вовсе не музыкальный)? Слѣдуетъ-ли жертвовать «мѣстному колориту» красотой музыки? — Вопросы, на которые отвѣчать не трудно.

Только надобно замѣтить, что есть, то есть!—Что уже внесено въ искусство, получило въ немъ гражданство, живетъ въ немъ и во многихъ случаяхъ прибавляетъ нѣкоторую освѣжительную красоту, тому противиться не будетъ ни одинъ истинный художникъ. Все дѣло только въ томъ, какъ помирить эти требованія съ общимъ «идеаломъ», который живетъ въ душѣ художника.

Современный намъ композиторъ съ талантомъ не можетъ сдѣлать грубыхъ промаховъ противъ мѣстнаго колорита, не заставитъ итальянскихъ мужиковъ распѣвать русскія пѣсни, ни русскихъ мужиковъ распѣвать итальянскія аріи, точно такъ какъ въ современной намъ постановкѣ на сцену антич-

ной трагедіи—греческіе герои не ходятъ болѣе во французскихъ кафтанахъ и напудренныхъ парикахъ.

Но костюмъ и мѣстный колоритъ еще не главное. Глухъ умѣлъ быть великимъ и при ходульномъ, риторическомъ текстѣ, умѣлъ выразить Орфея и Альцесту, хотя «Орфей» въ одной сценѣ хочетъ «заколоться шпагою и амуръ удерживаетъ его», а Альцеста въ обморокъ падаетъ на «канapé». (Такъ все это означено въ партитурахъ).

Рафаэль и современные ему живописцы на каждомъ шагу грѣшили противъ мѣстнаго колорита въ своихъ библейскихъ и историческихъ сюжетахъ.

Орасъ Верне въ тѣхъ же библейскихъ сюжетахъ не сдѣлалъ, можетъ быть, ни одного, даже микроскопическаго промаха или анахронизма, но—не Рафаэль!

Такъ общія понятія о школахъ въ оперной музыкѣ и о національности, какъ современномъ условіи, я считалъ необходимымъ дать для того, чтобъ перейти къ современному направленію оперной музыки у насъ въ Россіи.

Если мы представимъ себѣ «a priori» школу оперной музыки, возникшую теперь,—недавно, на нашемъ вѣку, то по законамъ прогресса отъ такой школы въ правѣ ожидать, конечно, что въ ней эклектически соединятся многія лучшія стороны ея предшественницъ, что въ ней будетъ и драматическая правда на столько же, какъ въ школахъ французской и нѣмецкой, что въ ней будетъ мелодическая ясность и пѣвучесть Итальянцевъ, серьезность мысли, умъ и глубина контрапунктной разработки, какъ въ школѣ нѣмецкой, и все это подъ условіемъ чего-то особеннаго, своего, индивидуальнаго, въ зависимости отъ «новой», свѣжей почвы музыкальной.

Этотъ идеалъ довольно близокъ къ осуществленію своему въ школѣ *славянской*.

Вообще въ музыкѣ, не раздѣляя ея областей (оперы, симфоніи, камерной музыки, фортепiанной и т. д.) элементъ славянскій началъ проявляться впервые и чуть-чуть во многихъ произведеніяхъ Гайдна, потомъ уже явственнѣе у Бетховена (особенно въ трехъ квартетахъ ор. 59, посвященныхъ графу Разумовскому и во многихъ фортепiанныхъ сонатахъ)

Особенности славянскихъ оборотовъ мелодіи и модуляцій выступили совсѣмъ явственно для всей Европы въ твореніяхъ Шопена. Его созданія, хотя и болѣзненные, хотя и ограниченныя областію исключительно фортепiанной музыки, иногда мелкой, именно со стороны «славянскихъ» формъ, имѣютъ необыкновенно важное значеніе въ искусствѣ, столько же, какъ со стороны гениальной вдохновенности, глубокой «искренности» производительной силы.

Въ Гайднѣ и Бетховенѣ «славянизмъ» являлся проблесками, въ видѣ исключенія. Постоянно разрабатывать такія формы могли только природные Славяне, потому что самобытность этихъ формъ, еще новыхъ въ искусствѣ,

близко связана съ элементами національности въ прямомъ и строгомъ значеніи слова.

У многихъ народовъ существуютъ оригинальные народные напѣвы и въ этихъ напѣвахъ всегда кроется *живительная сила* для композиторовъ. Надо только уметь пользоваться данностями. Тамъ, гдѣ «пѣсенный элементъ», какъ у «славянскихъ» племенъ, весьма значителенъ, есть надежда на богатое, самобытное развитіе «новыхъ» сторонъ искусства.

И все это уже не предположеніе. Уже явились композиторы, которые подобно Шопену, разрабатываютъ славянскій элементъ, но въ другихъ областяхъ музыки, Шопеномъ не затронутыхъ, въ музыкѣ вокальной, для комнаты, для концерта и для театра. Я говорю о М. И. Глинкѣ, С. Монюшко, А. С. Даргомыжскомъ и нѣкоторыхъ другихъ. Ихъ музыка въ любомъ произведеніи носитъ на себѣ ясную печать «славянизма», оттого проникнута оригинальностью, въ сравненіи съ музыкальными сочиненіями остальной Европы. Въ ихъ музыкѣ есть свой, самобытный характеръ, не похожій ни на нѣмецкій, ни на французскій, ни на итальянскій.

Но въ стилѣ славянскихъ композиторовъ есть, разумѣется, много индивидуальнаго различія. С. Монюшко, какъ уроженецъ польскихъ провинцій и ученикъ Эльснера, бывшаго наставникомъ и Шопена, непосредственно ближе къ Шопеновскимъ формамъ. М. И. Глинка и А. С. Даргомыжскій, какъ русскіе, несравненно ближе къ элементамъ собственно русскихъ напѣвовъ, но въ произведеніяхъ М. И. Глинки отражается вліяніе съ одной стороны чисто-итальянской школы, сообразно лирическому характеру, преобладающему въ этомъ композиторѣ, съ другой стороны—въ обработкѣ, вліяніе не столько Нѣмцевъ, сколько Керубини. Въ А. С. Даргомыжскомъ итальянизма почти и слѣдовъ нѣтъ, но очень замѣтно вліяніе образцовъ французской школы и даже съ той стороны, которой М. И. Глинка не касался, со стороны легко-комического стиля.

Какъ о представителяхъ «славянскаго» стиля слѣдуетъ говорить только объ этихъ трехъ композиторахъ, потому что въ нихъ талантъ уравновѣшенъ съ техническимъ знаніемъ дѣла.

Много другихъ композиторовъ писали вокальную музыку въ русскомъ родѣ для комнаты, и даже для сцены съ необыкновеннымъ талантомъ. Варламовъ, Алябьевъ, и особенно Верстовскій, въ высокой степени замѣчательны по мелодической сторонѣ, но разработки въ ихъ произведеніяхъ почти нѣтъ, а такъ какъ «контрапунктное» направленіе само собою сдѣлалось уже одною изъ принадлежностей славянской школы, то произведенія русскихъ «мелодистовъ» не могутъ стоять въ первомъ ряду, когда дѣло идетъ о развитіи стиля.

И такъ еще разъ, что составляетъ характеръ «славянской» школы?

Своеобразие въ мелодіи, въ ритмѣ, въ каденцахъ и гармонизаціи (ясное различіе отъ музыки нѣмецкой, французской и итальянской), богатство гармонической разработки (но безъ германской сухости и туманности) и постоянное

стремленіе къ правдѣ въ выраженіи, недопускающее (кромѣ весьма рѣдкихъ исключеній) служеніе цѣлямъ виртуознымъ, и, по серьезности направленія, далекое отъ всѣхъ плоскихъ и мишурныхъ эффектовъ.

Ясно, что примѣненіе «такого» стиля къ операмъ могло дать жизнь произведеніямъ въ высокой степеніи замѣчательнымъ, которыя только по случайнымъ, невыгоднымъ обстоятельствамъ остаются и, можетъ быть, надолго еще останутся неизвѣстными и неоцѣненными на Западѣ.

Говоря о характерѣ русской оперной школы, нельзя не пожалѣть, прежде всего, что характеръ этотъ, при всей опредѣлительности «началъ» своихъ, еще не установился какъ слѣдуетъ, еще находится въ періодѣ «колебанія и броженія».

Виною этому слишкомъ ограниченное количество оперъ, написанныхъ въ этомъ стилѣ. Можно сказать, что онъ только-что начался (хотя существуетъ уже два десятка лѣтъ).

Первое произведеніе этого стиля въ оперномъ родѣ была большая, оригинальная опера М. И. Глинки «Жизнь за Царя»,—эпоха въ исторіи русскаго музыкальнаго искусства.

До этой оперы на русской оперной сценѣ были благородныя попытки Кавоса, который, оставаясь въ предѣлахъ итальянской рутинны, хотѣлъ приспособить свой оперный стиль къ требованіямъ «русской» публики. Многое ему удалось, но общій стиль остался нерусскимъ.

Съ другой стороны явились народныя оперы А. Н. Верстовскаго, чрезвычайно богатая «мелодичностью» и притомъ истинно-русскою, но не достигающая опернаго идеала по недостаточной обработкѣ, по приѣмамъ слишкомъ поверхностнымъ, по отсутствію многихъ сторонъ, необходимыхъ для опернаго стиля.

Въ оперѣ «Жизнь за Царя» въ первый разъ (и, разумѣется, не преднамѣренно со стороны автора) выступилъ славянскій оперный стиль во всеоружіи.

Сюжетъ изъ русскаго крестьянскаго быта, и притомъ сюжетъ патріотическій, вызывалъ напѣвы сколько можно болѣе близкіе къ нашимъ народнымъ пѣснямъ. Національность направленія всей музыки обозначилась сама собою. Русскій крестьянскій элементъ надо было уравновѣсить другимъ элементомъ, но какой-же былъ этотъ другой? Польскій, слѣдовательно, «опять» славянскій и вызывавшій прямо Шопеновскія формы.

Все это и, конечно, прежде всего, огромное дарованіе автора способствовало, чтобъ сдѣлать первую его оперу типомъ «новаго» опернаго стиля, родоначальницею русскихъ оперъ.

Весь поворотъ оперы былъ задуманъ авторомъ въ самомъ широкомъ, серьезномъ стилѣ; слѣдовательно, онъ избралъ форму «сплошной» оперной музыки, т. е. безъ разговорныхъ промежутковъ, но и безъ такихъ речитативовъ, которые существуютъ въ итальянскихъ комическихъ операхъ, подъ названіемъ: *recitativi secchi*—(речитативы «сухіе»)—они и дѣйствительно сухи и скучны). Интегральная слитность речитативовъ, разнообразно аккомпанируемыхъ орке-

стромъ съ пѣвучею, плавно текущею музыкой представляетъ порядочную трудность. Но образцы въ этомъ родѣ Глинка имѣлъ уже въ операхъ Глука, въ Эвриантѣ Вебера, въ операхъ Спонтини, и, пожалуй, Мейербера. Вообще большія пятиактные оперы новѣйшей французской школы много имѣли вліяніе на планъ обѣихъ оперъ М. И. Глинки, точно также, какъ въ «фактурѣ» прямо видно вліяніе Керубини *).

Вторая опера М. И. Глинки—«Русланъ и Людмила», по многому была уже не такъ удачна. Выборъ сюжета былъ счастливъ, но весь планъ оперы очень необдуманъ, неловко сложенъ. Либретто, какъ уже замѣчалъ, не выдержитъ и самой снисходительной критики; всѣ сцены (начиная со 2-го акта) разрознены, лишены дѣйствія, драматическаго интереса, ведены холодно, вяло, оттого и вся опера, въ высокой степени замѣчательная, какъ музыка, какъ партитура, весьма неудовлетворительна, какъ опера—т. е. на сценѣ.

И музыкѣ этого произведенія можно сдѣлать многіе упреки, особенно со стороны мѣстнаго колорита, которому композиторъ придалъ уже слишкомъ много важности. Кромѣ древне-славянскаго характера, композиторъ, для разнообразія, ввелъ много эпизодовъ восточныхъ и, въ ущербъ единству, слишкомъ основался на этихъ эпизодахъ.

Но, кромѣ чудесныхъ, оригинальныхъ красоть музыки и эта, несомнѣнно удавшаяся опера, чрезвычайно замѣчательна съ критической стороны **).

Исключая немногихъ мѣстъ (въ 1-мъ и 5-мъ актахъ) собственно русскихъ «народныхъ» напѣвовъ почти нѣтъ въ этой оперѣ, между тѣмъ въ цѣломъ произведеніи слышна музыка особая, славянская, свой особый стиль. Такимъ образомъ, ясно обозначилось, что «національность» музыки никакъ не привязана къ сюжету, не состоитъ въ копированіи и обработкѣ народныхъ пѣсенъ (какъ думаютъ и даже печатаютъ иные «знатоки».

Музыка Глинки, что бы онъ не писалъ, на какой угодно сюжетъ—всегда будетъ русскою музыкою, потому что онъ *русскій* и талантъ въ немъ такъ само-

*) Г. Ростиславъ, въ своемъ разборѣ «Русалка» (въ первой статьѣ «Сѣв. Пчелы», № 118) говоритъ: «во избѣжаніе речитативовъ съ итальянскими формулами, которые въ устахъ русскаго человѣка показались бы весьма неумѣстными, Глинка придумалъ замѣнить ихъ мелодичными фразами, тщательно обработанными, какъ въ вокальной партіи, такъ и въ оркестрѣ». Зачѣмъ же было Глинкѣ «придумать» то, что уже было придумано въ концѣ прошлаго столѣтія?! Оставалось только приложить Глуковскую методу къ требованіямъ русской школы.

**) Въ вышеприведенной статьѣ, г. Ростиславъ находитъ, что первая опера М. И. Глинки будто бы «не положила прочнаго основанія національной русской драматической музыкѣ, потому что и самъ Глинка уклонился отъ указаннаго имъ пути». Въ чемъ это уклоненіе—г. Ростиславъ оставилъ въ тайнѣ, потому что далѣе говоритъ только о формѣ русскихъ речитативовъ (слитыхъ съ остальной музыкой), но эта-же самая форма во всей неприкосновенности и въ «Русланѣ». Но г. Ростиславъ очень часто восклицаетъ «слѣдовательно» или—«по вышеизложеннымъ причинамъ», когда еще вовсе не изложилъ никакихъ причинъ, и не составилъ первой половины сплюгнама, изъ котораго дѣлаетъ свой выводъ.

бытенъ, что выливается въ оригинальныя, своеобразныя формы, отчасти родственныя Шопеновскимъ, отчасти эклектическія.

Однако, все-же въ «Русланѣ» сюжетъ «русскій», и музыка поставлена въ сильную зависимость отъ «мѣстнаго» колорита.

Въ другихъ, дальнѣйшихъ операхъ такой композиторъ, какъ М. И. Глинка, и не привязываясь настолько къ мѣстнымъ краскамъ, счумѣлъ-бы сохранить всѣ особенности своего стиля.

Съ огромною силою таланта, при опытности, ему легко было-бы избѣжать и нѣкоторой монотонности и «мрачности», которая, по необходимости, тяготѣетъ надъ музыкою «Жизни за Царя» и нѣкоторой лишней «барочности» въ «Русланѣ». (Я здѣсь не разбираю оперъ М. И. Глинки, потому и не говорю о степени драматичности ихъ, о перевѣсѣ въ нихъ лирическаго элемента и т. д. Здѣсь идетъ рѣчь только о стилѣ оперы, для котораго двумя произведеніями Глинки проложена такая широкая дорога).

Но... послѣ двухъ оперъ, М. И. Глинка не написалъ для сцены ни одной ноты!

Между тѣмъ и другихъ продолжателей дѣль, такъ усиленно начатаго, не появлялось.

С. Монюшко, развиваясь самостоятельно, писалъ оперы, но онѣ остаются еще въ его портфельѣ. Судя по превосходнымъ отрывкамъ изъ его «Гальки» (Halcka), у него замѣтна чрезвычайная способность именно къ драматическому роду.

Авторъ «Русалки», также какъ и М. И. Глинка, началъ свое композиторское поприще мелкими вокальными піесками (пѣснями, пѣсенками, романсами), гдѣ ярко выказался необыкновенный талантъ. Но вскорѣ, еще въ очень молодыхъ годахъ, композиторъ принялся за большую оперу на сюжетъ «Эсмеральды». Либретто было совсѣмъ готово въ сочиненіи В. Гюго, такъ какъ авторъ «Notre dame de Paris» самъ передѣлалъ этотъ романъ въ видѣ оперы для одной парижской «компанистки» Louise Bertin. Искушеніе, значить, было велико для молодаго музыканта, очарованнаго тогда литературною школою «юной Франціи» и—соотвѣтствующими ей операми Мейербера и Галеви.

Всему свое время.

Теперь А. С. Даргомыжскій, по многимъ причинамъ, не выбралъ бы сюжетомъ оперы—«Эсмеральду».

Первая опера композитора очень замѣчательна, какъ юношеская попытка и, поставленная на сцену много лѣтъ спустя послѣ написанія, даже имѣла успѣхъ. Но одинъ изъ главнѣйшихъ недостатковъ ея—неопредѣленность стиля. Замѣтно прямое подражаніе Мейерберу и Галеви, а мѣстами прорываются формы совершенно другаго характера. Впрочемъ славянскій элементъ музыки едва обозначился въ Эсмеральдѣ. Въ отношеніи къ таланту автора «Эсмеральды»—то, что напимѣръ у Вебера, всѣми забытыя первоначальныя его оперы: Сильвана, Петеръ-Шмоль, Абу-Гассанъ...

«Русалка» принадлежит прямо славянской школѣ музыки. При близкомъ знакомствѣ съ либретто,—о которомъ шла рѣчь въ прошлой статьѣ,—этого одного уже достаточно, чтобы получить нѣкоторое понятіе о музыкѣ въ этой оперѣ—«a priori».

Большая опера въ «славянскомъ» стилѣ на сюжетъ русскій. Слѣдовательно: много заунывнаго, много контрапункту, много правды, много занимательнаго въ обработкѣ, много оригинальнаго въ мелодическихъ и гармоническихъ приемахъ; ни малѣйшаго слѣда «виртуозныхъ» пассажей въ аріяхъ; речитативы не имѣютъ ничего рутиннаго, не отдѣлены отъ пѣвучихъ мѣстъ, а интегрально слиты съ ними въ родѣ «arioso»; мѣстами—неизбѣжное родственное сходство съ оперою «Жизнь за Царя». Все это, какъ мы видѣли, необходимые принадлежности стиля славянскаго, особенно при сюжетѣ русскомъ.

Если припомнить къ тому, что характеръ школы еще въ періодѣ броженія, а композиторъ еще не можетъ имѣть «большой» опытности въ оперномъ дѣлѣ,—то также «a priori»—позволено догадаться, что во многихъ мѣстахъ не уловлена настоящая «мѣра» сценической музыки, что есть «длинноватости, растянутости», наконецъ нѣтъ той «закругленности» въ формѣ, которая бываетъ плодомъ стиля совершенно выработавшагося, плодомъ долгой, многолѣтней опытности (какъ у Обера, напримѣръ).

Просматривая всѣ №№ оперы по порядку увидимъ въ какой степени справедливы такіе выводы, совершенно возможные «a priori».

Есть люди, которые готовы сказать: для чего такъ долго останавливаться критику на одномъ и томъ-же предметѣ, для чего одну оперу дѣлать предметомъ многихъ и некороткихъ статей?

Отвѣтъ такимъ людямъ съ моей стороны очень простъ:

Не забудемъ, что «Русалка»—первая русская опера послѣ Руслана и Людмилы.

«Nichts drückt den Tonkünstler mehr, als der Gedanke, dass verhältnissmässig noch so Wenige seine Kunst vollständig verstehen und geniessen können...

Fliegende Blätter für Musik. II Band. 3-fes Heft. S. 180.

Мы *) видѣли, что условія, подъ которыми образовалась «славянская» школа музыки (многими еще не признаваемая), придали ей направленіе въ иныхъ случаяхъ прямо противоположное стремленіямъ нѣкоторыхъ новѣйшихъ, модныхъ композиторовъ во Франціи и въ Италіи.

Тамъ — на первомъ планѣ, служеніе «эффекту», угожденіе толпѣ (чѣмъ пошлѣе, тѣмъ вѣрнѣе). Здѣсь — безкорыстное служеніе искусству, по тому «идеалу», который присущъ художнику. Тамъ—цѣли «внѣшнія», здѣсь цѣль—«внутренняя».

Оттого весь поворотъ оперной музыки М. И. Глинки, А. С. Даргомыжскаго безконечно-далекъ отъ площаднаго стиля, напримѣръ, Верди.

*) Музык. и Театр. Вѣстникъ 1856, № 32.

Выведемъ теперь логическое послѣдствіе такой противоположности въ стиляхъ. Кому искренно и сильно нравится музыка въ Ломбардахъ и въ «Троваторе», тому непременно не можетъ нравиться оперный стиль славянской школы (исключая особой породы «меломановъ», которыхъ въ отношеніи вкуса можно назвать «всеядными» «omnivores», такіе любятъ наравнѣ и Моцарта, и Верди, и Шпора, и Бетховена, и Мейербера, и Глинку, и Рубинштейна...)

Дальнѣйшій выводъ: такъ какъ масса, большинство нашей оперной публики до сихъ поръ плѣняется «Лучіями и Лукреціями», во всякое время и во «всякомъ» видѣ (даже въ переводѣ на русскій!), такъ какъ эта же масса безусловно въ «восторгѣ» отъ музыки въ «Троваторе», то ясно, что оперная музыка, нисколько не похожая на стиль Доницетти и Верди, не можетъ придтись по вкусу большинства.

Степень успѣха или неуспѣха передъ большинствомъ слушателей, особенно на первыхъ порахъ, какъ я говорилъ уже, нисколько не имѣетъ прямого отношенія къ достоинствамъ самой вещи. Но здѣсь я касаюсь вопроса о впечатлѣніи оперы А. С. Даргомыжскаго на публику, въ тѣхъ видахъ, чтобы, по возможности пояснить именно эту «независимость» успѣха отъ качествъ самаго произведенія, и, чтобы болѣе, ближе очертить характеръ, «стиль» разбираемой оперы.

По случаю небольшого успѣха «Руслана и Людмилы» въ самыхъ первыхъ представленіяхъ, одинъ журналистъ, желая сдѣлать комплиментъ композитору, доказывалъ такъ:

«Моцартовъ «Донъ-Жуанъ» и «Фиделію» Бетховена, почти, что упали въ первыя представленія; опера: «Русланъ и Людмила» въ первыя представленія не понравилась; ergo: эта опера равна въ достоинствахъ «Донъ-Жуану» и «Фиделію». Невѣрность такого силлогизма, было-бы странно доказывать.

Нонеменьше неосновательно и такое заключеніе: опера большинству слушателей нравится не слишкомъ, ergo: въ оперѣ больше недостатковъ, чѣмъ достоинствъ.

Строгая логика требуетъ въ этомъ случаѣ вопроса о «музыкальномъ вкусѣ большинства», а мы видимъ, что есть причины, ставящія этотъ вкусъ въ прямой антагонизмъ съ идеаломъ, которому служить авторъ «Русалки».

Прибавьте къ этому еще, что «индивидуальныя» качества таланта А. С. Даргомыжскаго клонятъ его къ той сторонѣ искусства, которая никогда не можетъ найти большаго сочувствія въ массѣ, и во всякомъ случаѣ чрезвычайно далека отъ популярности. Въ отношеніи къ оперному стилю, собственно, это досадно, потому что она никакъ не зависитъ отъ достоинства произведенія (на что я намекалъ, говоря о категоріи популярности), но, горю помочь нечѣмъ; съ «натурою своего таланта» ни одинъ художникъ бороться не можетъ... Французы, вѣчнымъ цитированіемъ, кстати и не кстати, успѣли опошлить прекрасное выраженіе своего Бюффона «le style—c'est l'homme». Тѣмъ не менѣе тутъ великая правда, на столько же, какъ и въ аксіомѣ, что талантъ—даръ природы.

Можно выгладить, вышлифовать этот самородок, но коренных его свойствъ перемѣнить нельзя, и художникъ только потому и художникъ, что остается «вѣрентъ» тѣмъ врожденнымъ влеченіямъ (Anpungen), той таинственной силѣ, которая живетъ въ немъ, бессознательно для него самого, какъ каждая сила природы.

Въ стилѣ А. С. Даргомыжскаго, во всемъ, что онъ писалъ, замѣтно пристрастіе къ мелкой, дробной контрапунктной обдѣлкѣ музыкальной фразы. Самыя мелодіи его, тонкаго, деликатнаго характера требуютъ гармоническую ткань, весьма сложную, даже нѣсколько изысканную. Всѣ эти свойства, воплѣтъ превосходныя для вокальной музыки «комнатной», не совсѣмъ выгодны для оперы. Въ прошедшей статьѣ я говорилъ уже, что опера, по существу своему, и по мѣсту исполненія, вызываетъ мелодическія и гармоническія формы ясныя, «широкія». Дробность, мелкость обработки теряется на большихъ разстояніяхъ театральной залы, а «постоянная» контрапунктность стиля, постоянное сплетеніе между собою двухъ, трехъ мелодическихъ рисунковъ въ ихъ своеобразныхъ изгибахъ, притомъ частыя и отдаленныя модуляціи придаютъ музыкѣ замысловатость болѣе и болѣе отдаляющую ее отъ общаго пониманія, и отъ самой мелодіи отнимаютъ иногда ту «ясность и простоту», которая въ «оперномъ стилѣ» должна болѣе выступать на первый планъ, чѣмъ во всѣхъ другихъ областяхъ музыки. Надобно ожидать, что композиторъ, въ слѣдующихъ своихъ операхъ, измѣнитъ нѣсколько этотъ характеръ своей музыки (son style un peu «tourmenté»), чрезвычайно далекій отъ общедоступности и еще больше разовьетъ въ себѣ тѣ стороны, которыя прямо свойственны театральной музыкѣ и составляютъ первыя условія ея красоты. Но и такое желательное «измѣненіе» никогда не придастъ стилю А. С. Даргомыжскаго популярности. Не такого свойства самый «идеаль» искусства, который обуславливаетъ его произведенія. Музыка его вообще требуетъ, чтобы въ нее долго и много вслушивались. Тогда, съ каждымъ разомъ, являются въ ней новыя, плѣнительныя качества.

Вотъ какъ мнѣ представляется стиль А. С. Даргомыжскаго и вотъ что я считалъ необходимымъ сказать въ нѣкоторое даже оправданіе тѣмъ, которые, не имѣя привычки и терпѣнія «внимательно» вслушиваться въ музыку, судятъ объ оперѣ «Русалка» по мѣркѣ «площадныхъ» оперъ, которыя теперь, къ сожалѣнію, въ такомъ сильномъ ходу.

Приступая къ разбору подробностей собственно-музыкальныхъ, я здѣсь замѣчу предварительно, что сдѣлаю разграниченіе, которое, въ разборахъ этой оперы, до сихъ поръ напечатанныхъ, не могло имѣть мѣста, такъ какъ тѣ рецензіи писаны вскользь и для журналовъ не спеціальныхъ по музыкѣ. Разграниченіе въ томъ, чтобы при разборѣ музыки, совершенно отдѣлить, изолировать ее отъ исполненія, удачнаго или неудачнаго, отличнаго или непосредственнаго.

Партитура остается въ томъ видѣ, какъ вышла изъ подъ пера автора: исполнители—элементъ случайный, преходящій. Сегодня одни, завтра другіе. Когда рѣчь идетъ о критической оцѣнкѣ музыкальнаго произведенія, по моему убѣжденію, слѣдуетъ обращаться прямо къ партитурѣ, съ тѣмъ, чтобы впечатлѣніе музыки, какъ ее даютъ, служило только «повѣркою» собственныхъ впечатлѣній изъ партитуры.

По этому о нынѣшнихъ исполнителяхъ «Русалки» скажу слова два въ заключительной статьѣ, а до тѣхъ поръ буду говорить о самой музыкѣ, совершенно независимо отъ ея исполненія.

Увертюра. Серьезныя требованія «славянской» школы и собственное влеченіе не дозволили автору «Русалки» послѣдовать «непохвальному» обычаю многихъ нынѣшнихъ композиторовъ, которые считаютъ гораздо удобнѣе не писать увертюры къ своимъ операмъ, ссылаясь на то, что увертюры (будто бы) никто въ наше время не любитъ слушать (!).

Лучшія изъ оперъ всѣ—съ увертюрами и конечно ни Донъ-Жуанъ, ни Иосифъ, ни Водовозъ, ни Фрейшюцъ, ни Оберонъ и т. д. «не теряютъ» своего достоинства, отъ того, что передъ поднятіемъ занавѣса композиторъ даритъ публикѣ превосходный симфоническій очеркъ всей оперы, или, по крайней мѣрѣ главнаго «характера» всего произведенія (въ увертюрахъ, наприм. къ Волшебной флейтѣ, къ Фигаро).

Увертюры въ классическихъ образцахъ писаны въ формѣ перваго аллегро сонаты или симфоніи (первое изложеніе сперва одной, потомъ другой главной мысли, затѣмъ—разработка этихъ мыслей, наконецъ повтореніе первоначальныхъ мотивовъ въ ихъ прежнемъ послѣдованіи, но съ поворотомъ къ заключенію).

Въ очень многихъ увертюрахъ передъ аллегро есть вступленіе въ медленномъ тактѣ (Adagio, Andante), въ которомъ драматическіе композиторы, но очень умной мысли, заглядываютъ въ будущее, т. е. обращаются прямо къ развязкѣ пьесы—начинаютъ увертюру тѣми звуками, которые мы услышимъ при концѣ оперы (Донъ-Жуанъ, Оберонъ, Жизнь за Царя и мн. др.)

Музыкальный языкъ чрезвычайно-способенъ выражать таинственныя, неопредѣленныя предчувствія. Оттого такая мысль «намека на развязку»—кромѣ ума и поэзіи—вполнѣ музыкальна. Композиторъ «Русалки» воспользовался въ этомъ случаѣ превосходными примѣрами Моцарта, Вебера, Глинки и началъ свою увертюру широкимъ темпомъ «Moderato $\frac{4}{4}$, которое потомъ (всѣ еще до начала аллегро) переходитъ въ $\frac{6}{8}$. Главный тонъ этого вступленія—C-dur.

Содержаніе увертюры для слушающаго оперу въ первый разъ всегда загадочно (даже при заранѣе извѣстномъ сюжетѣ оперы). Но, хорошо познакомившись со всею оперою, можно прослѣдить главные мысли—если онѣ заимствованы изъ оперы — и поэтическое намѣреніе автора, программа его увертюры раскрываются сама собою.

Въ вступленіи увертюры «Русалки» сначала звуки «свадьбы князя» — потомъ гармоническая мысль, напоминающая грусть княгини; между тѣмъ, мелькають фантастическія фразы изъ «подводнаго царства»; колеблющійся рисунокъ скрипокъ изъ той сцены, когда мельникова дочь въ замѣшательствѣ объявляетъ князю, что скоро будетъ матерью; затѣмъ тотчасъ-же — таинственные переливы мелодіи и гармоніи ($\frac{6}{8}$) изъ послѣдней сцены оперы; царица русалокъ призываетъ своего князя; князь повинуется влеченію любезнаго сердцу голоса...

Разнородные элементы этого поэтического очерка мастерски слиты въ одно цѣлое, вполне музыкальное. Не могу не пожалѣть однако, что такому вступленію, замѣчательному по музыкѣ, авторъ не придалъ болѣе аффектности въ «колоритѣ», т. е. въ инструментовкѣ. Мы не слышимъ густыхъ звуковъ кларнета на низкихъ регистрахъ и вообще тѣхъ «таинственныхъ комбинацій» оркестра, къ которымъ насъ приучили Веберъ и Мендельсонъ — когда въ ихъ музыкѣ господствуетъ характеръ фантастическій. Переливы «воды», въ призывѣ «водяной царицы» отлично переданы оригинальною и плѣнительною прогрессіею аккордовъ (C-moll, E-moll, C-dur, A-moll, Fis-moll, D-dur, Fis-moll, его доминанта, F-moll, его доминанта, E-moll и т. д.), но со стороны «оркестровки», по моему убѣжденію, можно бы лучше воспользоваться этими богатыми и новыми данностями гармоніи. Мы возвратимся еще къ этимъ звукамъ, когда до нихъ дойдетъ очередь въ 4-мъ актѣ.

«Аллегро» увертюры начинается минornoю фразою скрипокъ (C-moll) въ характерѣ «agitato». Гармонія и дальнѣйшее развитіе этой фразы очень хороши, хотя не представляютъ ничего оригинальнаго — но въ группѣ «фортиссимо» всего оркестра ярко выступаетъ особенный характеръ мелодіи, который часто встрѣчается въ самой оперѣ и составляетъ ея фізіономію; гармонія дальнѣйшихъ группъ форте очень замѣчательна и дышетъ новизною оборотовъ — послѣднія фразы изъ группъ форте постепенно приводятъ къ пѣвучей, средней мелодіи (As-dur, второй главной мысли увертюры); она взята изъ большаго дуэта въ первомъ актѣ, изъ словъ Наташи:

«Бывало издали спѣшить

Ко мнѣ съ веселою душой».

Мелодія эта, которая въ этомъ мѣстѣ увертюры поручена кларнетамъ и флейтамъ, очень граціозна, хотя, по моему мнѣнію, нѣсколько отзывается кокетливостію нѣжныхъ мелодій «французскихъ» — оттого, при всей граціозности, какъ-будто, недовольно простодушна для русской дѣвушки-крестьянки. Контра-пунктъ, сопровождающій мелодію, также цѣликомъ взятъ изъ дуэта, и слѣдовательно рисуетъ сцену объясненія князя съ Наташей, одну изъ главнѣйшихъ въ оперѣ.

Мастерскими оборотами модуляціи композиторъ приводитъ фразу широкими аккордами (грусть княгини) изъ вступительнаго Moderato — начинается разработка, гдѣ чрезвычайно искусно перемѣшаны и поставлены въ борьбѣ

минорный мотивъ аллегро, широкіе аккорды и фантастическія фразы изъ вступительнаго Moderato *). Въ одномъ изъ дальнѣйшихъ развитій встрѣчаются фразы, прелестныя своею славянскою оригинальностью и остается только сожалѣть, что композитору пришлось только здѣсь, почти мимоходомъ, воспользоваться такимъ счастливымъ, симфоническимъ вдохновеніемъ (отъ 138 до 158 такта аллегро). Вскорѣ за этимъ, послѣ группы форте слѣдуетъ репризъ аллегро въ томъ же послѣдованіи мыслей, но съ значительными сокращеніями. Средній напѣвъ («бывало издали») здѣсь возвращается въ тонѣ C-dur, и на первомъ планѣ уже не кларнеты, а гобой (въ своемъ натуральномъ, наиболѣе выгодномъ тонѣ). Развитіе этого напѣва съ его контрапунктомъ (изъ дуэта) сливается съ трехнотною мелодіею «призыва», которую композиторъ и здѣсь проводитъ по разнымъ регистрамъ оркестра и потомъ переходитъ къ заключенію. Оно построено на контрапунктной фигурѣ, по мрачному характеру близкой къ музыкѣ квартета въ послѣднемъ финалѣ оперы; но все это минорное «заключеніе» («Coda», *piu mosso*) по моему мнѣнію, нѣсколько суховато и растянуто—оттого не пособляетъ общему впечатлѣнію увертюры.

Она вообще разработана отлично, богата и мелодическими мыслями и смѣлыми, мастерскими оборотами гармоніи, очень замѣчательна, какъ симфоническое сочиненіе, при всемъ томъ — въ общемъ эффектѣ ей чего-то не достаетъ...

Виною этому, я полагаю, не столько нѣкоторая «неопредѣленность» минорной основной мысли аллегро, также не инструментальный, а чисто вокальный характеръ «пѣвучей мысли»—сколько опять-таки—недостаточное разнообразіе оттѣнковъ колорита. Оригинальные эффекты оркестровки придали бы необыкновенную яркость и выпуклость многимъ частямъ увертюры, которыя теперь пролетаютъ почти незамѣтно. Въ чемъ именно и какъ слѣдовало бы измѣнить оркестровку, подсказать почти невозможно, да уже «выходить изъ предѣловъ критики». Въ настоящемъ случаѣ это было-бы тѣмъ болѣе трудно, что композиторъ въ количествѣ и въ расположеніи инструментовъ въ своей партитурѣ воспользовался всѣми авторитетными образцами. Составъ его оркестра совсѣмъ полонъ по современному (кромѣ квартета и 8 духовыхъ, *risolo*, 4 валторны, три тромбона съ басъ-тубою, три литавры С. Н. G.). Между тѣмъ, во многихъ мѣстахъ какъ будто не хватаетъ массивной силы. Часто не достаетъ той звучности, которую бы желалось найти, судя по музыкѣ, задуманной и обработанной съ необыкновеннымъ талантомъ,

Занавѣсъ поднимается. Мельница на берегу Днѣпра. (Данность для декорации простая, но эта простота не исключаетъ живописности). Передъ зри-

*) Въ одной изъ этихъ фразъ и при самомъ началѣ увертюры, и въ срединѣ ея есть сочетаніе, которое, по крайней мѣрѣ на мой слухъ, звучитъ какъ будто неправильно; одно С у валторны соло, потомъ рядомъ аккордъ H-dur въ гобояхъ и кларнетахъ. С не разрѣшается на H, потому что это H въ другой, высшей октавѣ. Впрочемъ, быть можетъ, композиторъ именно рассчитывалъ на такой «Querstand» (*fausse relation*).

телями мельникъ и его дочь. Мы видѣли, что начало оперы—не хоромъ, не интродукцію, сложенною изъ разныхъ элементовъ, а прямо—арією одного изъ главныхъ лицъ оправдывается простою данностью сюжета. Такое начало (случай вовсе не небывалый) нѣсколько странно только отъ того, что въ послѣднее время публика привыкла къ открытію оперы хоромъ.

G-dur. Allegro moderato. Очень простой ритурнель прямо вводитъ въ характеръ аріи. Мельникъ начинаетъ свои небезкорыстные совѣты.

«Вотъ то-то всѣ вы дѣвки молоды,
Посмотришь, мало толку въ васъ».

Рельефная фраза аріи—на слова:

То ласками, то сказками,
Умѣйте заманить.

Въ ней много русскаго элемента. Слѣдующая фраза:

Да, нѣтъ! Куда упрямы вы,

тотчасъ модулируетъ въ отдаленный тонъ (H-dur) и атимъ поворотомъ (немножко въ родъ Обера и Мейербера) придаетъ рѣчамъ мельника характеръ «неспроста», чего можетъ быть желалъ именно композиторъ. Мѣстами пробивается въ словахъ мельника ироническая ѣдкость:

«Вѣдь вы своимъ умомъ богаты,
А мы вѣдь отжили свой вѣкъ»!

и всѣ эти отгѣнки очень удачно переданы музыкою. Заключительная фраза первой части аріи (а потомъ и все окончаніе ея) построено на словахъ:

«Вотъ то-то, упрямы вы

Одно и то же надо вамъ твердить сто разъ».

«Настойчивость» совѣтовъ, какъ нельзя лучше отражается и въ мелодическомъ рисункѣ и въ аккомпаниментѣ («forte» всего оркестра).

Сначала мельникъ говорить о дѣвушкахъ «вообще», потомъ переходитъ уже лично къ дочери:

«Вотъ хоть-бы—ты..
Училъ тебя я...

Это составляетъ среднюю часть аріи.

На мой взглядъ въ этой части «слишкомъ много» подробностей. Напримѣръ на слова:

«Какъ надобно прилично жить,
Какъ надобно порой о свадьбѣ
Обинякомъ рѣчь заводить»...

является мелодическая фраза кларнетовъ, очень игривая сама по себѣ и въ чисто-русскомъ духѣ, но она встрѣчается всего одинъ разъ именно тутъ, не повторяется, не развивается, и какъ мотивъ «новый», имѣющій только отдаленное родство съ главными мыслями аріи, нѣсколько нарушаетъ симметричность всей постройки. Новые также, эпизодическіе рисунки оркестра являются на словахъ:

«И вѣдь не вѣчно

Васъ стануть баловать».

Большее единство мысли не помѣшало бы дѣлу, хотя конечно, тогда труднѣе было бы избѣжать нѣкоторой монотонности въ аріи, которая вовсе не коротка. Слова:

«Ну... а если...

Ужъ на свадьбу...

Надежды вовсе нѣтъ»—

составляютъ «переломъ», развязку аріи—заключеніе совѣтовъ

«Что-жъ, и тогда легко всегда

Вамъ случай уловить,

И для себя и для родныхъ

Хоть что-нибудь добыть!

поется уже на репризъ первой мелодіи («то ласками, то сказками») а кончается арія повтореніемъ группы форте:

«Охъ, то-то

Упрямы вы

Одно и тоже» и т. д.

При концѣ аріи была мимолетная модуляція въ отдаленные тоны (Cis-dur, H-dur), которая не прибавляла особенной красоты, между тѣмъ растягивала арію, и безъ того большую. Теперь «кода» сокращена и очень удачно. Музыкальный планъ аріи очень уменъ и ловко согласованъ съ драматическими требованіями. Характеръ корыстолюбиваго и плутоватаго мельника съ разу обрисованъ весьма отчетливо.

Вся арія написана въ такомъ стилѣ комической музыки, который—какъ счастливая амальгама формъ русскихъ съ нѣкоторыми приѣмами Оберовской школы, составляетъ неотъемлемую собственность композитора.

Небольшая прелюдія (in poco più mosso) передъ речитативомъ: «чу, я слышу топотъ его коня»—живописуетъ волненіе въ сердцѣ Наташи, которая хочетъ броситься на встрѣчу своему возлюбленному. Хотя это—мелочь, но все же можно пожалѣть, что композиторъ не вполне воспользовался указаніемъ поэта: «топотъ коня», вообще приѣздъ князя могъ-быть выраженъ въ музыкѣ явственнѣе,—не нарушивъ поэтичности положенія, а напротивъ, придавъ ригурнелю речитатива еще болѣе занимательности.

Мельникъ останавливаетъ дочь за руку. «Смотри же не забывай моихъ совѣтовъ». Входитъ князь... (Allegro non troppo, B-dur $\frac{4}{4}$). Прелюдія въ 4 такта, въ рѣзко-очерченномъ ритмѣ и исполненная благородства въ рисункѣ.

Речитативъ князя «здорово, милый другъ»,—въ томъ Глюковскомъ стилѣ речитативовъ,—который, со времени первой оперы Глинки, сдѣлался «достоинствомъ» русской оперной музыки. Итальянской рутинности въ речитативныхъ формулахъ тутъ и слѣдовъ нѣтъ. Декламация всегда исполнена правды выра-

женія и между тѣмъ кристаллизуется въ правильные мелодическіе рисунки, которые свободно ложатся на гармонической канвѣ оркестра. Слова Наташи:

«Да, наконецъ
Ты вспомнилъ обо мнѣ».

Составляетъ полное «аріозо» съ очень граціознымъ аккомпаниментомъ кларнета. Фраза мельника: «добро пожаловать, сіятельнѣйшій князь», повернута очень оригинально, безъ натяжки въ декламациі.

Отъ словъ Наташи:
«Не стыдно-ли томить меня
Пустымъ, напраснымъ ожиданіемъ».

начинается уже первый отдѣлъ терцета. Господствующій тонъ въ этомъ отдѣлѣ В-dur. Мелодія Наташи служитъ главною темою, оправданіе князя:

Ахъ, вѣрь, мой другъ.

И слова мельника (*про себя*): «Ну, понесла обычный бредъ» — составляютъ «ensemble» отлично—обрисованный въ голосахъ и очень мелодическій. Послѣ каденцы на доминантѣ—князь говоритъ про себя:

Нѣтъ, не могу еще рѣшиться,
Ее внезапно поразить
Извѣстемъ роковымъ.

Тутъ уже драматизмъ разгорается болѣе: эта мелодическая фраза князя (въ Es-moll), отлично контрапунктованная рисункомъ гобоя и кларнета (unissono), проникнута глубокимъ чувствомъ грустнаго колебанія.

Переломъ этого перваго отдѣла тріо составляетъ слова мельника:

«Вамъ не угодно-ли князь,
На мельницу пойти, съ дороги отдохнуть».

(Речитативу аккомпанируетъ стаккато басовъ и фаготовъ).

На нѣжный вопросъ Наташи:
«Ты цѣлый день вѣдь съ нами сегодня проведешь?»

Князь отвѣчаетъ:

«Сегодня, не могу»
— Ты уѣзжаешь?
«Хоть грустно мнѣ,
«Но скоро я отъ васъ уѣхать долженъ,
Дѣла, заботы»...

Мельникъ про себя:

«Вотъ оно! давно предсказывалъ я это!»

Фраза мельника выстроена уже на педальной нотѣ С, доминантѣ слѣдующаго тона F-moll; такимъ образомъ съ этой фразы музыка уже наклонена ко второму отдѣлу терцета, къ минорному andante въ $\frac{3}{4}$. Съ этого перехода обозначается близкая родственность звуковъ въ этомъ мѣстѣ оперы А. С. Даргомыжскаго знаменитымъ терцетомъ въ оперѣ «Жизнь за Царя»: «не томи родимый». И тамъ прелюдія къ минорному мотиву поручена однимъ духо-

вымъ, и здѣсь—гобой, кларнетъ и фаготъ. (Хотя въ рисунокѣ сходства нѣтъ вовсе).

Основная мелодія въ грустномъ andante на слова Наташи:

«Ахъ прошло то время, время золотое,
Какъ меня любилъ ты сердцемъ и душою».

проникнута сердечностью, обрисована ясно и отчетливо, и хотя дѣйствительно нѣсколько напоминаетъ Глинкину мелодію «Не томи родимый», но только въ самыхъ общихъ чертахъ. Что-жъ за бѣда для русской оперной музыки, если въ новомъ ея произведеніи встрѣтятся нѣкоторыя повторенія, напоминающія того отличнаго, чѣмъ уже было въ другой оперѣ! Безъ такого рода благородной подражательности и усвоенія себѣ формъ уже счастливо найденныхъ другимъ художникомъ, музыка не можетъ обойтись.

Такая «преемственность формъ» именно и составляетъ главный характеръ каждой школы и одно изъ условий ея процвѣтанія. Я останавливаюсь на этомъ сходствѣ нарочно оттого, что оно было замѣчено очень многими слушателями и растолковано въ невыгоду для композитора. При второмъ періодѣ мелодіи, вступаетъ басъ:

«Сколько разъ твержу, твержу я,
Дочь, не прозѣвай ты счастья своего»...

и такъ Andante идетъ двухголосно, до ферматы (въ тонѣ C-moll).

Въ оркестрѣ, конечно, съ начала Andante одинъ квартетъ, потомъ мало по малу набавляются духовые. Послѣ ферматы (C-moll) превосходно вступаетъ голосъ князя на самыхъ звучныхъ теноровыхъ нотахъ:

«Чѣмъ заслужилъ я жестокий упрекъ,
Больно мнѣ слышать укоръ твой напрасный».

Эта новая мелодическая фраза очень выразительна и мягкій аккомпаниментъ кларнета (въ родѣ арпеджіо съ паузами на первую шестнадцатую въ каждой трети такта) придаетъ ей особенную плѣнительность. Мельникъ и Наташа продолжаютъ свои музыкальныя рѣчи, которыя въ краткихъ фразахъ, отлично контрапунктованныхъ имитациями, присоединяются къ плавному, широкому напѣву князя. Мельникъ подходитъ къ дочери и усовѣщиваетъ ее.

«Полно время терять,
По пустому болтать...
Вѣкъ любовью одной
Не прожить намъ съ тобою...
Попросила бы
Ты у князя намъ
Какой милости.

Комическій элементъ въ партіи мельника вполне выраженъ и мастерски слитъ съ двумя другими голосами, въ которыхъ продолжаются мотивы любовныхъ упрековъ и оправданій. При возвращеніи главной мелодіи: «Ахъ прошло то время», она является уже въ новомъ видѣ отъ контрапункта двухъ дру-

гихъ голосовъ, изъ которыхъ каждый идетъ своимъ путемъ, въ своемъ характерѣ. По моему мнѣнію, это Andante, плѣнительное по задушевной мелодіи, «образцово» со стороны свободного и вполне драматическаго веденія голосовъ. Упрекъ композитору можно сдѣлать только въ томъ, зачѣмъ онъ въ каденціи трехъ голосовъ на заключительные аккорды andante не избѣгнуть слишкомъ явнаго сходства съ каденціою тѣхъ-же голосовъ (сопрано, теноръ и басъ), на такихъ-же аккордахъ (только не въ F-moll, а въ B-moll) въ терцетѣ «Не томи, родимый?» Но и этотъ упрекъ—мелочной въ сравненіи съ замѣчательными достоинствами всего andante.

На репризѣ прежняго ритурнеля въ $\frac{1}{4}$ (при входѣ князя), только здѣсь въ C-dur, вмѣсто прежняго B-dur, конюшій князя приносить подарки, назначенные княземъ для Наташи.

«Возьми на память это ожерелье,
Ну, вѣришь-ли теперь, что помнилъ о тебѣ?

Н а т а ш а. На что подарки мнѣ,
 Повѣрь, любовь твоя и ласки
 Дороже всѣхъ сокровищъ міра.

К н я з ь. Тебя, мой добрый мельникъ, я тоже не забуду.
М е л ь н и к ъ. Доволенъ милостями я твоими,
 Сіятельныйшій князь!

На этихъ репликахъ переходъ къ аллегро въ A-dur *). На ферматѣ передъ началомъ новаго темпа дана голосу Наташи чрезвычайно оригинальная и столько-же граціозная фіоритура, какъ будто Шопеномъ подсказанная. Послѣ маленькой паузы, Наташа говоритъ князю:

«Ласковымъ ты словомъ
Духъ мой оживляешь,
И привѣтнымъ взоромъ
Счастье возвращаешь».

Мелодія на этотъ текстъ составляетъ основу всего аллегро, т. е. третьяго отдѣла этого большаго терцета. Не могу сказать, чтобъ на мой вкусъ эта мелодія была вполне удовлетворительна сама по себѣ, т. е. веденная однимъ голосомъ. Рисунокъ и даже весь характеръ ея въ такомъ родѣ, какъ напѣвъ аллегро въ каватинѣ Людмилы (въ оперѣ «Русланъ») на слова: «Не сердись, знатный гость», и тамъ, и здѣсь, не по сердцу мнѣ приходится отглагольствовать ка-

*) Первый отдѣлъ терцета—въ B-dur; второй—въ F-moll; третій—въ A-dur. Тоны между собою не имѣютъ родства, оттого въ цѣломъ терцетѣ не достаетъ «общей тональности». Знаю, что для современныхъ композиторовъ строго держаться «условнаго» единства въ тонахъ—значитъ опутать себя кандалами, иногда лишними; но не могу однако перемѣнить своего убѣжденія, что единство тональности одно изъ важѣйшихъ условій всего «организма» музыкальныхъ сочиненій. Нарушеніе этого основнаго закона должно быть допущено только въ самыхъ крайнихъ случаяхъ. Въ знаменитомъ терцетѣ Глинки также три отдѣла, но одинъ въ F-dur, другой въ B-moll, третій въ B-dur. И цѣлости впечатлѣнія несравненно больше.

кой-то французской жеманности и слишком опредѣлительный ритмъ, нѣсколько въ родѣ второй фигуры французской кадрили. Знаю, что въ тысячѣ случаяхъ при веселомъ текстѣ трудно избѣжать формъ нѣсколько плясовыхъ, знаю, что многія изъ лучшихъ мелодій Обера всетаки отзываются танцевальностью, но въ напѣвѣ простой русской дѣвушки хотѣлось-бы встрѣтить граціозность и задумчивость, не «сосѣднюю» формамъ жеманныхъ и не нашихъ танцевъ. Въ общемъ характеръ и развитіи этого аллегро, впрочемъ, весьма удачно схваченъ оттѣнокъ живаго, истинно-русскаго веселья. Во второмъ періодѣ замѣчательно-красива мелодія князя: «вѣдь счастье скоро измѣняется»; чередованіе аккордовъ *Cis-moll* и *Gis-moll* (вмѣсто ожидаемаго *Gis-dur*) придаетъ здѣсь музыкѣ чисто славянскій оттѣнокъ. Разработка аллегро мастерская, хотя все аллегро не безъ длиннотъ. Нѣкоторые повторенія могутъ быть сокращены, съ пользою. Главный напѣвъ, при возвращеніи своемъ, является въ новомъ и несравненно лучшемъ видѣ отъ контрапункта въ двухъ другихъ партіяхъ, изъ которыхъ каждая остается въ своемъ характерѣ и продолжаетъ свой путь, какъ будто независимо отъ мелодіи въ верхнемъ голосѣ. Большое мастерство и отдѣлка самая изящная. Веселая, горячая кода, полнымъ оркестромъ, блистательно оканчивается этотъ терцетъ, одну изъ капитальныхъ частей оперы, хотя онъ служитъ только подготовленіемъ къ дальнѣйшимъ, сильно драматическимъ сценамъ.

При разборѣ *) «либретто» я говорилъ уже объ эпизодичности сцены хоровъ и хороводовъ. Но эта недостаточная связь съ другими сценами заслуживаетъ маленькій упрекъ только въ отношеніи къ драмѣ, созданной Пушкинымъ, въ оперномъ же и музыкальномъ отношеніи этотъ третій № оперы чрезвычайно кстати, такъ какъ составляетъ съ двумя предъидущими очень выгодный контрастъ. Тамъ—тихія семейныя бесѣды между двумя, тремя лицами; здѣсь—толпа народу, оживленіе, шумъ. Тамъ—солисты, тонкія намѣренія въ голосахъ и оркестрѣ; здѣсь—хоры, слѣдовательно сильная звучность, массивность.

«Входятъ крестьяне съ граблями и косами. Одинъ изъ нихъ играетъ на дудкѣ. Мужчины поютъ. Женщины остаются въ сторонѣ, отдѣльно отъ нихъ». (Слова автора).

Въ небольшомъ «*andante Sostenuto*» (*D-moll* $\frac{3}{4}$), которымъ начинается эта сцена, одни теноры и басы; женскіе голоса композиторъ прибавляетъ для начала хороводовъ (*A-dur*).

Соло дудки или рожка, необходимая принадлежность русской деревенской музыки, поручено гобою, и обдѣлано очень просто, въ чисто-народномъ характерѣ.

(Можетъ придти на мысль, что дѣйствіе піесы на берегахъ Днѣпра, близъ Кіева, слѣдовательно напѣвы «велико-русскіе» тамъ будутъ не совсѣмъ кстати, но съ другой стороны и нельзя забыть, что дѣйствіе относится къ глубокой старинѣ Русскаго царства, когда сердце Руси было въ Днѣпровскомъ краю и

*) № 33.

оттѣнки между Великою и Малою Россіею еще не обозначились; притомъ-же такого рода требованія относительно колорита въ оперѣ излишни; опера все—опера, а не курсъ этнографіи).

Заунывную мелодію дудки (гобоя) повторяетъ запѣвало (теноръ) на слова:

«Ахъ, ты сердце мое, сердце

Ретивое, молодецкое»...

Потомъ мужской хоръ; а гобой и во время запѣвалы, и во время хора «подтягиваетъ», конечно, контрапунктными фигурами, и составляетъ изолированный аккомпаниментъ пѣнію. Прочій оркестръ молчитъ *).

Во время заунывнаго хора выходитъ мельникъ и вступаетъ въ разговоръ съ дѣвушками.

Реплики мельника и привѣтствіе крестьянокъ «здравствуй, сосѣдшка Пахомычъ», контрапунктомъ падаютъ на протяжное пѣніе крестьянъ, между тѣмъ и гобой продолжаетъ свои «переливы». Это, конечно, одно мгновеніе, но для внимательнаго и разумѣющаго слушателя моментъ очень замѣчательный по гармоническому и ритмическому сочетанію.

Мельникъ прерываетъ унылое пѣніе и приглашаетъ крестьянъ потѣшить князя веселымъ хороводомъ.

Хоръ отвѣчаетъ:

«Для чего-жъ и не потѣшить!»

Во время этихъ репликъ, въ струнныхъ инструментахъ идетъ очень

*) Музыкальный рецензентъ «Сѣв. Пчелы», разбирая этотъ хоръ (№ 118 Сѣв. Пч.) замѣчаетъ: «Тутъ композиторъ могъ и даже долженъ былъ бы избѣгнуть сходства эффектовъ, употребленныхъ Глинкою въ интродукцію оперы «Жизнь за Царя». Интродукція Глинки начинается солою запѣвалы (тенора) въ сопровожденіи кларнета; мужской хоръ, отвѣчаетъ протяжно, и далѣе входятъ женскія голоса скороговоркою. Все вышесказанное, и въ томъ же самомъ порядкѣ, находится и въ первомъ хорѣ Русалки, съ тою разницею, что вмѣсто кларнета композиторъ употребилъ гобой.

Достаточно тождества эффектовъ для «невольнаго сближенія». Не могу не остановиться на нѣкоторыхъ «фактическихъ» невѣрностяхъ, которыми эти строки г. Ростислава изобилуютъ. Интродукція въ оперѣ «Жизнь за Царя» начинается «запѣвалой», правда, но безъ всякаго аккомпанимента. Нѣтъ ни кларнета, ни гобоя, въ оркестрѣ одни басы, виолончели и альты которые вступаютъ послѣ соло запѣвалы. Гдѣ-же тутъ «тождество эффектовъ» съ оперою «Русалка»? Быть можетъ, г. Ростиславъ, по обмолвкѣ, имѣлъ въ виду не интродукцію, а «пѣніе съ лодки» (пріѣздъ Сабинина), но тамъ главный напѣвъ идетъ «унисономъ» въ высокихъ мужскихъ голосахъ (теноры и альты—мальчики), дублированныхъ кларнетомъ. Эффектъ, значить, опять совсѣмъ другой.

Казалось бы, что музыкальный критикъ, издавшій объ оперѣ «Жизнь за Царя» отдѣльную книжку, долженъ былъ знать эту образцовую партитуру поаккуратнѣе. О вступленіи женскаго хора «скороговоркою» опять неточность: въ оперѣ Глинки оно дѣйствительно такъ, за то въ «Русалкѣ» этого нѣтъ. Женскій хоръ вступаетъ на слова «заплетися плетень» не скороговоркою; а въ аллегро хора «какъ на горѣ мы пиво варили», скороговоркою начинаютъ не одѣвъ женщины, а всѣ голоса хора вмѣстѣ. Или, не считаетъ-ли Ростиславъ началомъ женскаго хора трехъ-словную реплику крестьянокъ: «здравствуй, сосѣдшка Пахомычъ»? Побольше точности, дѣлу бы не помѣшало.

дробная работа имитациями, какъ будто въ какой-то прелюдіи Себастьяна Баха. Для такой кудреватости контрапункта, которою (хотя оркестръ ведетъ *piano* и *pianissimo*), нѣсколько затемнѣны голосныя реплики, я, въ этомъ мѣстѣ оперы, не нахожу органической причины. Развѣ что одно: для контраста съ яснымъ вступленіемъ напѣва «заплетися плетень».

(Это все мелочи, которыя на сценѣ ускользаютъ даже отъ внимательнаго уха, остается впечатлѣніе только отъ главныхъ, ясно-обрисованныхъ частей; но въ специальныхъ статьяхъ можетъ идти рѣчь и о подробностяхъ партитуры).

Начинаются хороводы, подѣ народный, величаво-веселый напѣвъ:

«Заплетися плетень, заплетися,

Ты завейся труба золотая,

Завернися, парча парчевая.

Мотивъ превосходный для богатѣйшей контрапунктной обдѣлки, и композиторъ на такую разработку не поскупился. Если въ чемъ упрекнуть его въ этомъ случаѣ, такъ именно въ расточительности своихъ богатствъ. Слѣдовало-бы нѣсколько больше поэкономничать гармоническими и контрапунктными матеріалами. Народный напѣвъ, крестьянскіе хороводы, самое значеніе этой сцены, все требовало массивности въ соединеніи съ ясностью и простотою развитія. Теперь массивность, конечно, есть, и общее впечатлѣніе великолѣпно, но «простотою» и ясностью обработки эта сцена не пощеголяется.

Напримѣръ, въ самомъ первомъ періодѣ этой части хора (заплетися плетень) встрѣчается въ скрипкахъ, дублированныхъ флейтами, контрапунктная фигура шестнадцатыми (гамма, восходящая, на половину хроматическая, на половину диатоническая); это очень красиво, контрапунктъ мастерской и превосходно окаймляетъ главную мысль, но, по моему мнѣнію, это развитіе помѣщено слишкомъ рано (тотчасъ вслѣдъ за первыми 8 тактами главнаго мотива) его надо-бы приберечь къ срединѣ или концу. (Также какъ и другую подобную фигуру, гамму нисходящую).

Свободное владѣніе средствами контрапункта побуждало композитора вѣсѣмъ четыремъ регистрамъ хора (сопранамъ, альтамъ, тенорамъ и басамъ) поручать контрапунктные рисунки почти безъ перерыва, оттого всѣ голоса хора въ постоянной работѣ, а отъ этой постоянной «четыреголосности» выходитъ нѣкоторая тяжеловѣстность, утомительность для слуха. Нѣтъ довольно контрастовъ между періодами хора (что было-бы, если-бы въ одномъ мѣстѣ, напримѣръ, долго слышны были одни теноры, въ другомъ мѣстѣ дисканты; тамъ басы и т. д.)

Съ другой стороны, богатство гармоническихъ средствъ, свобода въ модулированіи и способность къ новизнѣ гармоническихъ оборотовъ, увлекли композитора въ тоны очень отдаленные отъ первоначальнаго и тѣмъ нарушилась ясность, которая непременно должна господствовать въ такомъ хорѣ, иначе самая массивность его обработки обратится въ запутанность.

Во всей этой первой части хора очень замѣчательна важная роль, которую композиторъ далъ аккорду большой ноны. Этотъ аккордъ, въ такомъ мастерски-свободномъ употребленіи придаетъ необыкновенную силу и красивость мелодической фразѣ.

Развивая напѣвъ: «заплетися плетень»—авторъ изъ начальнаго «A-dur» перешелъ въ C-dur и остановился въ этомъ тонѣ (уже не возвращаясь къ первому *), потомъ, послѣ реплики мельника:

Нутка, живо плясовую).

Съ громкимъ ударомъ оркестра (tutti, даже съ турецкимъ барабаномъ) начинается въ F-dur веселое, живое Allegro vivace, скороговоркою—

«Какъ на горѣ мы пиво варили

Ой люли, ладо ты мое! и т. д.

Тонъ F-dur (для котораго предъидущій C былъ «доминантою») остается уже до конца allegro (съ модуляціями болѣе натуральными, чѣмъ въ первой части).

«Во время этого хора дѣвушки дѣйствуютъ по смыслу словъ пѣсни, т. е. сходятся въ кругъ, бьютъ въ ладоши, садятся, ложатся на землю—наконецъ заводятъ забавную драку».

Такъ желалъ авторъ и желаніе свое выразилъ въ партитурѣ — словами и нотами.

При исполненіи на сценѣ это, конечно, нисколько не соблюдается. Въ хороводахъ пляшущія дѣвушки берутся изъ балетной труппы, и, разумѣется, ограничиваются «чопорнымъ» хожденіемъ по сценѣ, переплетаясь руками. Того оживленія, которое было бы идеаломъ для автора—достигнуть впрочемъ довольно трудно.

Въ музыкѣ оно выражено вполне **). Недостатки этой второй части хоровъ опять отъ избытка. Слишкомъ много контрапункта, слишкомъ много работы голосамъ, всѣмъ заразъ. Но въ общемъ эффектъ хоръ отличный, хотя, по моему мнѣнію, вмѣстѣ съ первою частью, требовалъ-бы нѣкоторыхъ урѣзокъ.

Эффектность всего этого 3-го номера оперы такъ ярка и такъ общедоступна, что была поразительна съ самаго перваго представленія для всей массы публики.

Мельникъ, замѣчая, что князь мало обращаетъ вниманія на хороводъ, даетъ знакъ крестьянамъ, что имъ пора разойтись. Крестьяне уходятъ. Въ оркестрѣ, въ струнныхъ, слышны остатки хора F-dur, съ которыми очень

*) Здѣсь опять можно сдѣлать упрекъ автору за несоблюденіе единства въ тональности. Неужели нельзя было такъ повернуть модуляціи хора, чтобъ онъ съ самаго перваго напѣва «заплетися плетень» начинался въ F-dur (послѣ d-мольнаго вступительнаго andante)? Тѣмъ болѣе, что этотъ тонъ еще не былъ употребленъ въ предъидущихъ №№ (господствующую тональностью), а въ тонѣ A-dur все allegro предъидущаго терцета.

**) Г. Ростиславъ (въ «Сѣв. Пч.» № 113) находитъ совершенно противоположное: «разработка плясовой пѣсни кажется намъ недовольно оживлена, какъ въ развитіи, такъ и въ оркестровкѣ».—Вольному воля, каждый слушаетъ своими ушами.

искусно слить отголосокъ мелодіи «заплетися плетень» — въ духовыхъ,—потомъ въ расширенномъ ритмѣ и въ струнныхъ. Мельникъ также уходитъ и оставляетъ свою дочь наединѣ съ княземъ.

Начинается № 4, дуэтъ, завязка драмы и одна изъ лучшихъ сценъ всей оперы.

Разговоръ, въ которомъ князь рѣшаетъ участь дѣвушки, имъ навсегда покидаемой, представляя нѣсколько разныхъ драматическихъ моментовъ, расположенныхъ въ текстѣ Пушкина съ поразительною, Шекспировскою, правдою. Автору оперы оставалось слѣдовать какъ можно ближе за всею постепенностью этого труднаго, глубоко-патетическаго объясненія.

Вотъ начало этой сцены въ подлинникѣ:

Князь:

Я печаленъ?

Тебѣ такъ показалось. Нѣтъ, я веселъ
Всегда, когда тебя лишь вижу.

Она:

Нѣтъ,

Когда ты веселъ, издали ко мнѣ
Спѣвшии и кличешь: гдѣ моя голубка?
Что дѣлаетъ она? А тамъ цѣлуешь
И вопрошаешь: рада-ль я тебѣ
И ожидала-ли тебя такъ рано?
А нынче—слушаешь меня ты молча,
Не обнимаешь, не цѣлуешь въ очи,
Ты чѣмъ нибудь встревоженъ вѣрно.
Ужъ не сердить-ли на меня?

Князь.

Я не хочу притворствовать напрасно...
Ты права: въ сердцѣ я ношу печаль
Тяжелую; я ты ее не можешь
Ни ласками любовными разсѣять,
Ни облегчить, ни даже раздѣлить

Совершенно наоборотъ противъ мнѣнія тѣхъ «критиковъ», которые въ чудномъ созданіи Пушкина видятъ нѣсколько слегка набросанныхъ сценъ, здѣсь, особенно въ этомъ разговорѣ, столько богатствъ драматическихъ, что композитору представлялось затрудненіе только въ выборѣ, — такъ какъ по условіямъ музыки и сцены всѣхъ данностей текста удержать не было возможности.

Весь «смыслъ» приведеннаго текста однако сохраненъ вполнѣ.

Послѣ небольшого речитатива князя, въ которомъ съ глубокою правдою драматическою, и какъ всегда у автора «Русалки»—на превосходной гармо-

нической канвѣ—выражена грусть князя и колебаніе его повѣдать роковую тайну; послѣ реплики Наташи, гдѣ она вывѣдываетъ, отчего онъ такъ грустенъ:

«Такъ стало горе есть?

Его скрываешь ты,

Нѣтъ, не по прежнему меня ты любишь!..

(Выразительныя фразы, по ритму уже близкія къ слѣдующей мелодіи, а темпо) начинается первый отдѣлъ дуэта D-dur $4/4$:

Бывало издали уже спѣшишь

Ко мнѣ съ веселою душою...

Въ звукахъ, въ мелодіи и ея «обстановкѣ» композитору предстояло передать всю нѣжность глубоко любящей души, всѣ неуловимые оттѣнки женскаго чувства, которыхъ «текстъ» оперы сохранить не могъ. На мой взглядъ музыка отвѣчаетъ всеѣмъ этимъ требованіямъ. Она глубоко проникнута нѣжною страстностью и искренностью чувства. Только въ отношеніи къ мѣстному характеру, къ данности русской, простой, крестьянской дѣвушки, хотя и идеализированной—можно найти въ рисункѣ этой мелодіи—нѣкоторый аристократизмъ, нѣкоторую тонкость очертаній, что-то напоминающее отчасти музыку не нашу, а французскую... Это уже впрочемъ отъ свойства мелодическаго таланта въ авторѣ—отъ свойства природнаго, которое проявляется безсознательно и нисколько не мѣшаетъ его напѣвамъ быть, въ полномъ смыслѣ слова, плѣнительными.

Мелодія Наташи получаетъ новую прелесть, какъ только прибавляются къ ней реплики тенора, чудеснымъ контрапунктомъ, въ которомъ нигдѣ, ни на волосокъ не нарушена правда выраженія драматическаго:

«Къ чему притворствовать напрасно?

Да, въ сердцѣ я ношу глубокую печаль».

Словеснымъ описаніемъ чарующаго дѣйствія музыки передать невозможно, слѣдовательно не для чего мнѣ и останавливаться на красотахъ cadaго такта этой двухъ-голосной мелодіи.—Когда князь продолжаетъ:

«Не можешь ты ее мнѣ облегчить.

Наташа въ одно время съ нимъ настаиваетъ:

«Хочу грустить съ тобой одною грустью...

Напѣвъ принимаетъ болѣе и болѣе печально-страстный оттѣнокъ и оканчивается уже въ минорѣ (H-moll).

Князь: (какъ въ подлинникѣ)

«Зачѣмъ же медлить? Чѣмъ скорѣй, тѣмъ лучше!»

Эта фраза—полу-речитативъ или аріозо, подѣ аккомпаниментъ, нѣжно и прозрачно оркестрованный.

Князь (какъ въ подлинникѣ):

«Мой милый другъ, ты знаешь, что на свѣтѣ нѣтъ

Блаженства прочнаго: ни знатный рабъ,

Ни красота, ни сила, ни богатство,

Ничто бѣды не можетъ миновать...

Съ этихъ поръ главный мелодическій интересъ переходитъ въ оркестръ. Тамъ появляется сперва въ кларнетѣ — потомъ въ гобоѣ, минорная мелодія, кроткая, ласкающая, но вмѣстѣ исполненная какой-то пронзающей грусти, такъ что въ одно и тоже время рисуется душевное положеніе обоихъ дѣйствующихъ лицъ. Въ увлекательной красотѣ эта инструментальная мелодія можетъ стать на ряду съ лучшими мелодическими вдохновеніями Глинки, имѣя при томъ и свой, особенный, новый оттѣнокъ. На такомъ мелодическомъ грунтѣ, слова князя, просто и выразительно продекламированныя съ небольшими остановками между каждой фразой (такъ какъ князь все еще колеблется) при всей мягкости, нѣжности выраженія, получаютъ силу волнующую...

Вотъ магическое дѣйствіе музыки! Никогда одна поэзія, даже Пушкинская, даже превосходно прочитанная, не въ состояніи живописать вмѣстѣ настроеніе души и того, кто говоритъ и того, кто слушаетъ...

Ничто бѣды не можетъ миновать...

Едва князь кончилъ свое первое «приготовленіе» къ роковой вѣсти — всѣ скрипки бѣгутъ внизъ быстрой, испуганной гаммой, въ глубинѣ оркестра едва слышный рокотъ литавръ (pp). Наташа перебиваетъ князя (какъ въ оригиналѣ, но нѣсколько раньше):

Я словъ твоихъ... еще не понимаю...

Но ужъ мнѣ страшно...

Неопредѣленная модуляція, переливы въ первыхъ скрипкахъ, ходъ виолончеля и фагота на послѣднихъ словахъ (мнѣ страшно) въ унисонъ съ низкими нотами голоса — все это чудесно передаетъ тревогу, которая начинается въ душѣ Наташи.

Опять та же минорная мелодія въ духовыхъ (но въ другомъ тонѣ и во флейтѣ съ кларнетомъ въ октаву), опять тотъ же аккомпаниментъ pp въ струнныхъ.

Князь продолжаетъ:

И мы, не правда-ли, мой другъ,

Мы были счастливы...

Вмѣстѣ съ новой, тревожной фигурой оркестра Наташа говоритъ:

Меня пугаешь ты, намъ горе угрожаетъ —

Постой, ужъ не разлука-ли?

Оркестръ останавливается на короткомъ тремоло.

Князь отвѣчаетъ (почти речитативомъ съ отрывистыми аккордами оркестра).

Да, — ты угадала,

Разлука намъ судьбою суждена.

«Кто, кто насъ разлучить?»

Въ оркестрѣ опять та же тревога какъ и при словахъ: «меня пугаешь ты...»

Нѣтъ, нѣтъ! не можетъ быть, каждое слово отгѣнено въ музыкѣ съ глубокою истинною чувства. Слушатель совершенно увлеченъ трогательною драмою...

Начинается новый фазисъ дуэта — Наташа хочетъ всюду слѣдовать за своимъ возлюбленнымъ. Текстъ Пушкина:

Кто насъ разлучить! Развѣ за тобою

Идти во слѣдъ я всюду не властна... и т. д.

Перемѣны, по требованіямъ музыкальнаго размѣра, сдѣланы весьма удачно:

Развѣ я за тобою вслѣдъ

И въ далекій край не властна идти,

Развѣ я не могу тебѣ на войнѣ служить,

Развѣ я не раба твоя...

Лишь позволилъ бы умереть съ тобой...

Музыка въ этой части дуэта (G-moll $\frac{6}{8}$) идетъ постоянно двухголоснымъ контрапунктомъ (contre point à parties), то есть, очень простымъ мелодическимъ рисункомъ, выражающимъ слова съ глубокой правдой и искренностью чувства. Ему постоянно сопутствуетъ волнообразная, одnogолосная фигура, которая извивается въ скрипкахъ, альтѣхъ и виолончеляхъ (въ ритурнель и фagотъ журчитъ вмѣстѣ со струнными). Остальной оркестръ только слегка, кое-гдѣ прибавляетъ гармонію.

Князь говорить:

Нѣтъ! Не война угрожаетъ мнѣ

И не въ дальній путь снаряжаюсь я...

Долгъ другой, долгъ священный призываетъ меня...

Наташа, почти въ то же время, повторяетъ свои реплики. Музыкальный планъ дуэта, который въ этомъ мѣстѣ требовалъ сліянія обоихъ голосовъ, по моему мнѣнію, нѣсколько въ разладѣ съ драматическою правдою (если бы можно было вслушиваться во всѣ подробности словъ); отвѣтъ князя, что не отъ войны разлука, слишкомъ важенъ для Наташи, чтобы она прослушала его почти вскользь и, повторя свои рѣчи о неразлучности, вдругъ прямо перешла къ словамъ:

«Постой! Теперь я понимаю все».

Въ подлинникѣ эти слова приходятся именно отвѣтной репликой, послѣ объясненія князя, что онъ не въ дальній путь снаряжается.

Для полнаго соблюденія драматической правды надо было заставить князя одного повторить свои послѣднія слова.

Впрочемъ эта мелочь, которую на оперной сценѣ никто въ свѣтѣ не замѣтитъ. Сама по себѣ эта G-moll-ная часть дуэта очень музыкальна и прекрасно поддерживаетъ въ слушатель тревожное настроеніе. Нагѣвъ Наташи,

при всей простотѣ, исполненъ самаго благороднаго изящества и обрисованъ мастерски, также какъ и волнующійся аккомпаниментъ.

При восклицаніяхъ Наташи:

А! постой!..

Оркестръ останавливается на отрывистыхъ аккордахъ—

Теперь (аккордъ)

Я понимаю все (пауза).

«Ты женишься?» спрашиваетъ Наташа робкимъ голосомъ, какъ будто еще не довѣряя своей догадкѣ (три аккорда пиццикато и глухой рокотъ ли-таврѣ pp).

«Ты женишься?!». Повторяетъ Наташа сильно и съ цѣлымъ оркестромъ ff. Въ этомъ яростномъ возгласѣ и негодованіе, и пылкая ревность. Съ отвѣ-томъ князя: «Что-жъ дѣлать...» Наташа вдругъ умолкаетъ, закрываетъ лицо руками и во все время слѣдующихъ рѣчей князя остается неподвижною... Какое чудное поле для оперной артистки высоко развитой со стороны игры! Какая восхитительная постепенность въ этой сценѣ, такъ глубоко обдуманной и поэтомъ, и композиторомъ!

Напѣвъ князя:

Суди сама, вѣдь мы невольны

Женъ себѣ по сердцу брать,—

такъ просто и мелодиченъ, что сразу остается въ памяти (что бываетъ съ мелодіями А. С. Даргомыжскаго не часто). Это соло тенора (C-dur, $\frac{4}{4}$ обра-ботано очень прозрачно въ гармоніи и въ оркестровкѣ. Пѣніе выступаетъ ясно и идетъ прямо въ душу *).

Продолжая утѣшать Наташу въ нѣжныхъ напѣвахъ (съ чудесными подробностями въ оркестрѣ), князь надѣваетъ на нее богатую повязку **) и даетъ ей деньги для отца. Она все стоитъ безъ движенія, потомъ князь цѣ-луетъ ее на прощанье и хочетъ уходить; Наташа, вдругъ, какъ будто оном-

*) Казалось бы, что невозможно придать этому напѣву другое значеніе, какъ крот-кое, примирительное. Князь, преодолевая въ себѣ чувство сожалѣнія, а можетъ быть и любви къ Наташѣ, старается убѣдить ее, что его женитьба—дѣло неотвратимое, несчастье для Наташи, которое она должна перенести, какъ вольные неумолимой судьбы. Что-же бы вы думали? Одинъ изъ музыкальных рецензентовъ («Сѣв. Пч.», № 118) находитъ въ этихъ словахъ князя какое-то бездушное хладнокровіе, мало того, какую то горькую иронию (!). И на такомъ основаніи, видя въ этой кроткой музыкѣ какое-то лицемѣрное чув-ство злобы (иронія вѣдь не доброе чувство), дѣлаетъ исполнителю роли князя упрекъ (!) зачѣмъ онъ придаетъ этой мелодіи нѣжный элегическій оттѣнокъ!.. Тогда какъ, если бы пѣвецъ вздумалъ придать этой мелодіи характеръ ироническій, безпощадно бы исказилъ намѣреніе и Пушкина, и автора оперы.

**) Не повоинникъ, какъ сказано въ № 118 «Сѣв. Пч.». Повоинникъ—парядъ замуж-нихъ женщинъ, повязка—головной уборъ дѣвушекъ. Подарокъ «повоинника» былъ бы на-смѣшкою со стороны князя.

нившись, быстро останавливает его: «Постой!» (восклицаніе ff съ пѣлымъ оркестромъ), постой! (уже слабымъ голосомъ съ возрастающимъ волненіемъ).

«Тебѣ сказать хотѣла... (тремоло pp и протянутая нота гобоя).

Не помню что!...»

Тутъ въ скрипкахъ является колеблющаяся фраза (которую мы уже слышали въ началѣ увертюры), мысли мѣшаются въ головѣ отверженной дѣвочки...

«Для тебя на все готова...

Ахъ, нѣтъ, не то...»

(Опять та же фраза скрипокъ, нѣсколько больше развитая)

«Нельзя, чтобы на вѣки,

Въ самомъ дѣлѣ,

Ты могъ меня покинуть

Ахъ, нѣтъ... нѣтъ... все не то...

(сильные, отрывистые аккорды между каждымъ словомъ), потомъ опять фраза скрипокъ, еще болѣе развитая:

«Да, вспомнила»,—

продолжаетъ Наташа въ полголоса и въ величайшемъ волненіи (тремоло ff, потомъ pp на гармоніи болѣзненной, мучительной)...

Я скоро матерью должна назваться...

«Несчастная!» восклицаетъ князь... Въ духовыхъ инструментахъ пережегается грустная, жалобная мелодія, будто стоны и вопли, сдержанные въ глубинѣ души... Сказавъ Наташѣ еще нѣсколько привѣтныхъ словъ въ утѣшеніе, князь уходитъ поспѣшно, Наташа остается неподвижною; сперва долго смотреть ему вслѣдъ, потомъ машинально опускается на скамейку и остается на ней сидѣть, будто окаменѣлая.

Въ послѣднемъ драматическомъ моментѣ дуэта (начиная отъ словъ: «Постой! тебѣ сказать хотѣла»), композиторъ, на переکورъ рутиннымъ условіямъ, далъ всей музыкѣ поворотъ чисто-речитативный, декламационный и тѣмъ достигъ высшей правды въ выраженіи.

Вся сцена выходитъ глубоко-трогательною. захватывающею всю душу слушателя.

Принятія музыкальныя формы (стретто въ два голоса, съ главнымъ мотивомъ, аллегро, плавный аккомпаниментъ, шумные взрывы оркестра), безъ которыхъ не можетъ обойтись ни одно окончаніе большого дуэта въ итальянскихъ и французскихъ операхъ, здѣсь, по идеалу автора «Русалки», были неумѣстны, какъ искаженіе драматическаго смысла, такъ дивно-поэтическаго. Композиторъ остался вѣренъ системѣ великаго Глука.

Сценическій эффектъ во всемъ дуэтѣ въ непосредственной зависимости отъ «игры» актеровъ, и чѣмъ ближе къ концу сцены, тѣмъ требованія драматическія болѣе и болѣе возрастаютъ.

Въ первыхъ двухъ отдѣлахъ (D-dur и G-moll), много чисто-музыкаль-

наго интереса и, при сколько-нибудь исправномъ пѣніи, плѣнительность мелодій и ихъ сплетеніе можетъ дѣйствовать даже на массу публики. Не такъ въ послѣднемъ отдѣлѣ, гдѣ музыка становится работою слова, жеста. Но для тѣхъ, кто вполнѣ умѣетъ слушать, сколько ума, сколько души, сколько вдохновенія во всѣхъ подробностяхъ музыкальной обработки этой чудесной речитативной сцены! Вообще, по моему мнѣнію, весь четвертый номеръ оперы принадлежитъ къ лучшимъ ея красотамъ, къ самымъ капитальнымъ созданіямъ А. С. Даргомыжскаго.

На такую высоту драматизма авторъ, какъ увидимъ далѣе, поднялся еще разъ только въ послѣднихъ сценахъ 3-го акта.

Счастливый *) музыкально-сценическій контрастъ представлялъ дальнѣйшій моментъ. Наташа сидитъ неподвижно, вся поглащенная своимъ горемъ. Отецъ ея входитъ, видитъ повязку, сверкающую алмазами, глаза его разбѣгаются отъ радости, онъ не знаетъ какъ высказать свою благодарность князю-благодѣтелю...

И композиторъ мастерски воспользовался этимъ комическимъ эпизодомъ на печальномъ фонѣ.

Ба, ба, ба, что вижу!..

(родъ речитатива, но въ тактъ Allegro $\frac{2}{4}$, Es-dur). Въ ритурнель, на педали баса—трели, которыя такъ и смѣются, такъ и радуются вмѣстѣ съ мельникомъ. Начинается простой веселый мотивъ.

Что за чудная повязка,
Вся въ каменныхъ дорогахъ!
Ну, скажу, подарокъ важный,
Мало видывалъ такихъ.
Ай да князь, нашъ благодѣтель,
Какъ его благодарить **).

Все это соло мельника выходитъ прекрасною басовою арією, въ комическомъ, веселомъ и даже блестящемъ характерѣ, съ оттѣнками, между тѣмъ, чисто русскими.

(Замѣчательно въ этомъ мѣстѣ оперы А. С. Даргомыжскаго сходство съ формами русскихъ оперъ Кавоса, который дѣлалъ много успѣшныхъ попытокъ приблизиться въ своей музыкѣ къ народно-русскому характеру). Мельникъ замѣчаетъ мѣшочекъ, оставленный княземъ на скамейкѣ; новая радость, отлично выраженная рисунками оркестра—

Ну, а тамъ что?—

Ужъ не деньги-ль?

Чтожъ молчишь?

*) Муз. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 34.

**) Весьма близко къ оригинальному тексту Пушкина, и между тѣмъ въ «своихъ» музыкально-измѣненныхъ формахъ.

(Удивленіе на безмолвность дочери отражается въ неожиданномъ переходѣ гармоніи, послѣ паузы).

Чтожь молчишь? (уже посильнѣе, нетерпѣливо, но все добродушно и весело, опять «стрель»)

«Аль отъ радости неожиданной
На тебя столбнякъ нашелъ!»

(въ главномъ тонѣ и характерѣ прежняго напѣва).

«Отвѣчай же» (сильно и нетерпѣливо)
«Отвѣчай же мнѣ!»

(еще посильнѣе въ унисонъ съ цѣлымъ оркестромъ).

Наташа, какъ будто просыпается изъ своего безпамятства, встаетъ и говоритъ сама съ собой, не отвѣчая отцу на его разспросы.

«Не вѣрю..... (оркестръ, отголоскомъ повторяетъ слова)..... не можетъ быть! (..... также).

Я такъ его любила такъ любила.....

Или онъ звѣрь, или сердце у него косматое!

въ первомъ стихѣ отличная речитативная фраза; въ послѣднемъ — хороша, но по моему мнѣнію, не вполне. Паденіе фразы не столько оригинально, сколько бы хотѣлось, сообразно чудесному тексту; не достаетъ того пронзающаго характера, который долженъ быть въ этихъ словахъ.

«Скажи, родимый, какъ могла его я прогнѣвить
Въ одну недѣлю; развѣ краса моя пропала?
Иль его отравой опоили?»

(все слово въ слово какъ у Пушкина). Грусть, жалоба растягиваютъ рѣчь, оттого на эти стихи ложатся уже широкія ноты голоса; плавное «аріозо» съ аккомпаниментомъ струнныхъ.

Мало по малу и окончательно съ репликою мельника:

«Что съ тобою?—

музыка переходитъ въ мрачный, трагическій тонъ, Fis-moll. (Allegro non tanto $\frac{6}{4}$)

«Родимый, онъ уѣхалъ,
На вѣкъ меня покинулъ»—

Главная мелодія дуэта выстроена на этихъ словахъ.

Въ музыкѣ есть скорбь, плачь, тяжелое, трогательное чувство; но на мой взглядъ ритмъ слишкомъ явственъ, опредѣленъ, и при постоянно одинаковомъ движеніи во всей этой мелодіи (соло Наташи), вкрадывается монотонность, особенно отъ сходства ритмическаго рисунка съ мелодіей предыдущаго дуэта («Развѣ я за тобою вслѣдъ»), и отъ очень часто встрѣчаемыхъ въ музыкѣ этой оперы вообще русско-народныхъ окончаній, паденіе минорныхъ фразъ (въ томъ родѣ какъ у Глинки въ «Жизнь за Царя»).

Мажорный періодъ мелодіи падаетъ на слова:

«Пускай отрубилъ бы съ досады мнѣ руки,
Пускай растопталъ бы конемъ онъ меня».

Не отрицая сильной страстности во всей этой мелодии, я не нахожу однако между текстом и музыкою въ этомъ мѣстѣ такого неразрывнаго сліянія, какъ, напримѣръ, въ предыдущемъ дуэтѣ, также въ терцетѣ. Правда, что слова до того сильны въ своемъ почти изступленномъ патосѣ, что вызываютъ уже крайніе предѣлы драматической выразительности, между тѣмъ какъ впереди для композитора были моменты все того же положенія и еще сильнѣе, такъ что въ этомъ дуэтѣ онъ даже и не долженъ былъ «пускать себя на всѣхъ парусахъ».

Плачь, стenanія растерзанной души, выражены въ этой музыкѣ; можно довольствоваться и этою степенью драматизма, хотя, въ симметрію къ первому дуэту, невольно ищешь чего-то посильнѣе.

Объясненіе зачѣмъ князь уѣхалъ такъ скоро составляетъ переходную часть дуэта.

На слова Наташи:

Онъ женится, женится...

оркестръ бѣшуетъ и нѣсколько затемняетъ голосъ. Лучше еслибъ волненіе въ оркестрѣ падало на «паузы» голоса (какъ всегда у Глука, въ важныхъ моментахъ); декламация много-бы выиграла. Впрочемъ это значило бы уже измѣнить концепцію, музыкальную мысль...

Послѣ словъ мельника

«Такъ вотъ въ чемъ дѣло».

начинается *andante* (B-dur и B-moll).

Здѣсь Наташа повторяетъ отцу, съ выраженіемъ «язвительности» слова князя:

«Видишь-ли, князя не вольны

Женъ себѣ по сердцу брать.»

Пушкинъ, съ глубокимъ знаніемъ сердца, заставилъ дочь мельника повторить эти слова, которыя прожгли ей душу, когда — вся погруженная въ безмѣрное горе при первомъ признаніи князя, что онъ «женится», — она, безмолвно, почти — безсознательно, выслушивала его оправданіе... Композитору оставалось слѣдовать за поэтомъ и возобновить нота въ ноту мелодію князя *).

«А небось имъ вольно плакать

И божиться намъ въ любви.

Вольно княжеское сердце

Тѣшить дѣвичьей слезой.

Музыка, оставаясь въ томъ же ритмѣ, переходитъ въ миноръ и принимаетъ глубоко-скорбный характеръ.

Утѣшеніе мельника:

*) Въ № 118 Ств. Пчелы сказано: мысль заставить повторить жестокою бездушною (?) фразу князя, достойна въ драматическомъ отношеніи величайшей «похвалы». Къ кому отнести похвалу? Если къ Пушкину, то не будетъ-ли это слишкомъ наивно? Если къ композитору, то будетъ не совсѣмъ вѣрно, потому что мысль принадлежитъ не ему, а Пушкину.

«Не круши себя напрасно, вѣдь слезами не помочь», сливается съ этими жалобами. Онѣ очень мелодичны, увлекательны и составляютъ лучшую часть этого дуэта. Жаль мнѣ, зачѣмъ композиторъ не оттѣнилъ побольше, появивъ чудесной подробности текста въ Пушкинѣ.

«Да кто-же, кто невѣста» говоритъ дочь мельника (сама себѣ, тотчасъ послѣ словъ его: «Вотъ въ чемъ дѣло»)!
 На кого

Онѣ промѣнялъ меня? О, я узнаю
 Я доберусь; я ей скажу злодѣйкѣ:
 Отстань отъ насъ! Ты видишь:

Двѣ волчихи

Не водятся въ одномъ оврагѣ...

Въ оперѣ такъ:

«Успокойся (говорить мельникъ)

Все минуется,

Время испѣляетъ грусть».

Этихъ утѣшеній въ устахъ мельника нѣтъ въ подлинникѣ, и они придаютъ его роли нѣсколько—другой оттѣнокъ).

Если князь беретъ невѣсту,
 Можемъ ли мы помѣшать?

(Такъ и въ оригиналѣ).

Дочь: Невѣсту! да кто невѣста?

(Какъ будто теперь только Наташа вспомнила, что дѣло идетъ о невѣстѣ).

Въ музыкѣ есть гнѣвъ, есть порывъ ревности, но по моему мнѣнію, не въ требуемой степени силы.

Послѣ словъ: «на кого онѣ промѣнялъ меня» для симметричности музыкальной формы начинается повтореніе прежней мелодіи (Fis-moll, $\frac{6}{4}$) «О, Боже, онѣ уѣхалъ!» теперь въ два голоса, потому что старикъ прибавляетъ свои утѣшенія, которыхъ дочь не слушаетъ. Конецъ дуэта (кода) идетъ очень страстно. Но въ цѣломъ, особенно на сценѣ, весь этотъ № выходитъ слишкомъ длиненъ и однообразенъ. Его слѣдуетъ значительно сократить, тѣмъ больше, что въ началѣ слѣдующаго финала драматическое положеніе все еще то же самое.

На послѣднихъ нотахъ дуэта (Fis-moll) начинается тремоло въ высокихъ регистрахъ струнныхъ. Это тремоло продолжается въ $\frac{6}{4}$, сливается съ закулиснымъ хоромъ крестьянъ въ $\frac{2}{4}$. Въ эффектѣ инструментовки и гармонизаціи много оригинальности и какое-то волнующее, тревожное чувство, которое тутъ чрезвычайно—кстати.

Мельникъ уговариваетъ дочь, что-бы она не плакала при народѣ.

«Что мнѣ до народа? погибни все» отрывисто отвѣчаетъ Наташа. Мельникъ начинаетъ было (при крестьянахъ уже) ласкать дочь:

«Ты у меня разумница такая,
Ты не захочешь огорчить отца.
Н а т а ш а. Отца, какой ты мнѣ отецъ?!..
Да бишь, забыла я...
Тебѣ отдать велѣлъ онъ...
«Ну въ прокъ тебѣ пойдетъ мое богатство»

бросаетъ отцу мѣшокъ съ деньгами. Народъ ужасается.

Всѣ эти переходныя фразы, выражены речитативами весьма выразительными.
Собственно финалъ начинается отъ словъ мельника:

Такъ вотъ что долженъ
Теперь я слышать,
Такъ вотъ награда мнѣ за любовь.

Н-moll, $\frac{4}{4}$. Мелодія, которой, по моему мнѣнію, нѣсколько недостаетъ опредѣленности въ характерѣ. Она—драматична, къ словамъ идетъ, но не рисуетъ мельниковой личности въ той стѣпени, какъ рисуютъ его: первая арія, реплики въ терцетѣ и большое соло передъ дуэтомъ съ Наташей. Конечно, тамъ были стороны иного свойства, стороны комическія. Тамъ мы видѣли крестьянина «себѣ на умѣ», проникнутаго любостязаніемъ и «самодовольствомъ». Здѣсь задача гораздо сложнѣе, между тѣмъ драматическое положеніе «отца» Наташи въ финалѣ не довольно ясно. Онъ не можетъ сильно бранить дочь, потому что совѣсть шепчетъ ему: «ты самъ виноватъ во всемъ» une situation qui n'est pas assez franche, самая бѣда для музыкальной поэзіи!

Твои упреки сносить нѣтъ силы,
Они въ могилу сведутъ отца.

Все таже мелодія развивается crescendo.

Между тѣмъ Наташа, все съ возрастающимъ ожесточеніемъ повторяетъ:
Кто? Кто невѣста? гдѣ она?

Декламация очень хороша, также и фигура въ оркестрѣ, но на мой взглядъ, желалось бы вездѣ въ этой сценѣ еще гораздо больше силы, огня...

Народъ усовѣщаетъ Наташу, она отвергаетъ совѣты и утѣшенія... Волненіе, конечно, возрастаетъ (темпъ идетъ уже Allegro molto, E-moll) пока наконецъ послѣ сильнаго взрыва, наступаетъ тихій переходъ къ возвращенію главной мелодіи мельника. Сознавая необходимыя условія закругленности музыкальной, я нахожу однако, что симметричность плана въ этой части финала нѣсколько «охлаждаетъ» его впечатлѣніе.

Во время повторенія этого мотива. (Такъ вотъ что долженъ) прибавляется хоръ:

Богъ ему за то и наказанье шлетъ,
Что дочь онъ баловаль.

(Въ подлинникѣ это слова самаго мельника) и въ тоже время, среди пѣнія баса и хора нѣсколько затериваются сильно-драматическія восклицанія Наташи объ ожерельи:

Охъ душно!

Змѣя—змѣя мнѣ шею давить.

Это, впрочемъ, моментъ приготавительный. Тотчасъ же, вслѣдъ за нимъ, композиторъ весьма выпукло, съ патетическою, потрясающею силою отгѣнилъ изступленіе Наташи:

Змѣей! змѣю онъ меня—

Не жемчугомъ опуталь!

Фраза идетъ прогрессією изъ пронзительныхъ диссонансовъ малой секунды (es—въ голосной партіи, противъ задержанной ноты d въ оркестръ, далѣе въ голосъ—верхнее f противъ e оркестра). Эти мучительныя диссонансы, мастерски употребленныя, составляютъ высшую точку всего финала, его переломъ, кризисъ. Въ этихъ звукахъ слышится уже трагическая рѣшимость отверженной дѣвушки. Какъ жемчугъ, который она въ ожесточеніи срываетъ съ себя, такъ разорветъ она всѣ узы свои съ жизнью...

Такое впечатлѣніе во мнѣ оставляютъ эти звуки. Въ текстѣ — еще не здѣсь верхъ всей сцены, здѣсь только моментъ ревности:

«Вотъ такъ бы я

Разорвала тебя злодѣйку,

Проклятую разлучницу мою».

Но жгучей ревности я не слышу въ этой музыкѣ. Композиторъ, по моему мнѣнію, захватилъ прямо дальнѣйшій моментъ, крайній предѣлъ отчаянія, оттого въ этомъ мѣстѣ вышелъ апогей финала, а все остальное сдѣлалось только продолженіемъ того-же момента, и, по музыкѣ, уже не на этой высотѣ патоса...

Вдохновеніе музыкальное—дѣло весьма капризнаго свойства. При всемъ разумномъ сознаніи своей задачи, вдохновеніе иногда нельзя ей подчинить во всѣхъ подробностяхъ. Замѣчаніе мое относится, впрочемъ, повторяю, больше къ личному моему впечатлѣнію. Очень легко можетъ статься, что другіе—и въ дальнѣйшемъ теченіи этой высокотрагической сцены найдутъ именно то наростаніе патоса, котораго она требовала. Трагическое чувство разлито во всей музыкѣ этого финала, а отгѣнки зависятъ уже отъ чисто-индивидуальныхъ ощущеній, и отъ тысячи случайныхъ причинъ.

Постепенность переходовъ отъ изступленной ревности къ порывамъ безумнаго, безмѣрнаго отчаянья, къ проклинанью себя и любви своей, наконецъ къ самоубійству—представляла чудную задачу вполне достойную безсмертнаго Глука. Всѣ высшія силы музыкальнаго патоса должны быть употреблены въ такой сценѣ. Сравнивая данную музыку съ этою идеальною ея задачею, я, конечно, не могу быть вполне доволенъ тѣмъ, какъ А. С. Даргомыжскій «воплотилъ» въ своей оперѣ эту поэтическую данность.

Но оставивъ въ сторонѣ недосыгаемо-высокія требованія, можно любоваться сильно-драматическимъ выраженіемъ каждаго слова, когда Наташа сры-

ваетъ съ себя повязку; проклинаетъ ее, какъ залогъ своего позора и съ восклицаніемъ:

«Мы развѣнчались. Скинь ты мой вѣнецъ!»

бросаетъ повязку въ Днѣпръ.

Въ подлинникѣ еще только двѣ строки:

Она. Теперь все кончено (бросается въ рѣку).

Старикъ (падая). Охъ горе! горе!

Условія сценической пьесы, а еще болѣе условія музыки—какъ она заранее сложилась въ воображеніи композитора, потребовали нѣкоторой прибавки къ тексту; Наташа, въ полномъ безпамятствѣ, подбѣгаетъ къ авансценѣ и падаетъ на колѣни. Народъ окружаетъ ее.

Наташа.

Днѣпръ—Царица,

Предаюсь могучей власти я твоей!

Прими меня подъ свой покровъ

И научи какъ отомстить

За вѣроломство, за измѣну.

Тебѣ предаюся я на вѣкъ!

Во время восклицаній изумленной толпы Наташа бѣжитъ къ рѣкѣ и—прежде чѣмъ крестьяне догадываются объ ея намѣреніи—бросается въ воду.

Обращеніе къ царицѣ Днѣпра составляетъ единственный случай, гдѣ въ роль Наташи авторъ оперы ввелъ мотивъ «новый» противъ текста Пушкина.

Въ этомъ дополненіи есть сценическая рациональность — намекъ на появленіе фантастическаго элемента, и на месть «будущей» русалки. Но требовался-ли этотъ намекъ такъ настоятельно, что-бы взять его на свою отвѣтственность, измѣнивъ данность Пушкина въ самомъ важномъ моментѣ?..

Впрочемъ это опять одно изъ замѣчаній микроскопическихъ.

Въ музыкѣ, при очень быстромъ движеніи, при захватывающемъ дѣйствіи всей этой сцены, нѣтъ возможности прослѣдить за драматическимъ смысломъ послѣднихъ словъ Наташи. Въ оперѣ, какъ въ балетѣ, очень важна «видимость».—Наташа, въ изступленіи своемъ рѣшается на что-то отчаянное, и бросается на колѣни, чтобъ молиться — вотъ что мы видимъ, и все это «согласно» съ общимъ характеромъ дѣйствія.

Въ быстрой и не громкой музыкѣ этого послѣдняго момента (G-moll $\frac{3}{4}$, гдѣ хоръ отрывистыми восклицаніями сопровождаетъ мелодическій рисунокъ главной партіи), я не нахожу оттѣнковъ отвѣчающихъ восторженному тексту, слышу только тревогу душевную—волненіе, какъ будто стихнувшее на секунду передъ послѣднимъ, окончательнымъ взрывомъ...

Трагическая катастрофа съ Наташей отражается въ шумныхъ, стремительныхъ гаммахъ и аккордахъ всего оркестра, конечно, въ минорѣ. Народъ бѣжитъ къ рѣкѣ съ возгласами: спасайте, спасайте... занавѣсъ падаетъ. Финалъ дѣйствія вообще очень драматиченъ, мѣстами поразительно силенъ, но

въ цѣломъ оба заключительныя №№ (5 и 6) я считаю уступающими въ достоинствѣ чудесной сценѣ объясненій между княземъ и Наташею.

Для антракта—результатное сужденіе о первомъ дѣйствіи.

Изобиліе драматическихъ данностей въ чудно-поэтической канвѣ Пушкина часто увлекало композитора за предѣлы размѣровъ для каждой сцены, наиболѣе выгодныхъ въ театральнѣй музыкѣ. Оттого и первый №, и четвертый, и пятый вышли весьма длинны, почти по необходимости. Съ другой стороны, и тѣ части, въ которыхъ преобладаетъ элементъ собственно-музыкальный, разрослись гораздо шире, чѣмъ требуетъ сцена (№ 2 терцетъ, № 3 хороводы). Все это нѣсколько вредитъ впечатлѣнію. Одинъ умный нѣмецкій критикъ сказалъ: *alles zu lang ist ein Todfeind jedes Kunstgenusses* *).

Урѣзки, болѣе или менѣе значительныя, въ каждомъ № (а особенно въ № 5), принесли бы большую выгоду всему первому дѣйствію. Но и при нѣкоторой растянутости оно захватываетъ слушателя драматическимъ интересомъ своей второй половины, а въ цѣломъ объемъ своемъ изобилуетъ перво-степенными достоинствами и со стороны правды драматической, и со стороны собственно-музыкальныхъ красотъ, то-есть—изящнаго, благороднаго рисунка мелодій, превосходной гармонической и контрапунктной ихъ разработки и нѣкоторыхъ подробностей инструментовки, проникнутой вкусомъ и обдуманностью.

Говоря **) о планѣ либретто, я уже замѣчалъ, что если первое дѣйствіе представляетъ само по себѣ полную драму, то во второмъ—широкое поле для блеска и пышности, для эффектовъ собственно «музыкальныхъ», слѣдовательно, въ своемъ родѣ, и именно тотчасъ вслѣдъ за сильно-драматическимъ концомъ 1-го акта, второе дѣйствіе весьма выгодно для оперы.

Композиторъ отлично воспользовался этою стороною своего сюжета.

Свадебное пиршество въ княжескихъ хоромѣхъ вышло у него торжественно и великолѣпно.

При поднятіи занавѣса молодые князь и княгиня сидятъ за богато-убранымъ столомъ (въ глубинѣ сцены). Бояре въ пышныхъ нарядахъ и сѣнныя дѣвушки «величаютъ» ихъ.

Этотъ хоръ (для котораго, какъ и для послѣдующихъ сценъ, въ драмѣ Пушкина не было текста) въ словахъ и въ музыкѣ задуманъ въ чисто-славянскомъ характерѣ.

Какъ во горницѣ, во свѣтлицѣ,
На честномъ пиру, въ боярскомъ домѣ,
За большимъ столомъ, дубовымъ,
Сизые два голубя сидятъ.

*) *Fliegende Blätter für Musik*, 3 Heft.

**) № 36.

Какъ сидятъ они, да любятся,
 Какъ любятся, да красуются;
 И во славу имъ,
 На трубахъ гремятъ,
 Во литавры бьютъ.
 Да и мы ихъ величаемъ
 Дружнымъ хоромъ
 Честь имъ воздаемъ.

(Allegro non troppo e maestoso As-dur $\frac{4}{4}$).

Чудесно-ритмованный періодъ въ силлабическомъ родѣ (какъ и весь хоръ, т. е. на каждый слогъ по нотѣ). Музыкальная мысль массивная, притомъ ясная, праздничная, близко-напоминающая наши подблюдныя пѣсни, между тѣмъ въ рисунокѣ своемъ совершенно оригинальная.

При словахъ «И во славу имъ» и т. д. троекратное повтореніе одной и той-же фразы, весьма своеобразно-построенной (на аккордѣ es, f, as, c). Въ ритмѣ и въ гармонизаціи есть новизна, и новизна превосходная.

Послѣ этого періода ff, начинается средній, мягкій отдѣлъ хора:

И тотъ сизый голубочекъ,
 Свѣтъ хозяйинъ молодой,
 Словно соколъ дорогой.

А голубка-то княгиня

Словно чистый майскій день.

Потомъ репризъ перваго періода съ прибавкою блистательнаго заключенія (гдѣ важную роль играетъ сильная фраза унисономъ).

Въ планѣ хора, въ его формѣ столько же ясности, какъ и въ мелодической мысли. Нѣжный средній отдѣлъ чудесно модулированъ въ духѣ народныхъ пѣсенъ (которыя, со стороны особенныхъ, свойственныхъ имъ оборотовъ модуляціи представляютъ богатѣйшій родникъ *).

Позволю себѣ однако замѣтить касательно этого «средняго» періода хора, нѣкоторый недостатокъ, который, по моему мнѣнію, нѣсколько вредитъ эффекту всего этого отличнаго №. Недостатокъ опять, (какъ часто у автора Русалки)—въ излишествѣ. И въ первомъ періодѣ хора, гдѣ фортиссимо, и въ средней

*) Какъ особенно замѣчательный примѣръ «своеобразности» славянскихъ модуляцій привожу гармоническій планъ средняго отдѣла этого хора:

Первая фраза (и тотъ сизый голубочекъ и т. д.) начинается въ Es-dur (въ доминантѣ главнаго тона), оканчивается на аккордѣ D-dur (какъ полукаденца въ G-moll); слѣдующая фраза (словно соколъ) начинается въ G-moll, но оканчивается аккордомъ A-dur (какъ полукаденца въ D-moll); дальнѣйшая фраза (а голубка-то княгиня) за начало беретъ E-dur (какъ доминанту предыдущаго аккорда A), и вращаясь между E-dur и Cis-moll, останавливается на аккордѣ Dis-dur (весьма родственномъ тону Cis-moll, какъ доминанта его доминанты). Dis-dur энгармонически тождественъ съ Es-dur, слѣдовательно модуляція, обойдя свой кругъ, возвратилась къ своему исходному пункту: въ доминантѣ главнаго тона и послѣ аккорда Dis-dur (Es-dur) прямо начинается репризъ первой мысли (As-dur, ff).

части «piano» участвуют все голоса. На мой взгляд гораздо лучше было бы средние фразы поручить в разбивку женским и мужским голосам (женщинам о князе, мужчинам о княгине). Через этот «оттенок» и контраст между главными отделами хора выигрались бы новые красоты «эффекта», который теперь при всем великолпии немножко монотонен, именно от постоянного участия всех 4-хъ регистров хора—вместе.

Впрочем, быть может, в этом месте композитор имел в виду прежде всего—густую, сплошную массу пирующих. Другое замечание—касательно общей тональности хора. Он в As-dur; на мой взгляд A-dur, а еще больше C-dur (как в начале увертюры) были бы больше к стати. Вероятно, впрочем, что приспособление мелодии к голосам заставило автора избрать As-dur.

В общем впечатлении, пышная торжественность этого хора, его славянский и притом определенно боярский характер делают его родственными музыке подобного же содержания, именно—свадебному пиру в начале оперы «Руслан и Людмила» (B-dur).

Иногда кажется, что хор, о котором здесь идет речь, будто продолжение свадебной музыки в «Руслане», и эта родственность делает величайшую честь композитору, потому что интродукция первого действия «Руслана» одно из счастливейших произведений М. И. Глинки.

На ряду с интродукцией Руслана, первый хор второго действия разбираемой оперы—может служить одним из типических образцов славянской оперной музыки.

Вслед за хором, князь (все еще за столом) благодарит бояра.

Этот небольшой — отлично продекламированный речитатив, написан без разделения тактов (чего, разумеется, по слуху заметить нельзя).

Нововведение весьма логическое, потому что в речитативах и без того такт не соблюдается. (Только, при такой методѣ, необходимо выписывать ноты и слова речитатива во всех партиях оркестра, что иногда довольно затруднительно).

Когда князь с хозяйкою пьют здоровье дорогих гостей, гости отвечают хоровым возгласом, в оркестре шумная и блестящая фанфара. (G-dur, $\frac{4}{4}$, Allegro). Потом музыка клонится в минору (D-moll).

Князь выводит молодую на авансцену. Подруги окружают ее.

Грустное прощание княгини с подругами ее девичьих дней и как сцена, и как музыка, задумано согласно «местному колориту» (и, быть может, не без влияния подобного же прощания «Людмилы» с отцом, причем хор мамушек ее утешают). Минорные звуки этого небольшого Adagio (D-moll, $\frac{6}{8}$) хорошо контрастируют с предыдущим весельем. Но, собственно говоря, решительной сценической необходимости в этом грустном эпизоде не настало; между тем на долю княгини, по самому ее положению в драме, досталось много минорного, заунывного. Одним минором меньше,

было бы, пожалуй, и выгодноѣ для этой роли. Княгиня, какъ бы мнѣ казалось, въ этой суетѣ должна быть скорѣе «невозмутимо» весела и счастлива, такъ какъ тутъ же, вскорѣ, ей еще доведется погрузиться отъ печальныхъ предчувствій и предзнаменований.

Дуетъ княгини съ мужемъ могъ быть очень ловко мотивированъ и безъ «прощанія съ подругами» и своею нѣжностью и граціею составилъ бы уже достаточный контрастъ съ предыдущими звуками пировастья.

Музыка «Adagio», безъ сомнѣнія, вѣрна требованіямъ своей задачи, заучивна въ чисто-русскомъ родѣ и весьма эффектна для пѣвицы съ настоящимъ контральтовымъ голосомъ. Но и въ мелодическомъ рисункѣ, и въ его разработкѣ желательна бы побольше ясности. Модуляціи, на мой взглядъ, здѣсь слишкомъ запутаны, до того, что главная тональность какъ будто затеривается. Впрочемъ, это моментъ переходный, тѣнь, для того, чтобъ въ болѣе яркомъ свѣтѣ выставить слѣдующій дуэтино между молодыми супругами.

Княгиня, послѣ речитативной фразы

«Прости мнѣ, князь, слезу
Невольной грусти...
Она послѣдняя!

начинаетъ очень граціозную мелодію.

Отнынѣ буду я твоей,
Ты будь мой властелинъ.

(B-dur, $\frac{2}{4}$), которая и служитъ удачною мелодическою основой всего дуэтино.

Обработка его исполнена прелести. Теноръ и контральто сплетаются въ самыхъ удачныхъ, самыхъ звучныхъ гармоническихъ соединеніяхъ, ни на мигъ не нарушая интереса чисто-мелодическаго.

Здѣсь княгиня выражаетъ уже ничѣмъ невозмутимую любовь, доступную вожделѣннаго счастья. Она такъ вѣритъ этому счастью, что жаркія клятвы князя кажутся ей будто лишними.

А между тѣмъ въ насъ, зрительяхъ драмы, эта новая любовь, новыя увѣренія князя возбуждаютъ тяжелое чувство... Мы слышали, какъ онъ же старался убѣдить бѣдную дочь мельника, что беретъ себѣ жену «не по сердцу»; значитъ, или тогда, или теперь, слова князя не искренни и мы негодуемъ на него *).

*) Г. Ростиславъ въ № 125 «Свѣ. Пчелы», разбирая эти сцены, находитъ въ мелодіи «Отнынѣ буду я твоей» тотъ недостатокъ, что она слишкомъ рѣзко отличается отъ предыдущей и чрезъ это придаетъ двойственный характеръ княгинѣ. «Невольно приходится въ мыслѣ» (замѣчаетъ г. Ростиславъ), что она или претворяется (?) лишнею меланхолическою съ подругами, или обманываетъ мужа мнимую веселостію (?). На мой взглядъ, такое толкованіе очень несправедливо; мы не имѣемъ никакого права заключать о «неискренности княгини». Съ подругами въ ней одно чувство, съ княземъ—совершенно другое. Переходъ отъ легкой, неопредѣленной грусти къ беззаботной веселости не встрѣчается-ли поминутно въ жизни и не составляетъ-ли одну изъ самыхъ музыкальныхъ задачъ?

По окончаніи дуэта, снова разносятъ гостямъ медъ въ золотыхъ кубкахъ. Начинается «здравный хоръ» (F-dur, $\frac{3}{4}$), одна изъ тѣхъ частей оперы, которая своимъ блестящимъ эффектомъ нравится даже массѣ, не слишкомъ сочувствующей стилю автора «Русалки».

Ясность мелодіи, рѣзко очерченный ритмъ *) дѣлаютъ этотъ № очень доступнымъ для всѣхъ слушателей, хотя контрапунктная разработка и въ ней весьма не проста.

Въ первомъ мелодическомъ періодѣ (однихъ басовъ), уже сполна весь текстъ хора:

Да здравствуетъ нашъ князь молодой
Съ своей подругой дорогой,
Пошли имъ Богъ всецѣдрою рукой
И радость и покой!
Въ совѣтъ и любви
Пошли имъ долги дни!
Да прослынуть у всѣхъ они
Счастливою четой!

Остальные голоса (сперва теноры, потомъ женскіе), вступая имитациями, повторяютъ главную мысль по частямъ уже, и съ постоянными измѣненіями мелодическими, въ зависимости отъ гармоническаго плана, весьма простаго и яснаго—что не всегда найти можно въ музыкѣ А. С. Даргомыжскаго); прекрасный эффектъ развитія составляетъ «педаль», т. е. протянутая нота въ однихъ голосахъ, пока другіе дружно идутъ въ терцію—осьмушками.

Этотъ пріемъ весьма напоминаетъ Генделевскій стиль и чрезвычайно кстати для торжественнаго ликованія. По величавости формъ, постоянно «фугированныхъ», по массивной пышности звука и по мастерскому употребленію голосовъ этотъ хоръ—произведеніе весьма замѣчательное.

Слѣдуютъ два нумера танцевъ (славянскій и цыганскій). Соединеніе музыкальной драмы «съ балетомъ»—дѣло весьма обыкновенное на всѣхъ возможныхъ оперныхъ сценахъ. Въ парижской Большой Оперѣ это смѣшеніе музыки съ танцами, введенное еще при Людовикѣ XIV (въ операхъ Лулли), составляетъ одно изъ главныхъ неизмѣнныхъ условій такого рода спектаклей. Ни Глюкъ, ни Керубини, ни Спонтини, ни Оберъ, ни Галеви, ни Россини, ни Мейерберъ ни разу не отступали отъ этого правила, если писали для «Grand-Opéra». Когда Берліозъ вадумалъ дать на этомъ театрѣ Веберова «Фрейшюца»

Но безпристрастіе заставляетъ меня замѣтить, однако, что въ приговорѣ о предъидущемъ *adagio* княгини г. Ростиславъ, по моему мнѣнію, правъ (хотя и называетъ его—не кстати—«романсомъ»). Это прощанье съ подругами, и на мой взглядъ, придаетъ музыкѣ неумѣстномрачный характеръ.

*) Не въ смыслѣ «отрѣзна музыкальнаго періода» (какъ понимаютъ это слово послѣдователи Рейха), а въ смыслѣ всего размѣра, всего ритмическаго движенія цѣлой пьесы, отъ перваго ея такта до послѣдняго.

(котораго Парижане прежде знали только какъ opéra-comique (!) подъ именемъ «Robin des bois», т. е. въ «передѣлкѣ» Кастиль-Блаза) то и къ Веберову мастерскому произведенію надо было прибавить: речитативы и, форменный, по штату положенный, балетъ (!).

Въ русскихъ большихъ операхъ (которыхъ образцомъ съ многихъ сторонъ служили именно «французскія» оперы à grand spectacle) — балетъ составляетъ интегральную часть. Такъ въ операхъ: «Жизнь за Царя», «Русланъ и Людмила», «Аскольдова могила». Такъ въ «Ундины» А. О. Львова, такъ въ «Эсмеральда» А. С. Даргомыжскаго, такъ и въ нынѣшней его оперѣ (въ Русалкѣ даже два балета, во 2-мъ и 4-мъ актѣ, какъ въ Русланѣ, въ 3-мъ и 4-мъ).

Не смотря на такую принятую манеру (въ которой есть и выгодная сторона—разнообразіе зрѣлища), не смотря на образцы великихъ мастеровъ, допущеніе балетныхъ танцевъ среди оперы—съ строго-эстетической стороны представляетъ еще вопросъ, который слѣдуетъ разрѣшить скорѣе отрицательно.

Здѣсь не мѣсто подробно и вполне развивать всѣ доказательства pro и contra. Довольно будетъ замѣтить, что при допущеніи танцевъ въ оперу могутъ быть только два случая:

или теченіе собственно драмы музыкальной танцами *не прерывается*,
или—*прерывается*.

Первый случай, т. е. когда во время танцевъ, главныя дѣйствующія лица продолжаютъ свою сценическую игру, свое пѣніе, когда танцы неразрывно связаны съ сценическимъ дѣйствіемъ, съ самою драмою, встрѣчается въ нѣкоторыхъ гениальныхъ операхъ (въ Донъ-Жуанѣ, въ сценѣ менуэта, въ Фигаро, въ сценѣ Фанданго, въ польскомъ и концѣ мазурки въ Жизнь за Царя). Такое допущеніе танцевъ вполне оправдывается «идеаломъ» оперы, но, увы! такъ и остается при идеалѣ. Исполненіе на сценѣ никогда не выходитъ во всѣхъ этихъ случаяхъ удовлетворительно и составляетъ едва-ли разрѣшенную задачу для режиссерскаго дѣла при «нынѣшнемъ» состояніи оперъ и балетовъ съ ихъ рутинными преданіями.

Второй случай, т. е. когда такія оперы прерываются для танцевъ, не можетъ быть согласованъ съ эстетическими законами, не можетъ найти своего оправданія передъ строгими требованіями цѣлости, единства, однородности въ каждомъ художественномъ произведеніи.

Опера—такъ опера. Балетъ—такъ балетъ. А то идетъ опера — вдругъ она останавливается, поющіе персонажи молча разсаживаются по мѣстамъ, являются солисты и фигуранты изъ другой труппы,—будто изъ совсѣмъ другого міра—и начинается что-то весьма далекое отъ оперы и драмы, именно—балетъ.

Какъ въ наше время уже ясно почувствована неэстетичность, нецѣлостность смѣшенія опернаго музыкальнаго языка съ обыденною прозою, съ разговорными рѣчами комедій и водевилей (dialogue parlé), бывшими въ чрезвычайно

сильномъ употребленіи въ нѣмецкихъ и французскихъ (комическихъ) операхъ (никогда у итальянцевъ); такъ точно недалеко, быть можетъ, та эпоха, когда и смѣшеніе оперы съ «холоднымъ эпизодическимъ» балетомъ будетъ признано за противохудожественное, анти-эстетическое и будетъ изгнано съ оперной сцены.

Но теперь эта эпоха еще только «предчувствуется» иными людьми изъ числа мыслящихъ въ области искусства.

«Балетные танцы» еще вполне пользуются правомъ гражданства на сценѣ оперы, хотя бы задуманной какъ строго-музыкальная драма. Поэтому и авторъ «Русалки» послѣдовалъ принятому обычаю, тѣмъ болѣе, что искалъ придать своему произведенію даже внѣшнюю привлекательность блескомъ и разнообразіемъ того, что дѣлается на сценѣ.

Притомъ на русскомъ свадебномъ пиру, въ богатомъ княжескомъ терему, пляска—довольно кстати. Особенно чинный, чопорный славянскій танецъ одѣхъ женщинъ. Присутствіе цыганокъ и даже цыгана въ боярскихъ хоромахъ передъ боярынями и боярышнями, прятавшимися, какъ восточныя женщины, въ свою фату при каждомъ постороннемъ мужчинѣ,—есть уже нѣкоторая натяжка противъ тогдашнихъ обычаевъ *).

Но всѣ эти «вины» передъ строжайшими требованіями идеальнаго пониманія искусства и передъ требованіемъ археологической точности слѣдуетъ простить автору «Русалки», какъ композитору этихъ танцевальныхъ нумеровъ во второмъ дѣйствіи.

Въ танцахъ этихъ большое богатство истинно музыкальныхъ красоть.

Славянскій танецъ (Allegretto D-moll $2/4$) имѣетъ нѣкоторое «семейное» сходство съ такою же пляскою славянскихъ дѣвушекъ въ 3-мъ дѣйствіи «Аскольдовой могилы» (A-moll, съ большимъ и очень граціознымъ соло для скрипки). Если бы пришлось разбирать: въ чемъ именно состоитъ народно-славянскій оттѣнокъ въ главной мысли музыки этого №, это сдѣлать было бы очень трудно. Рисунокъ мелодіи не имѣетъ почти ничего общаго съ нашими русскими плясовыми напѣвами; въ нѣкоторыхъ фразахъ мелькаетъ что-то даже похожее на «нынѣшніе модные» танцы (какъ будто полька или вторая фигура кадрили); между тѣмъ *въ цѣломъ* чрезвычайно явственно является славянскій характеръ.

Подробности, оттѣнки развитія прелестны и по мелодическимъ эпизодамъ, и по гармонической разработкѣ, и по роскоши инструментовки. На долю почти каждого рельефнаго инструмента достались эффектные выходки. Замѣчать, что именно особенно хорошо, значило бы сдѣлать подробное описаніе всего № тактъ за тактомъ, потому что вездѣ что-нибудь особенно хорошо. То сама мысль, то чрезвычайно счастливая имитация въ другихъ со-

*) И это замѣчено уже г. Ростиславомъ въ «Сѣверной Пчелѣ» № 125. Я согласенъ съ нимъ, что «если предки наши и забавлялись пляскою цыганъ, то, конечно, не приглашали ихъ въ столовую, а смотрѣли на нихъ съ высокаго крыльца».

проводящихъ голосахъ, то радужные переливы оркестровки... Мастерство контрапунктной ткани поразительно отъ первой ноты до послѣдней. Одна и та же мысль проходить рѣшительно по всѣмъ регистрамъ оркестра, начиная съ флейтъ и кончая контрабасами. Въ общемъ эффектъ: грація, нѣга, иногда томная, лѣнивая, немножко азіатская, при постоянномъ блескѣ, пышности, такъ что «пиршество свадебное» ни на мгновеніе не выходитъ изъ мысли *).

Цыганскій танецъ (D-dur, $\frac{4}{4}$ Allegro vivace) столько же хорошъ въ своемъ родѣ. Его главный характеръ: кипучая живость и этому отвѣчаетъ и выборъ главныхъ мелодическихъ мыслей, и энергическіе, быстро-смѣняющіеся, крутые повороты гармоніи и горячій колоритъ оркестровки. Во всей этой музыкѣ, на мой взглядъ, есть родственность съ двумя музыкальными пьесами, «достаточно кипучаго» характера и именно съ главной мыслью въ увертюрѣ Моцартовой оперы «Фигаро» (тоже D-dur, $\frac{4}{4}$, Presto—бѣглая фигура скрипки и всѣхъ струнныхъ, въ ихъ змѣиныхъ извивахъ) и съ лезгинкой въ 4-мъ дѣйствіи «Руслана». Съ лезгинкой общее въ нѣкоторыхъ рисункахъ и въ иныхъ порывахъ, вспыскахъ, дико-восточныхъ. Уже въ предъидущемъ № (какъ и во многихъ другихъ) композиторъ употребилъ три литавры (въ D, B и A), теперь чередованіе этихъ трехъ нотъ (db, da, db, da) составило очень оригинальный басъ, на которомъ построены многія части разработки. Эпизоды въ развитіи чрезвычайно игривы и занимательны. Послѣдній эпизодъ (передъ кѣдою) будто «гопакъ» или казачекъ, что тутъ чрезвычайно кстати какъ самый бѣшено-танцевальный ритмъ. «Кода» (также какъ и въ славянскомъ танцѣ) обработана мастерски и, не покидая главной мысли, завершаетъ всю пляску великолѣпно.

До сихъ поръ все, что было во 2-мъ актѣ, придумано самимъ авторомъ оперы для осуществленія мысли поэта, обозначенной въ двухъ словахъ: «княжеская свадьба». Далѣе, т. е. съ № 12 (финалъ) опять начинается переложеніе на музыку «Пушкинскаго текста» и переложеніе, можно сказать, буквальное:

Свать (баритонъ) обращается къ дѣвушкамъ:

Что же красныя дѣвицы вы примолкли?

Что-же бѣлыя лебедушки притихли?

Али всѣ пѣсенки вы перепѣли?

Аль горлышки отъ пѣнья пересохли?

Превосходный комическій речитативъ въ чисто-народномъ характерѣ.

*) Г. Ростиславъ (въ № 125 «Сѣв. Пч.») дѣлаетъ упреки этому образцовому № за нѣкоторую монотонность и растянутость отъ слишкомъ частаго повторенія главной мысли (не смотря на разнообразіе ея обѣлки). Надобно замѣтить, что по «балетмейстерскимъ» требованіямъ, при исполненіи на сценѣ, очень значительная часть этого № берется Да саро, между тѣмъ какъ композиторъ, развивши свою мысль, на такое повтореніе однихъ и тѣхъ же 80 (!) тактовъ вовсе не рассчитывалъ.

(Аkkомпаннментъ—одни струнные, почти въ унисонъ съ голосомъ, что чрезвычайно на мѣстѣ).

Дѣвушки отвѣчаютъ хоромъ:

Сватушка, сватушка,
Безтолковый сватушка,
По невѣсту ѣхали...

и т. д., какъ въ оригинальномъ текстѣ.

Эта пѣсня хоромъ, разумѣется, въ чисто-русскомъ, свадебномъ родѣ (B-dur, $\frac{2}{4}$) и по мотиву, и по разработкѣ была бы безукоризненно отличнымъ номеромъ, если бы въ послѣдніе три такта «ритурнеля» между куплетами не вкралась нѣкоторая жеманность мелодическаго рисунка, напоминающая что-то не наше, а французское и уведящая далеко въ сторону отъ мѣстнаго колорита, такъ мастерски схваченнаго въ цѣломъ поворотѣ пѣсни. Жалко, зачѣмъ тутъ случилось такое пятно!

Подробности развитія въ этомъ хорѣ полны правды и жизни сценической.

Дѣвушки намекаютъ свату о деньгахъ, которыя, по обычаю, онъ долженъ дать имъ, чтобы «откупить» молодую:

«Сватушка, догадайся,
За мошоночку принимайся,
Въ мошнѣ денежка шевелится,
Къ краснымъ дѣвушкамъ норовится».

Тутъ все на прежнюю мелодію хора, въ оркестрѣ больше и больше движенія... хоръ оканчивается уже съ громкимъ tutti.

Сватъ раздаетъ подарки дѣвушкамъ; онѣ изъ шалости его теребятъ, тормошатъ, вырываютъ подарки изъ рукъ его.

Музыка рисуетъ все это игривыми, шаловливыми фигурами оркестра (гдѣ двойной контрапунктъ, затѣйливая гармонизація и инструментовка играютъ важную роль), но вотъ, вдругъ... къ звукамъ скрипокъ, которые жужжать въ альтовомъ регистрѣ (на нотахъ d и es), неожиданно присоединяются звуки арфы отрывистыми аккордами, потомъ жалобное соло гобоя (въ G-moll) и на протянутыхъ его нотахъ арфа уже одна, въ быстромъ, волнистомъ арпеджіо... Наташа невидимкою въ толпѣ дѣвушекъ поетъ грустную пѣсню:

По камушкамъ, по желту песочку
Протекала быстра рѣчка.

и т. д., какъ въ Пушкинѣ.

Какой чудесно-музыкальный контрастъ «продиктованъ» тутъ великимъ поэтомъ!

Веселый хоръ дѣвушекъ, коизмъ свата, смѣхъ, шутки, и вдругъ—таинственный голосъ утопленницы, которая невидимо присутствуетъ на свадьбѣ своего губителя...

Имѣя въ виду столько выгодную для «оперной» сцены задачу, одну изъ

самых искренне-музыкальных, какія только отыщутся во всѣхъ первѣйшихъ операхъ въ свѣтѣ—можно остаться не совсѣмъ довольнымъ звуками таинственной тѣни въ партитурѣ А. С. Даргомыжскаго.

Элегическая жалобность въ главномъ характерѣ, нѣкоторое фантастическое колебаніе ритма и гармоніи, прозрачность и тонкость оркестровки, все это есть въ данной музыкѣ, но въ мелодіи хотѣлось бы по меньше кудреватости, а побольше прямой, ясной пѣвучести; хотѣлось бы, чтобы она съ первыхъ же звуковъ неотразимѣе вливалась въ душу...

Драматическая выразительность начинается въ пѣснѣ только отъ словъ:

«Какъ у насъ вечеръ

Красна дѣвица утопилась».

Здѣсь и инструментальное сочетаніе въ аккомпаниментѣ (кромя отрывистыхъ аккордовъ арфы еще: віолончели, тремоло скрипокъ pp, глухіе стоны тромбона и едва слышная дробь литавръ) отлично поддерживаетъ волнующее, пронзающее чувство въ вокальной партіи. Такъ что конецъ пѣсни весьма удовлетворительно отвѣчаетъ своей глубокой задачѣ, хотя въ цѣломъ, повторяю, впечатлѣніе не довольно сильно *).

Эта пѣсня составляетъ «катастрофу» втораго дѣйствія.

Жалобные звуки помутили свадебное веселье. Князь узналъ голосъ Наташи, встревоженный встаетъ съ мѣста, сперва спрашиваетъ дѣвушекъ кто

*) Не могу оставить безъ замѣчанія любопытнаго сужденія объ этой пѣснѣ въ разборѣ Русалки г. Ростиславомъ. Онъ говоритъ въ № 125 «Сѣв. Пч.» такъ:

«Романсъ этотъ (отчего-жъ—романсъ? все романсы!!) по мысли и по фактурѣ весьма замѣчательнъ, но намъ кажется, что его слѣдовало бы значительно сократить (?), чтобы не слишкомъ задерживать ходъ драматическаго дѣйствія, и потому необходимо (NB), чтобы голосъ Русалки (замѣчайте!) слышался въ отдаленіи (?) далеко, какъ бы выходящій изъ русла Дѣвпра (?). Зачѣмъ же романсъ поется на самой сценѣ въ толпѣ дѣвушекъ? (NB) Если это для сохраненія вѣрности интонаціи, то этому помочь не трудно». На вопросъ г. Ростислава: «Зачѣмъ?» слѣдуетъ отвѣтить очень просто: «Загляните въ текстъ Пушкина. Весь сюжетъ, какъ я вездѣ подробно показывалъ, взятъ композиторомъ цѣликомъ изъ Пушкина; автора оперы воодушевляла, вдохновляла мысль положить на музыку чудесно драматическое созданіе великаго русскаго поэта. Какъ же и для чего-же авторъ оперы отступилъ-бы отъ оригинальнаго текста именно тамъ, гдѣ этотъ текстъ самъ просился подъ музыку? «Голосъ въ толпѣ дѣвушекъ» самая пѣсня, все это слово въ слово, какъ въ Пушкинѣ. Почему-же г. рецензентъ находитъ, что пѣсня задерживаетъ драму, когда въ ней-то и драма въ этомъ мѣстѣ—почему недоумѣваетъ о резонности «голоса въ толпѣ» и, пересочиня всю сцену по своему, хочетъ перенести этотъ голосъ въ русло рѣки? Вѣдь Дѣвпръ можетъ протекать за много верстъ отъ княжескаго терема и русалку, какъ бы сильно она не голосила, трудненько было бы оттуда услышать. Да и какъ взять на себя смѣлость поправлять художественныя намѣренія Пушкина? Но дѣло все въ томъ, что, принимаясь за разборъ оперы А. С. Даргомыжскаго, г. Ростиславъ не принялъ на себя труда или не догадался предварительно справиться съ «оригинальнымъ» текстомъ Русалки въ Пушкинѣ. А это для «музыканта-литератора» кажется не мѣшало бы. Онъ тогда, быть можетъ, не сдѣлалъ бы столькихъ промаховъ противъ драматическаго смысла и не написалъ бы также «свѣтъюшка» вмѣсто «сватушка».

изъ нихъ выбралъ эту пѣсню, потомъ велитъ разбѣзнять, кто смѣлъ впустить мельничиху.

Начинается квартетъ (князь, княгиня, подруга княгини, Ольга и свать) съ хоромъ.

Княгиня опечалена грустнымъ предзнаменованіемъ, князь взволнованъ знакомымъ голосомъ, который, какъ горькій упрекъ, палъ на его сердце. Ольга и свать высказываютъ свое изумленіе и негодованіе на неумѣстную дерзость шаловливыхъ дѣвушекъ.

Положеніе весьма драматическое и самое способное для *Andante* или *adagio* въ большомъ финалѣ.

Композиторъ воспользовался этою выгодною весьма удачно. Квартетъ (*Adagio Sostenuto*, C-moll, $\frac{2}{4}$), и съ мелодической стороны прекрасно задуманъ и мастерски обработанъ.

Характеры въ главныхъ вокальных партіяхъ отгѣнены съ большимъ искусствомъ. Короткія отбивныя ноты Ольги и свата рельефно отдѣляются отъ широкаго, плавнаго пѣнія князя и княгини. При всемъ томъ, при всѣхъ глубоко-музыкальныхъ красотахъ, на мой взглядъ, въ этомъ квартетѣ есть какая-то будто холодная раздѣренность и сильнаго впечатлѣнія онъ не производитъ.

Когда прошла минута недоумѣнія, выраженная въ этомъ элегическомъ «*Adagio*», свать старается снова водворить веселье:

«Что-жъ призадумалися, гости дорогіе?

Гей, живо—разносите медь гостямъ,

Здоровье молодыхъ!

(На самой высокой нотѣ, немножко рискованной для баритона—верхнее g).

На возгласы хора

«Многи лѣта»!

повторяется громкая, отлично блестящая фанфара оркестра, которую мы слышали передъ «здравнымъ» хоромъ.

Свать (какъ въ Пушкинѣ).

Ай да медь!

И въ голову и въ ноги такъ и бьетъ.

Только горекъ, ахъ какъ горекъ,

Подсластить его не худо-бъ...

Мужской хоръ повторяетъ слова свата.

Князь хочетъ подойти къ женѣ, чтобъ, по обычаю, поцаловать ее; дѣвушки ее заслоняютъ; князь пробирается сквозь толпу... (въ оркестрѣ игривый рисунокъ духовыхъ на аккомпаниментѣ пиццикато)... въ то время какъ онъ достигаетъ до жены и цалуетъ ее среди толпы *) раздается сильный женскій стонъ... (верхнее ges).

*) Не за кулисами, какъ выражается г. Ростиславъ.

Снова общее смятеніе:

«Что это значить,
И чей же это голос?»

Фраза всѣхъ въ унисонъ. Реплика князя:

Она! такъ точно!

Вотъ крикъ ея ревнивый...

помѣщена композиторомъ въ этой же общей массѣ и въ этомъ я нахожу ошибку. Слова князя слишкомъ важны въ этомъ мѣстѣ, между тѣмъ совершенно исчезаютъ въ хорѣ. На мой взглядъ, эта фраза (изъ Пушкина), какъ весьма драматическая, должна была послужить текстомъ для реплики князя рѣшительно одного, безъ хора и даже безъ оркестра, чтобы каждое слово было явственно выражено. Теперь одна изъ драматическихъ подробностей пропадаетъ, и нѣсколько утрачивается «ясность» сценическаго дѣйствія. Начинается послѣдняя часть финала *Allegro agitato* (F-moll, $\frac{6}{8}$), гдѣ первая фраза опять поручена княгинѣ. На мой взглядъ *) лучше было бы, если бы князь начиналъ изложеніе мелодіи. Хотя и княгиня встревожена и опечалена, но непонятный для нее жалобный крикъ не больше какъ дурное предзнаменованіе, между тѣмъ для князя, крикъ совершенно понятенъ, звучитъ упрекомъ, его совѣсти, онъ взволнованъ гораздо сильнѣе княгини и негодованіемъ на дерзость виновницы этого вопля, старается только прикрыть настоящую тревогу своей души. По всему этому, князю слѣдовало «завладѣть мелодіею» съ первыхъ же тактовъ аллегро, а не дожидаться реплики княгини.

Наконецъ и въ самой мелодіи я нахожу нѣкоторую неудовлетворительность, при всей страстности и при всѣмъ изяществѣ ея рисунка. Въ томъ поворотѣ, который композиторъ далъ этому аллегро, главная мелодія выражаетъ всего больше грустныя предчувствія княгини; при повтореніи этой же мелодіи княземъ (квинтой выше, т. е. въ C-moll) еслибъ не вслушиваться въ слова:

Дерзкаго оскорбленья

Я не могу простить...

никто бы не догадался, что князь «негодуетъ». Мелодія задумана слишкомъ элегически, слишкомъ соотвѣтственно одному женскому характеру; тогда какъ при такомъ «*poisau d'ensemble*» или одна общая мелодія должна быть такъ сочинена, чтобы подходила ко всѣмъ (какъ въ *allegro* секстетѣ въ Донъ-Жуанѣ, напримѣръ) или для cadaго лица музыкальныя реплики должны быть различны.

Теперь начало этого *Allegro agitato* вышло неболѣе драматично какъ послѣднее *allegro* въ финалѣ 1-го акта въ Русланѣ, построенное на одной фразѣ Ратмира («о витязи!»).

Болѣе драматизма появляется въ дальнѣйшихъ фразахъ, особенно въ весьма замѣчательной репликѣ Ольги:

*) Согласно замѣчанію г. Ростислава, хотя не на тѣхъ основаніяхъ.

«Это ужъ просто нечистая сила

И дѣвушки этакъ не смѣютъ проказить».

Но жаль (какъ я замѣтилъ уже), что авторъ оперы не придалъ Ольгѣ въ этомъ мѣстѣ больше самостоятельности. Эта же самая реплика могла быть чрезвычайно эффектна, еслибъ была больше «изолирована» и иначе окаймлена. Теперь она затеривается въ общей массѣ, гдѣ нельзя вслушаться ни въ подробности текста, ни въ подробности музыки. Всѣ поютъ вмѣстѣ. Такого рода «массивность» впечатлѣнія слѣдовало приберечь къ «самому концу» къ *Stretto* финала, уже въ мажорѣ (F-dur $\frac{1}{4}$, *Allegro vivace*).

Въ этомъ страшно много огня и увлеченія. Но позволю себѣ и здѣсь замѣтить, что главный мелодическій рисунокъ выигралъ бы, если-бъ не напоминалъ такъ близко ритмомъ, скороговоркой и даже тономъ—последней части хороводовъ въ 1-мъ актѣ (какъ на горѣ мы пиво варили). Слушатель, который не знаетъ оперы во всѣхъ подробностяхъ, конечно, не натолкнется на это сходство, но и въ немъ промелькнетъ что-то уже слышанное, и въ немъ не будетъ свѣжести впечатлѣнія, которая именно при концѣ акта была бы чрезвычайно выгодна.

Самое заключеніе финала (*piu mosso*) шумно; такъ и должно быть, потому что всѣ кричатъ и суетятся, суматоха въ полномъ разгарѣ, (хотя отъ нѣкоторой неясности главныхъ репликъ, сцена выходитъ не совсѣмъ понятна и, быть можетъ, черезъ-чуръ усилена). Когда рѣчь идетъ объ операхъ русскихъ и когда упоминается «о шумѣ», не надобно сравнивать этого шума съ шумомъ и громомъ оперныхъ финаловъ Верди *et consortes*. Наши композиторы рѣшительно не могутъ и даже не умѣютъ такъ жестоко, оглушительно нашумѣть. Ни одинъ изъ славянскихъ музыкантовъ не отважится на такое сплошное употребленіе турецкаго барабана, тарелокъ и другихъ варварски-гремящихъ и звенящихъ орудій, какъ авторъ «*Trovatore*» и Ломбардовъ.

Итальянцы пришли мнѣ здѣсь на мысль, быть можетъ, оттого, что въ цѣломъ финалѣ 2-го дѣйствія Русалки (начиная съ *andante C-moll*), есть что-то формалистичное. По выкройкѣ, однажды избранной, композиторъ сдѣлалъ и здѣсь много прекраснаго, но согласно требованію Пушкинской задачи, согласно другимъ, сильно-драматическимъ сценамъ этой оперы, желалось-бы, чтобъ авторъ и для этого финала создалъ форму болѣе новую, вызванную не принятыми условіями «оперной музыки», а самымъ существомъ драматическаго положенія.

Такимъ образомъ, во второмъ дѣйствіи, на мой взглядъ, не драматическая первая его половина (свадебные хоры и проч.), беретъ перевѣсъ надъ драматическою. Собственно-музыкальными красотами первая половина акта богаче второй и оставляетъ болѣе сильное впечатлѣніе. Но и въ его цѣломъ—актъ весьма хорошъ.

Третій *) актъ начинается монологомъ княгини (сцена и арія).

*) № 37.

Еще передъ поднятіемъ занавѣса оригинально-расположенные аккорды струнныхъ и мѣдныхъ инструментовъ, съ мотивомъ уже слышаннымъ въ увертюрѣ, вводятъ слушателя въ характеръ скорби, печали. Княгиня груститъ о своемъ одиночествѣ.

Уже много времени прошло послѣ свадьбы княжеской; князь разлюбилъ свою молодую жену и по цѣлымъ днямъ оставляетъ ее одну въ свѣтлицѣ...

Въ оркестрѣ—въ духовыхъ мелькаетъ мотивъ будущей грустной аріи—потомъ вдругъ будто въ отдаленіи—звукъ охотничьихъ роговъ.

Княгиня тревожно подбѣгаетъ къ окну:

Чу! кажется трубятъ...

(Вслушивается). Нѣтъ онъ не ѣдетъ!

Речитативъ, въ которомъ княгиня высказываетъ разницу нынѣшняго обращенія съ ней князя и того золотого для нея времени, когда онъ былъ женихомъ,—весьма замѣчательно обработанъ. Драматическая правда въ каждомъ словѣ, въ каждой подробности оркестра. На такую обрисовку частныхъ авторъ Русалки великій мастеръ. Жаль, что при исполненіи на театрѣ, весьма нерѣдко всѣ эти мелкія частности ускользаютъ отъ вниманія. Со сцены впечатлѣніе оставляетъ только то, что само по себѣ довольно крупно.

Къ числу такихъ музыкальных рисунковъ принадлежитъ главный мотивъ аріи княжны (E-moll, $\frac{2}{4}$) на слова:

Дни минувшихъ наслажденій,

Мнѣ-ль душою вась забыть?..

тотчасъ послѣ речитатива, еще до вступленія голоса, эта элегическая мелодія въ ригурнелѣ поручена гобоямъ и фаготамъ, потомъ кларнетъ, съ поддержкой струнныхъ пиццикато, довершаетъ періодъ фразой мелизматической, *ad libitum*, въ родѣ каденца. Главная мелодія очень задушевна и такъ проста, что съ разу запоминается. При повтореніи первой вокальной фразы, композиторъ далъ ей новую гармонію, отчего мелодія будто вдругъ просвѣтлѣла и еще больше прониклась сердечностью.

Жаль, что слѣдующая фраза на слова:

Ужель на вѣкъ исчезнуть онъ,

Любви живой волшебный сонъ.

уже слишкомъ близко напоминаетъ и всѣмъ характеромъ, и даже рисункомъ арію Гориславы въ Русланѣ («Любви роскошная звѣзда»). Правда, что однородность драматической задачи и однородность стиля подвели это сходство весьма естественно—но лучше было-бы его избѣжать, тѣмъ болѣе, что вся фраза пришлась уже слишкомъ «низкою» для голоса и врядъ-ли какой контральтъ будетъ въ состояніи бороться съ оркестромъ, врядъ-ли будетъ явственно слышанъ въ этой фразѣ противъ рисунка скрипокъ въ высокомъ регистрѣ.

Разработка аріи весьма занимательна по фактурѣ и по оркестровкѣ—особенно хорошо возвращеніе первой мелодіи, къ которой, весьма счастливымъ

контрапунктомъ присоединяются мотивы средней части.—Въ заключеніе опять слишкомъ замѣтно вліяніе горячей «Коды» изъ аріи Гориславы. Впрочемъ фраза:

Прочь улетайте воспоминанья,

Замрите страсти, души желанья,

проникнута такой искренней страстностью—и для настоящаго контроля такъ выгодна, что жаль, зачѣмъ композиторъ сдѣлалъ урѣзку именно въ этомъ мѣстѣ аріи.

Важный недостатокъ всего этого номера въ его элегической монотонности. Вся роль княгини довольно неблагоприятна въ томъ смыслѣ, что она за исключеніемъ небольшого дуэтица съ мужемъ (B-duo) — постоянно груститъ и тоскуетъ. И композиторъ, будто нарочно, всѣ рельефные соло княгини — за изъятіемъ означеннаго Allegretto—сдѣлалъ въ минорѣ. Но вѣдь печаль, скорбь не «исключительно»-же миноромъ выражаются. Притомъ, для свѣжести впечатлѣнія—можно было княгинѣ дать большіе эпизоды ревности, рѣшительности—гдѣ-бы главнымъ тономъ былъ не миноръ. И теперь, конечно, такіе эпизоды находятся въ монологѣ княгини, но слишкомъ не уравновѣшены съ главнымъ, общимъ тономъ, который нѣсколько утомляетъ своею минорностью (особенно вслѣдъ за финаломъ 2-го акта, гдѣ пѣніе княгини было въ этомъ-же самомъ характерѣ).

Лучшимъ подтвержденіемъ этого упрека въ монотонности служить сцена слѣдующая за арією княгини. Ольга, подруга княгини, лицо для драмы постороннее и само по себѣ вовсе не можетъ заинтересовать. Разговоръ ея съ княгиней и нѣсни съ драматической стороны не могутъ имѣть ничего увлекательнаго; особеннаго музыкальнаго интереса тоже не представляютъ. Между тѣмъ этотъ эпизодъ всегда и всѣмъ нравится, пользуется общей и очень естественной симпатіей. Отчего?—оттого что легкій комизмъ этой сцены и музыка, вполне отвѣчающая комизму, служатъ самымъ выгоднымъ контрастомъ послѣ элегическаго пѣнія княгини.

Ольга старается разсѣять грусть боярыни, утѣшая ее разными прибаутками о мужьяхъ (текстъ изъ Пушкина). Комическій речитативъ веденъ мастерски и заставляетъ только жалѣть, зачѣмъ авторъ «Русалки» не вздумаетъ поскорѣ подарить русскому оперному репертуару оперу «комическую». На ту-же мысль наводитъ и пѣсенка Ольги. Текстъ ея прямо изобрѣтенъ авторомъ оперы, а потому пусть будетъ приведенъ здѣсь вполне:

Какъ у насъ на улицѣ,

Мужъ жену молилъ:

«Что глядишь невесело

Радость ты моя, свѣтъ Машенька?»

А жена упрячилась,

Отвернувъ головушку,

«Ахъ мнѣ не до ласкъ твоихъ,

Не до красныхъ словъ—

Охъ, плохо можется;
 Голова болить!
 Охъ, охъ, охъ, охъ, плохо мнѣ
 Голова болить!»
 (2-й куплет.) А какъ подъ березою,
 Мужъ жену училъ:
 «Такъ постой, голубушка
 Спѣсь повыбью я—по своему!»
 Тутъ жена винилася
 Въ поясъ поклонилася.
 «Не тревожь себя, мой милый
 И не утруждай—
 Вотъ стало лучше мнѣ
 Голова прошла,
 Ой, лѣй, лѣй, лѣшеньки
 Голова прошла».

Не надобно здѣсь искать связи съ сюжетомъ, и вообще никакого другого намѣренія, кромѣ веселаго эпизода. Но именно въ такомъ смыслѣ текстъ очень на мѣстѣ, изобрѣтенъ удачно, а музыка вполне ему отвѣчаетъ.

Эта пѣсенка (Es-dur $2/4$) сочинена въ настоящемъ русско-народномъ характерѣ и при всей простотѣ своего склада очень игриво и оригинально гармонизована.

Входитъ конюшій — княгиня спрашиваетъ его гдѣ князь и когда узнаетъ, что онъ остался на берегу Днѣпра, даетъ приказаніе ѣхать за нимъ; а сама уводитъ съ собою Ольгу, вѣроятно въ намѣреніи слѣдить за княземъ (какъ потомъ окажется въ четвертомъ дѣйствіи).

Намекъ на «тайную зазнобу» князя былъ уже въ предыдущемъ разговорѣ. Княгиня начинаетъ подозрѣвать невѣрность мужа. Мнѣ бы казалось, что автору оперы слѣдовало остановиться побольше на чувствѣ ревности княгини, хотя еще и неопредѣленномъ. Это для сценическаго дѣйствія было-бы выгодно, нежели реплика конюшаго, который, оставшись одинъ, речитативомъ дѣлаетъ замѣчаніе, зачѣмъ «мужьямъ дома не сидится» и тѣмъ весьма неэффектно оканчиваетъ первую картину 3-го акта.

Съ перемѣною декораціи — открывается лунная ночь надъ заглушимъ берегомъ Днѣпра, съ полуразвалившеюся мельницею, и начинается—хоръ русалокъ.

Разбирая текстъ оперы, я замѣчалъ уже объ эстетической задачѣ этой сцены, чудесно созданной Пушкинымъ, о ея важности во всемъ планѣ пьесы и о жалкой участи, которой эта сцена можетъ подвергнуться подъ прозаическими условіями «рутинной» постановки.

Но антипоэтичность этой сцены въ нынѣшнемъ ея видѣ падаетъ отчасти и на композитора.

Хоръ русалокъ (F-dur $\frac{6}{8}$) и по мелодической мысли, и по инструментовкѣ слишкомъ далекъ отъ фантастической прелести своей задачи, отъ чудесныхъ словъ текста и—на мой взглядъ—принадлежитъ къ самымъ слабымъ частямъ оперы.

Это очень жаль, потому что именно отъ удачной музыки этой сцены (въ параллель, напримѣръ, съ «Волчьей долиной» во Фрейшюцѣ) вся опера выиграла-бы чрезвычайно.

Подробно разбирать несоотвѣтственность музыки этого хора его тексту—не стану. Укажу только на то, что всего болѣе мѣшаетъ впечатлѣнію фантастическому.

Хоръ написанъ въ два голоса (сопрано и альты), оба голоса (во всей 1-й части хора) идутъ не въ разбивку, не — en dialogue — а дружно вмѣстѣ. Хористки, значить, исполняютъ эту мелодію — всею массою и довольно громко, но необходимости, такъ какъ помѣщены въ рѣкѣ и ихъ, изъ глубины сцены, при пѣніи въ полголоса не будетъ слышно. Вотъ отчего это пѣніе звучитъ какъ-то грубовато, и, слѣдовательно, весьма несоотвѣтственно идеѣ о таинственныхъ, сверхъестественныхъ существахъ. Этой-же грубоватости пособляетъ и оркестровка, въ которой главная роль (арпеджіо) поручена віолончелямъ и фаготамъ.

Уже въ извѣстномъ хорѣ купающихся женщинъ въ «Гугенотахъ» — постоянныя гаммы фаготовъ весьма непохожи на эффектъ волнъ, только тамъ участіе арфы измѣняетъ весь колоритъ и придаетъ ему свѣжесть и что-то струинное. Здѣсь-же — фаготы съ віолончелями, потомъ литавры (!), валторны густой массою, также кларнеты и гобой въ унисонъ — все это вышло слишкомъ тяжеловато и нимало не прозрачно.

Самый рисунокъ первой мелодіи нѣсколько близокъ къ формамъ избытыхъ итальянскихъ напѣвовъ и особеннымъ благородствомъ не отличается.

Средняя часть хора (C-dur $\frac{2}{4}$), гдѣ русалки выходятъ на берегъ (т. е. хористки въ костюмѣ «наядъ» съ вѣнками изъ бѣлыхъ розъ (!) на головѣ подходятъ къ рампѣ) — задумана лучше: въ ней есть даже и фантастическій элементъ и въ мелодіи, и въ оркестровкѣ, но все-таки не на столько, какъ-бы требовалось.

Повтореніе первой части хора (опять уже въ водѣ), по моему мнѣнію совершенно лишнее и оправдывается развѣ только требованіемъ округленности музыкальной. (Многіе №№ въ «Волшебной Флейтѣ» написаны безъ этого «условнаго» требованія, а изящества ихъ никто оспорить не въ состояніи).

Въ слабости этого хора нѣкоторымъ извиненіемъ композитору служить обстоятельство, для публики — постороннее. Онъ написалъ эту музыку — еще гораздо раньше самой оперы — въ видѣ комнатнаго дуэта (вотъ отчего постоянная двуголосность). Быть можетъ именно съ этого дуэта разрослась мысль — превратить всю поэму Пушкина въ оперу. Такъ что — и въ происхожденіи ея — пѣніе русалокъ играетъ немаловажную роль. Но композиторъ, оставивъ эту-же самую музыку для оперы, сдѣлалъ большую ошибку.

То, что хорошо въ двухъ отдѣльныхъ голосахъ, можетъ быть весьма невыгодно для хоровой массы. Что тамъ вѣжно и легко, то здѣсь выйдетъ грубо и тяжеловѣсно. Наконецъ — то, что задумано для комнаты и для фортепіано, можетъ совершенно не подойти подъ требованіе сцены и оркестра *).

Какъ будто въ вознагражденіе за сцену неудавшуюся—вся остальная часть третьяго дѣйствія принадлежитъ къ лучшимъ вдохновеннѣйшимъ произведеніямъ автора.

Въ каватинѣ князя и въ дуэтѣ его съ помѣшаннымъ мельникомъ музыка этой оперы достигаетъ своего апогея. Глубокая поэтичность звуковъ, всѣ красоты музыкальныхъ подробностей въ полной соотвѣтственности съ высокой драматической задачей. Вотъ какую музыку слѣдуетъ имѣть въ виду, когда идетъ рѣчь о степени таланта въ А. С. Даргомыжскомъ. По драматической силѣ, по изяществу музыкальныхъ мыслей и ихъ обработки — эти сцены (вмѣстѣ съ большею частью 1-го акта) могутъ занять весьма почетное мѣсто въ европейскомъ оперномъ репертуарѣ.

Выходъ князя сопровождается прелюдіею оркестра, чрезвычайно оригинально гармонизованной (главный тонъ всего №—As-dur). Характеръ элегической, мягкой грусти господствуетъ—однако больше въ мажорныхъ тонахъ, нежели въ минорныхъ (чѣмъ и подтверждается замѣчаніе мое, что миноръ вовсе не «исключительное» выраженіе для грусти).

Повзія «вспоминаній», повзія «прошлаго, минувшаго счастья»—одно изъ самыхъ глубоко-музыкальныхъ чувствъ, — одно изъ тѣхъ, которыя придаютъ необыкновенную прелесть лирическимъ изліяніямъ.

Въ монологѣ князя—этого рода прелесть налагаетъ свою печать на всю музыку, отъ первой ея ноты, до послѣдней.

Уже въ речитативѣ (передъ каватиной), гдѣ превосходно высказано каждое слово Пушкинскаго текста:

Невольно къ этимъ грустнымъ берегамъ
Меня влечетъ невѣдомая сила...

и такъ далѣе до стиховъ:

А вотъ и дубъ завѣтный,
Здѣсь она, обнявъ меня

Поникла и умолкла...

уже въ речитативѣ этомъ, выдержанномъ въ характерѣ «аріозо», мелькаютъ чудесныя подробности тонкой, деликатной оркестровки, которая роскошно раскрѣпаетъ въ самой каватинѣ; и въ речитативѣ появляются уже темные

*) Мнѣнія людей объ одной и той-же вещи бываютъ различны до противоположности. Выставляя причины неудачности «хора русалокъ», я вспомнилъ, что одному музыкальному критику именно этотъ № оперы понравился чуть-ли не всего больше. — Это—г. безымянному рецензенту Русалии въ іюньской книжкѣ «Отечественныхъ Записокъ». «De gustibus non est...» Правда! Только дѣло вотъ въ чемъ: если мнѣнія того, кто берется разбирать художественное произведеніе не выходятъ еще изъ категорій личнаго, индивидуальнаго вкуса... это еще вовсе не критика...

звуки віолончелей и вздохи флейтъ;—пѣвучая фраза віолончеля соло вводитъ въ самую каватину (As-dur $\frac{2}{4}$ Andante).

Мнѣ все здѣсь на память
Приводитъ бывшее,
И юности красной
Привольные дни.

Мелодія истинно-вдохновенная и на долго западаетъ въ душу.

Віолончель—будто отголоскомъ чередуется съ вокальною партією и своимъ патетическимъ звукомъ придаетъ необыкновенную страстность колориту всей каватины.

На слова:

Здѣсь сердце въ первые
Блаженство узнало,
въ главной мелодіи присоединяется нисходящая гамма скрипокъ (одновязными) усиленная духовыми до ff—эффектъ превосходный.

Дни радостей свѣтлыхъ
Прошли невозвратно.
Тяжелое горе на сердце легло.

Здѣсь мелодія принимаетъ уже болѣе тревожный характеръ—модуляція въ тоны неродственные главному рисуютъ сердечное волненіе. Віолончель соло какъ вѣрное эхо продолжаетъ повторять каждую фразу голоса—(весьма красивыми имитаціями) — другіе вѣжно-грустные отголоски мелькаютъ во флейтахъ и гобояхъ.

Не самъ-ли, безумецъ,
Я счастье утратилъ.

Этотъ горькій упрекъ князя самому себѣ отражается уже въ движеніи всего оркестра—чудесно расположенномъ.

Сильная гамма віолончелей и альтиновъ (троевязными) поднимается изъ его глубины и на верхнемъ своемъ звукѣ рѣзкимъ диссонансомъ большой септимы сталкивается съ нотой басовъ—какъ будто волна растетъ, близится и вдругъ расшибается о крутой берегъ.—Намѣреніе истинно-драматическое и превосходный эффектъ музыкальный!

А было такъ близко, возможно оно!

Здѣсь волненіе нѣсколько стихаетъ—модуляція, переходя въ F-moll, наклоняется опять къ главному тону—восходящая гамма троевязными является еще разъ уже въ скрипкахъ, между тѣмъ какъ віолончель соло (на аккордъ C-dur) восходитъ въ самые высокіе свои регистры и, достигнувъ высоты, остается на ферматѣ...

Съ репризомъ главной мелодіи:

«Мнѣ все здѣсь»...

оркестръ сопровождаетъ уже pp — только въ кларнетѣ слышна гамма троевязными, которая составляла главный рисунокъ средней части аріи — и

этот мягкий, нѣжны переливъ кларнета придаетъ основной мелодіи новую, неожиданную прелесть. Въ заключеніе главная мысль повторяется еще разъ ff съ цѣлымъ оркестромъ на тремоло струнныхъ и литавръ и окончательная фраза (весьма—родственная одному мотиву въ «Stabat mater» Россини, также въ теноровой аріи)—очень эффектно завершаетъ эту плѣнительную каватину.

Надобно замѣтить, что это одинъ изъ тѣхъ немногихъ нумеровъ оперы, которые чрезвычайно выгодны, «благодарны» и для исполнителя. Хорошій голосъ истинно-тенороваго свойства производитъ въ этой аріи дѣйствіе обворожительное *).

Каватина—не больше какъ лирическій монологъ, отлично омузыкаленный.

Въ слѣдующей, столько же превосходной сценѣ уже не лиризмъ, а драма въ одномъ изъ своихъ главнѣйшихъ положеній.

Встрѣча **) князя съ отцемъ Наташи, отъ горя потерявшимъ рассудокъ, въ самомъ простомъ эскизѣ уже способна глубоко растрогать.

Поступокъ князя съ мельниковою дочерью сокрушилъ, уничтожилъ двѣ жизни; погибель Наташи разразилась надъ отцемъ ея — безуміемъ, а безуміе еще хуже смерти...

И вотъ—виновникъ бѣдствія—лицомъ къ лицу съ своей жертвой...

На сколько трогательность увеличивается, когда передъ нами на театрѣ осуществляются всѣ эти эпизоды, всѣ подробности этой сцены, созданной Пушкинымъ истинно по Шекспировски! во сколько разъ патетическій характеръ положенія еще глубже, еще сильнѣе проникаетъ въ душу, когда поэзія «словъ» неразрывно сливается съ поэзіей «выраженія» по преимуществу!

*) Ростиславъ (въ № 131 «Свѣ. Пчелы»), также восхищаясь красотою этой каватины, посвящаетъ ей въ своемъ разборѣ много строкъ, написанныхъ соп атоге. Но, ужъ не считая того, что безпрестанно величаетъ эту арію «романсомъ» (!!) подаетъ добрые совѣты исполнителю достигнуть большей эффектности «намѣненіемъ» нѣкоторыхъ окончаній фразъ. А именно—совѣтуетъ послѣднія слова речитатива «и умогла» произнести не на тѣхъ нотахъ какъ написано авторомъ (f и es—низкія въ теноровомъ регистрѣ), — а октавою выше. А въ самомъ концѣ каватины — вмѣсто верхняго es и средняго as совѣтуетъ протянуть высокое g и as (la sensible et la tonique).—Вотъ былъ бы подарокъ для автора оперы, еслибъ пѣвецъ послушался такихъ полезныхъ совѣтовъ!

Речитативъ глубоко обдуманъ въ каждой его нотѣ. Слова «и умогла» даны низкимъ, глухимъ, почти беззвучнымъ тономъ тенора (pp)—конечно съ намѣреніемъ драматическимъ. На нотахъ октавою выше—это превосходное намѣреніе рѣшительно исчезаетъ. И для чего такая перемена?—Этимъ пѣвецъ могъ блеснуть болѣе звучными нотами! А если этотъ блескъ тутъ не у мѣста, если композиторъ хотѣлъ совсѣмъ другаго? Лучшая услуга автору—поощрять исполнителей къ искаженію его музыки. Во второмъ совѣтѣ искаженіе еще болѣе безвкусно. Верхнее g и as (la sensible et la tonique) — да помиуйте г. Ростиславъ!—это одно изъ полнѣйшихъ итальянскихъ окончаній, набитое всѣми пѣвцами до нестерпимости!!—Такое окончаніе финальной фразы можетъ, по своему, очень «скрасить» какойнибудь романсъ въ родѣ «Не женися молодецъ», сочиненіе г. Сътова, — но навѣрное чрезвычайно бы опозилъ, обезобразилъ отличную каватину тенора въ оперѣ А. С. Даргомыжскаго. Всеу свое мѣсто. И въ музыкѣ вѣдь есть свой аристократизмъ.

**) № 38.

Никогда одни слова драматическія, хотя бы въ высшей степени совершенства продекламированныя первѣйшимъ артистомъ, не могутъ произвести такого захватывающаго впечатлѣнія, какъ эти же слова, положенныя на музыку и, какъ слѣдуетъ исполненныя пѣвцомъ, если (NB) задача сцены вызываетъ «музыкальную поэзію» и если авторъ музыки вполне обладаетъ драматическою правдою.

Въ настоящемъ случаѣ оба условія—на лицо. Встрѣча князя съ безумнымъ старикомъ заключаетъ въ себѣ сильнѣйшій драматизмъ искренне-музыкальнаго свойства; а одна изъ драгоцѣннѣйшихъ сторонъ въ талантѣ композитора «Русалки»—именно «правда» музыкальнаго выраженія. Этой правдѣ онъ служитъ постоянно, честно и нерѣдко въ ущербъ внѣшнему эффекту, котораго достигнуть было бы вовсе не трудно иными болѣе обыкновенными способами. Но тамъ, гдѣ всѣ требованія эффектности, по драматизму положенія, сливаются съ «правдою музыкальною», тамъ для автора «Русалки» полное торжество. Музыка его дѣйствуетъ тогда глубоко, неотразимо даже на тѣхъ, которые, по многимъ причинамъ, не могутъ сочувствовать красотамъ его стиля.

Обращаясь къ самой сценѣ, замѣчательной отъ ноты до ноты. Послѣ своего лирическаго монолога (послужившаго текстомъ превосходной каватинѣ), князь подходитъ къ завѣтному дубу. Листья сыплются на него. И эта поэтическая черта въ текстѣ Пушкина не пропущена авторомъ оперы. Шорохъ сухихъ листьевъ, вдругъ осыпавшихся надъ княземъ, отлично хорошо переданъ очень-оригинальною фигурою скрипокъ въ нисходящемъ движеніи. Въ аккордахъ струнныхъ инструментовъ, которыми оканчивается этотъ рисунокъ оркестра—проглядываетъ что-то странное, непріятно-дикое, «etwas unheimliches», какъ выражаются нѣмцы.

Во время речитатива князя, изумленнаго внезапнымъ паденіемъ листьевъ, повторяется та же фигура въ оркестрѣ, нѣсколько иначе расположенная и подводящая опять тѣ же странные аккорды—поэтическое подготовленіе къ выходу безумнаго... Но вотъ онъ самъ появляется въ лохмотьяхъ, съ сѣдыми волосами, дико-всклоченными, съ длинною спутанною бородою.... рѣзко-отрывистые аккорды сопровождаютъ первые его шаги....

Старикъ подходитъ къ князю

Здорово, здорово, зять!

И съ первыхъ словъ слышенъ говоръ человѣка, у котораго разсудокъ не въ порядкѣ,

«Кто ты?» быстро спрашиваетъ князь (непріятно пораженный дикимъ видомъ этого страннаго бѣдняка).

«Я здѣшній воронъ».

Князь еще не слышалъ этихъ негромкихъ словъ, ясно обличающихъ помѣшаннаго, но взглядываясь между тѣмъ въ старика, узнаетъ его:

«Возможно-ль! это мельникъ!»

(голосъ на высокихъ нотахъ — въ оркестрѣ forte, на весьма энергической фигурѣ).

Старикъ услышалъ громкое восклицаніе князя и сердится:

Что за мельникъ!

Что за мельникъ!!

(въ оркестрѣ, послѣ отрывистыхъ аккордовъ, между фразой и ея повтореніемъ устанавливается ритмъ опредѣленный—струнные инструменты перекачиваются съ какимъ-то самодовольствомъ).

Я продалъ мельницу бѣсамъ запечнымъ,

А денежки,—а денежки отдалъ на сохраненье

Русалкѣ, вѣщей дочери моей.

На словѣ «бѣсамъ» отгнѣнъ дикій прыжокъ голоса (въ унисонъ съ фаготомъ и кларнетомъ).

Слово «а денежки» отъ высокихъ нотъ басоваго голоса (ріано) получило особенный отгнѣнокъ, которымъ отлично обрисованъ старикъ-скряга (какимъ онъ въ текстѣ Пушкина).

При словахъ «Русалкѣ», въ голосѣ и въ оркестрѣ является таинственная торжественность...

Промежутокъ между рѣчами мельника составляетъ оригинальное чередованіе аккордовъ, чрезвычайно характерно заключенное глухими, чуть слышными ударами литавръ. Тутъ музыка будто диктуетъ жесты для роли помѣшаннаго.

«Онѣ (деньги) въ пескѣ Днѣпра зарыты»...

(въ видѣ ритурнеля, тѣ же странные аккорды, теперь уже въ духовыхъ, и опять глухіе удары литавры).

«Ихъ рыбака одноглазка сторожить».

продолжаетъ мельникъ все съ таинственностью и вдругъ дикій взрывъ безумнаго хохота...

Басы, тромбоны свирѣпыми звуками хохочутъ вмѣстѣ съ помѣшаннымъ;

Онѣ въ пескѣ Днѣпра зарыты,

Ихъ рыбака сторожить,—

повторяетъ старикъ, съ любовью останавливаясь на мысли о своемъ сокровищѣ...

Послѣдняя фраза его, произнесенная снова уже не громко и съ таинственностью, приводитъ реплику князя, на тремоло.

Несчастный! Онѣ помѣшанъ!

Бѣдный мельникъ!

Опять это слово разсердило безумнаго:

Какой я мельникъ?

(восклицаетъ онъ какъ можно явственнѣе).

Говорятъ тебѣ: я воронъ—

Воронъ, а не мельникъ.

Каждое слово отгнено превосходно. Странные аккорды между словами «воронъ, воронъ!» чудесно рисуют помѣшаннаго, глубоко-убѣжденнаго въ своемъ превращеніи въ птицу. Позволю себѣ сдѣлать, однако, одно микроскопическое замѣчаніе касательно «инструментовки» этого коротенькаго рисунка въ оркестрѣ. Тутъ участвуютъ струнные, двѣ валторны, два фагота и кларнеты (въ унисонъ со скрипками); мнѣ бы казалось лучше поручить эту фигурку однимъ мѣднымъ, т. е. особенно тромбонамъ. Ихъ характерный звукъ на очень короткихъ, отрывистыхъ аккордахъ, близкій своимъ колоритомъ къ рѣзкому клекту хищныхъ птицъ, былъ бы здѣсь чрезвычайно кстати; еще вѣрнѣе, рельефнѣе обрисовалъ бы отголосокъ слова «воронъ!». Теперь старикъ, углубившись въ себя, будто припоминая, начинаетъ рассказывать, какъ совершилось его превращеніе:

Чудный случай—

(оркестръ отголоскомъ повторяетъ фразу).

Ты помнишь, когда

Она бросилась въ рѣку,

(безподобно-ритмованная декламация въ унисонъ съ басами и альтами).

Я слѣдомъ за нею пустился бѣжать!

(прибавляются скрипки).

Но только что съ берега

Броситься думаль...

(прибавляются духовые; фраза внезапно прерывается; пауза на ферматѣ).

Вдругъ сильныя крылья ко мнѣ приросли,

Невольно меня на лету удержали

И въ сторону прочь отъ рѣки унесли.

Здѣсь съ перваго слова является быстрая фигура всѣхъ скрипокъ въ унисонъ, секстолами; фигура перебѣгаетъ съ нижняго регистра въ верхній, растеть, усиливается, какъ будто поднимается на воздухъ; въ то же время, въ высокихъ духовыхъ мелькаетъ будто хлопанье крыльевъ, во всей этой музыкѣ что-то захватывающее, уносящее въ даль; слушатель, вмѣстѣ съ мельникомъ, внутри себя чувствуетъ «полетъ». Это ново, оригинально и драматично, какъ нельзя болѣе. Самъ великій Глукъ не отказался бы отъ такой «живописности» въ музыкѣ.

Съ тѣхъ поръ свободно летаю,

Съ тѣхъ поръ ворономъ я сталъ.

Съ чувствомъ самодовольства въ своемъ «новомъ» существованіи, мельникъ весело рассказываетъ о своемъ теперешнемъ житьѣ-бытьѣ.

Веселость, и при томъ дикая, ясно отражается въ этой музыкѣ (хотя первой фразѣ этого опредѣленнаго ритма (As-dur, $4/4$) желалось бы побольше оригинальности въ рисункѣ).

Люблю клевать на могилахъ,

Люблю я каркать въ лѣсу.

Къ безумному самодовольству старика присоединяется состраданіе князя..

О, старикъ несчастный...

Здоровъ, и сытъ (продолжаетъ мельникъ-воронъ),

Здоровъ, и сытъ, и веселъ,

Жизнь свою въ раздольи веду.

Князь.

Страшенъ видъ его,

Блуждаетъ дико взоръ и т. д.

Здѣсь уже оба голоса равно участвуютъ до конца этого мастерски-обработаннаго отдѣла. Чудесный, поразительный эффектъ въ гаммѣ старика, тріолетами съ верхняго ес до низкаго а, на которомъ голосъ задерживается въ бѣлой нотѣ, чтобы потомъ децимою прыгнуть до высокаго с. Это свирѣпо, страшно, такъ что дрожь пробѣгаетъ, а тутъ еще присоединяется голосъ тенора на высокой, самой сочной нотѣ своей (верхнее g) и въ сильно звучной гармоніи сливается съ басовою партією! Какая музыка! Между тѣмъ это пока одно начало сцены.

Переходъ къ новымъ сторонамъ драматизма составляетъ вопросъ князя:

«Скажи мнѣ, кто же за тобой здѣсь смотритъ?»

Старикъ.

За мной, спасибо, смотреть ввучка.

(и вопросъ князя, и отвѣтъ старика сопровождаются жалобной фигуркой духовыхъ, болѣе и болѣе хроматической—плачь, состраданіе, стоны въ глубинѣ души).

Князь недоумѣваетъ при отвѣтѣ мельника и переспрашиваетъ его.

Кто?

Старикъ.

Русалочка.

(безъ оркестра, нѣжнымъ голосомъ, исполненнымъ любви, такъ что въ этомъ отвѣтѣ будто обрисована таинственная малютка, которая лелѣетъ своего дѣда).

Князь.

О, Боже! невозможно понять его!

Заключеніе музыкальнаго періода, который служитъ введеніемъ къ слѣдующему Adagio.

Послѣ каденцы віолончели соло, еще въ ритмѣ $\frac{4}{4}$, но «а ріасеге», начинается Adagio (F-moll, $\frac{3}{8}$) фразою двухъ фаготовъ, въ заунывномъ напѣвѣ, чисто-русскаго характера.

За этою прелюдією вступаетъ голосъ мельника грустною мелодією, которою начало было обрисовано фаготами—

Да, старъ и шаловливъ я сталъ.

За мной смотрѣть не худо.

И день, и ночь въ лѣсахъ дремучихъ

Я, какъ дикій звѣрь, брожу одинъ...

Это все чисто-силлабическое, осьмыми и двувязными, сначала съ однимъ главнымъ аккомпаниментомъ струнныхъ, потомъ съ тихимъ сопровожденіемъ двухъ кларнетовъ и фагота.

Была когда-то родная дочь!..

(Въ музыкѣ нарастаніе—гармонія дѣлается сложнѣе).

Князь. Ахъ, мнѣ-ли—

Старикъ. Отрада жизни, утѣха дней—

Князь. Мнѣ-ли ее забыть!

(въ оркестрѣ глухой рокотъ литавръ).

Старикъ. Ее любилъ я, вотъ видитъ Богъ!

(пѣніе старика принимаетъ больше и больше характеръ патетическій).

Старикъ. Не долго было мнѣ наслаждаться

Сгубили люди дитя мое!

Князь. Несчастный! осужденъ

На вѣкъ оплакивать ее!

Изъ самаго сердца старика вырывается этотъ плачь по дочери, которую «люди сгубили». Музыка плачетъ, скорбитъ въ каждомъ звукѣ.

Cantabile превосходное и по главной мелодіи, и по чрезвычайно-красивому и драматическому распредѣленію ея между поющими. И мельникъ, и князь возбуждаютъ глубокое состраданіе. Трогательная мелодія въ обоихъ голосахъ прямо западаетъ въ душу, и при хорошемъ исполненіи невозможно прослушать ее безъ слезъ.

Cantabile заключается тою-же заунывною фразою двухъ фаготовъ, съ которой и началось...

Разумно-печальное чувство только на мгновеніе овладѣло жалкимъ старикомъ, помѣшаннымъ отъ своего жестокаго горя. Мысли опять дико блуждаютъ въ немъ:

Зачѣмъ-же, князь,

Вечоръ ты не пріѣхалъ къ намъ?

...Опять дико-веселые аккорды въ оркестрѣ.

У насъ былъ пиръ,

Тебя мы долго ждали...

Князь. Кто ждалъ меня?

Старикъ. Вѣстимо, дочь!

Волненіе князя усиливается.

О Боже праведный!

Старикъ, ты здѣсь въ лѣсу вѣдь съ голоду умрешь,

Не хочешь ли пойти въ мой теремъ?

(Речитативъ съ сопровожденіемъ струнныхъ).

Мельникъ. «Въ твой теремъ»?

(въ оркестрѣ выраженіе насмѣшливой злости).

Въ твой теремъ?

Нѣтъ, спасибо!

(сильно и на высокихъ нотахъ).

Заманишь,—а тамъ, пожалуй,
Удавишь ожерельемъ.

Поразительный эффектъ этого высокаго *f* на словѣ удавишь, силу этой свирѣпой гармоніи (*g*, *az*, *h*, *f*) въ цѣломъ оркестрѣ *ff*—невозможно передать словами. На то и музыка! На то и «музыкальная» драма!

Этотъ злой, дикій вопль безумнаго, вопль, въ которомъ для князя — отчаянно-горькій упрекъ въ его поступкѣ съ дочерью мельника, составляетъ переломъ, катастрофу дѣйства. Начинается быстрое *Allegro* (*C-moll* $\frac{4}{4}$).

Князь. Ахъ сердце рвется,
Душа полна страданій.
Жалостный видъ его,
Полный упрека взоръ,
Въ сердце раскаянье мнѣ растравили.

Напѣвъ князя составляетъ главный рисунокъ *allegro*. Жгучее раскаянье, терзаніе души, весь патосъ положенія чудесно отражаются въ этой вдохновенной мелодіи. Складъ ея—хотя не имѣетъ ничего общаго съ народными напѣвами, проникнуть однако особеннымъ, славянскимъ характеромъ и можетъ служить однимъ изъ лучшихъ типовъ опернаго стиля нашей русской школы.

На мелодію князя, самымъ естественнымъ контрапунктомъ, чудесно ритмованнымъ, падаютъ отрывистые упреки мельника, который мало-по-малу приходитъ въ бѣшеную ярость.

Я знаю—
Ты врагъ мой—
Ты дочь похитилъ у меня.

Онъ все ближе и ближе подступаетъ къ князю съ вопросами:

Гдѣ дочь моя? гдѣ дочь моя?

Потомъ все въ большемъ бѣшенствѣ кричить:

Да ты скрылъ ее,
Отдай мнѣ дочь, отдай!

и неистово бросается на князя.

Князь зоветъ на помощь. На его голосъ сбѣгаются люди изъ его свиты, съ которыми онъ выѣхалъ на охоту. Они освобождаютъ князя изъ рукъ мельника. Старикъ сначала пугается ихъ, потомъ бросается передъ ними на колѣна и умоляетъ сжалиться надъ нимъ и велѣть князю возвратитъ ему дочь.

Мелодія *allegro* возобновляется съ прибавленіемъ мужскаго хора...

Охотники недоумѣваютъ, потомъ, когда князь, сильно разстроенный, уходитъ, спѣшать за нимъ.

Мельникъ въ изнеможеніи падаетъ на землю.

Стретто въ *аллегро* сдѣлано мастерски и ни на шагъ не ослабляетъ чрезвычайно сильнаго поворота всей сцены. Повторяю, что такая сцена, превосходная по задачѣ, по музыкальному изобрѣтенію, по плану, по «Глуковской» правдѣ

выраженія и по всѣмъ подробностямъ мелодіи, обработки ея и оркестровки сдѣлала бы честь самому опытному и европейски прославленному композитору.

Во многихъ прежнихъ операхъ, въ Нинѣ, въ Агнесѣ и особенно у итальянцевъ позднѣйшаго времени, есть сцены безумія, помѣшательства—эти Лучіи, Эльвиры, въ бѣлыхъ пеньюарахъ и съ распущенными косами — достаточно надобѣли и даже—досадно опошлили музыкально-драматическій эффектъ «сумасшествія». Авторъ Русалки, вдохновенной концепціею своего «безумнаго мельника»,—снова освѣжилъ этотъ «мотивъ», одинъ изъ самыхъ богатыхъ для оперы и въ этой отличной сценѣ создалъ произведеніе образцово-художественное.

Какое роскошное поле для пѣнія и для игры артистовъ! Какое неизгладимое впечатлѣніе оставляетъ вся эта сцена въ тѣхъ, кто истинно воспріимчивъ къ музыкально-драматическимъ красотамъ.

При *) разборѣ плана оперы, было указано, что драматизмъ піесы достигаетъ своихъ высшихъ точекъ во второй половинѣ перваго дѣйствія, въ послѣдней половинѣ третьяго и въ развязкѣ піесы, т. е. въ мщеніи русалки, которая увлекаетъ князя въ свое подводное царство.

Сцена объясненій князя съ Наташею въ 1-мъ актѣ и встрѣча князя съ безумнымъ мельникомъ и съ музыкальной стороны, какъ мы видѣли, составляютъ лучшія, сильнѣйшія мѣста всей оперы. (Прямое и самое естественное доказательство преобладанія «драматической» способности въ талантѣ автора).

Послѣ необыкновенно сильнаго окончанія третьяго дѣйствія, послѣ захватывающаго впечатлѣнія сцены съ мельникомъ, зритель ждетъ подобныхъ же драматическихъ красотъ и въ заключительныхъ сценахъ. Но... къ сожалѣнію—ждетъ напрасно.

Всей концепціи четвертаго дѣйствія авторъ оперы придалъ поворотъ фантастическій.

По многимъ требованіямъ сюжета такъ и слѣдовало.

Значить, не намѣренію этому надобно приписать неудачность послѣдняго дѣйствія.

Неудачность происходитъ, какъ полагать надобно, отъ того, что въ фантастическомъ элементѣ, композиторъ не въ своей настоящей сферѣ **).

Тамъ, гдѣ фантастическій элементъ участвуетъ, но не господствуетъ, а какъ будто мелькаетъ «изъ-за драматизма»,—тамъ и фантастическое удается автору Русалки какъ нельзя лучше (напримѣръ, во многихъ подробностяхъ сцены безумнаго мельника).

*) Музык. и Театр. Вѣстникъ 1856, № 39.

**) Это самое, и почти тѣми-же словами, замѣтилъ уже и г. Ростиславъ въ своемъ разборѣ четвертаго дѣйствія (Сѣв. Пч. № 137).

Если я не пропустилъ случая указать г-ну Ростиславу многіе его промахи, (большую частью непростительные въ русскомъ музыкальномъ рецензентѣ), то по долгу безпристрастія обязанъ выставить каждый разъ, гдѣ мое мнѣніе совпадаетъ съ его мнѣніемъ. Приговоръ его о послѣднемъ актѣ оперы въ сущности (не въ подробностяхъ) на мой взглядъ, кажется довольно вѣрнымъ.

Гдѣ-же «фантастика», такъ сказать «на-голо», гдѣ въ ней именно сосредоточена вся сила, весь эффектъ сцены—тамъ вдохновеніе автора Русалки не подсказываетъ ему того, что требуетъ задача.

Мы видѣли, что хоръ русалокъ въ 3-мъ дѣйствіи не удался. Многія сцены четвертаго дѣйствія, хотя гораздо лучше хора, все-таки вышли довольно блѣдны и слабы.

Актъ начинается танцами русалокъ. Говоря о либретто, я замѣчалъ уже, что тутъ гораздо умѣстнѣе былъ бы хоръ русалокъ, окружающихъ свою царицу. Форменные, балетные танцы, по моему убѣжденію (также высказанному уже по случаю 2-го дѣйствія), съ идеальными требованіями оперы, и вообще, мирятся очень плохо.

Въ настоящемъ случаѣ, это еще хуже обыкновеннаго. Рутинный характеръ танцевъ, которому балетмейстеры неизмѣнно слѣдуютъ, чрезвычайно далекъ отъ истинной фантастичности, которой «требовало» подводное царство русалокъ.

Хореографическое искусство, какъ я замѣчалъ уже, должно было участвовать въ этой сценѣ расположеніемъ живой картины, но... и только.

Теперь же вышелъ «обыкновенный, холодный балетъ», въ родѣ тѣхъ церемонныхъ *pas de trois*, *pas de quatre*, *pas de cinq* и т. д. неизбѣжныхъ въ каждой большой оперѣ «à la Française» (въ 1-мъ актѣ Фенеллы, во 2-мъ актѣ Роберта и т. д.), при которомъ, изъ числа зрителей, непременно скучаютъ всѣ, кромѣ отъявленныхъ любителей балета.

(Къ счастью еще, что по сюжету невозможно было участіе «мужскихъ» танцевъ въ подводномъ терему. Заставить плясать какого-нибудь «утопленника» было бы слишкомъ неловко); хотя любимые танцорами «*pas de poisson*»—тутъ могли подойти подѣ мѣстный колоритъ.

Условность балетно-музыкальныхъ формъ неизбѣжно стѣсняла-бы композитора въ отношеніи фантастическаго элемента (одному Мейерберу, въ сценѣ вакханаліи изъ Роберта, удалось нѣсколько преодолѣть эту стѣснительность, удалось остаться фантастическимъ, и то отчасти только).

Зачѣмъ же добровольно налагать на себя такое ярмо?

Музыка для танцевъ русалокъ (*Andante G-moll* $\frac{2}{4}$, *Moderato B-dur*, $\frac{2}{4}$, съ предшествующимъ соло кларнета и *Allegro vivace*, B-dur, $\frac{6}{8}$) написана съ большимъ мастерствомъ съ полнымъ знаніемъ дѣла (со многихъ сторонъ нисколько не уступаетъ однородному балету въ 3-мъ дѣйствіи «Руслана», но ничѣмъ особенно не замѣчательна, ни со стороны изобрѣтенія, ни со стороны обработки и оркестровки. Все гладко и чисто, но обыкновенно, и довольно безцвѣтно.

Опера снова начинается — выходомъ царицы русалокъ по окончаніи, балета *).

*) Вѣстименный рецензентъ этой оперы, въ іюльской книжкѣ «Отечественныхъ Записокъ», выражается такъ: «Русалки, въ своемъ подводномъ царствѣ сначала поютъ, по-

Прелюдія, при этомъ выходѣ, задумана фантастически, но по оркестровкѣ какъ будто не согласна съ намѣреніемъ. Отъ чего тутъ соло валторны (in D, $\frac{4}{4}$)? Колоритъ этого инструмента, на мой взглядъ, не даетъ того впечатлѣнія, какое было необходимо въ этомъ мѣстѣ. Далѣе, впрочемъ, и оркестровка получаетъ больше характерности. Тутъ между пѣніемъ мелькаютъ тѣ прелестно-фантастическія фразы, которыя встрѣчались въ увертюрѣ, и хорошо обрисовываютъ таинственное существо царицы русалокъ.

Въ текстѣ Пушкина:

Оставьте пряжу, зестры,
Ужъ солнце сѣло (и т. д.).

была великолѣпная задача для музыкальной поэзіи.

Речитативъ съ его ригурнелями, хотя очень хорошъ въ связи съ цѣлою сценою, еще далеко не отвѣчаетъ, однако, своей задачѣ.

Русалки, по приказанію своей царицы, расходятся, между тѣмъ, подъ веселую, рѣзвую прелюдію арфы, вбѣгаетъ дочь царицы, 12-ти-лѣтняя русалочка.

Ей, по причинамъ, о которыхъ уже было сказано, композиторъ не далъ вокальной партіи. Она просто говоритъ свою роль съ постоянными ригурнелями арфы между рѣчами.

Впечатлѣніе этого эффекта довольно свѣжо (особенно отъ очень удачныхъ рисунковъ, порученныхъ арфѣ), хотя все-таки остается нѣкоторая неловкость въ томъ, что молоденькая русалочка, — существо «фантастическое» — объясняется обыкновеннымъ человѣческимъ языкомъ, тогда какъ остальные лица оперы, всѣ, кромѣ царицы русалокъ, простые смертные, говорятъ языкомъ музыкальнымъ. По «странности» своей и эта сцена (гдѣ русалочка говоритъ о своемъ дѣлѣ, къ которому она выходила на землю), покуда еще не поправляетъ «холодности» впечатлѣнія отъ самаго начала 4-го дѣйствія.

Старшая русалка поручаетъ своей дочкѣ подстеречь на берегу мужчину —

Онъ намъ близокъ
Онъ твой отецъ.

Русалочка: Тотъ самый, кто тебя покинулъ.

И на женщинѣ женился?

Эта наивная реплика русалочки (изъ текста Пушкина), по отсутствію музыки, слышна въ каждомъ словѣ и, силою своей внутренней поэзіи, достаточно переноситъ зрителя въ фантастическій подводный міръ. Между тѣмъ и музыка вступаетъ въ свои права.

Царица русалокъ говоритъ дочкѣ:

томъ танцуютъ». Пѣнія въ четвертомъ дѣйствіи нѣтъ до самаго выхода бывшей дочери мельника. Впрочемъ, судя по всей статейкѣ этого рецензента съ опущеннымъ забраломъ, онъ, собираясь писать, слишкомъ мало познакомился съ оперой, быть можетъ было прослушалъ ее одинъ разъ; слѣдовательно, не мудрено, что ему чудится небывалое и что онъ «сбивается въ показаніяхъ».

Ты нѣжнѣ къ нему

Приласкайся, мой другъ,

Заведи разговоръ о себѣ, обо мнѣ... и т. д.

Это пѣніе (Andante A-dur $\frac{6}{8}$), въ которомъ царица русалокъ поручаетъ дочери заманить князя въ воду, на мой взглядъ, весьма удачно. Мелодическая прелесть этого напѣва весьма близко подходитъ къ требованіямъ чудно-поэтической сцены, и одна эта мелодія вознаграждаетъ слушателя за многія грѣшки послѣдняго дѣйствія.

Оркестровка этого Andante, какъ и самая мелодія, очень нѣжна, прозрачна и какъ будто проникнута обольстительностью чистыхъ прохладныхъ струй.

Выслушавъ порученіе матери, русалочка убѣгаетъ (подъ «свой» ригурнель арфы, которая здѣсь еще рѣзвѣе прежняго).

Царица русалокъ остается одна. Монологъ ея состоитъ изъ речитатива и изъ страстнаго allegro. Здѣсь драматизмъ—и авторъ снова въ своей сферѣ.

Речитативъ:

Съ тѣхъ поръ, какъ бросилась я въ воду какъ всегда у автора «Русалки», веденъ мастерски и вполне проникнуть положеніемъ. Самая арія *), Allegro molto D-mol $\frac{4}{4}$, нѣсколько трудна для интонаціи и не имѣетъ особенно-рельефной пѣвучести, но очень выразительна, и по пылкому, страстному и, вмѣстѣ, гордому характеру, очень подходитъ къ своей патетической задачѣ. При непремѣнныхъ условіяхъ сильнаго «mezzo soprano» и истинно-драматическаго исполненія, эта арія, гдѣ царица русалокъ въ полномъ разгарѣ страсти, высказываетъ всю свою любовь къ князю и свою мстительность, будетъ увлекательно прекрасна.

Вотъ значить и въ четвертомъ дѣйствіи уже большія достоинства.

Съ переменною декорациію, передъ нами опять знакомый берегъ Днѣпра съ полуразвалившеюся мельницею. Тихая прелюдія (C-dur $\frac{4}{4}$), Moderato въ характерѣ таинственномъ, навѣваетъ на слушателя то настроеніе души, котораго требуютъ послѣдующія сцены, навѣваетъ неопредѣленное ожиданіе чего-то...

Во время прелюдіи, княгиня и Ольга показываются вдали. Онѣ робко пробираются къ развалинамъ мельницы, чтобъ подстеречь князя и, увидѣвъ его, прячутся за мельницей.

При входѣ князя, въ оркестръ и въ голосъ тоже превосходная музыка, какъ и въ третьемъ дѣйствіи передъ каватиной:

Невольно къ этимъ грустнымъ берегамъ

(Эти слова «повторены» и въ самомъ текстѣ Пушкина).

*) Безъименный рецензентъ называетъ ее «романсомъ» отчего это гг. рецензенты такъ полюбили это названіе, которое иногда, чрезвычайно не кстати, будто все это пишется «какъ монологъ вокальной» не что другое какъ романсъ? Арія Агаты во Фрейшюцѣ тоже романсъ? рондо Антонида въ I актѣ «Жизнь за Царя» тоже романсъ?

Тотчасъ появляется изъ рѣки русалочка, сопутствуемая свѣтлыми, веселыми и притомъ здѣсь нѣсколько торжественными звуками арфы.

Что я вижу—откуда ты прелестное дитя?
воскликаетъ изумленный князь.

Русалочка передаетъ князю порученіе своей матери. (Текстъ этого разговора приведенъ вполнѣ въ статьѣ о либретто).

Репликамъ князя вторить большее и большее волненіе въ оркестрѣ. Речитативъ очень драматиченъ. Между рѣчами «русалочки» постоянные ритурнели арфы, а иногда и рисунки духовыхъ.

Князь хочетъ слѣдовать за русалочкой, которая зоветъ его въ подводный теремъ, гдѣ такъ прохладно и весело, гдѣ ждетъ его страстно его любящая царица русалокъ... Въ эту минуту княгиня быстро подходитъ къ мужу и останавливаетъ его за руку...

Планъ всей сцены (которая подробно разсказана въ статьѣ о либретто), какъ я замѣчалъ уже, весьма хорошо завершаетъ созданіе, недоконченное Пушкинымъ и необыкновенно выгоденъ для музыки. Но... музыка въ этомъ мѣстѣ оперы далеко не отвѣчаетъ своей «сильной» задачѣ.

Хотѣлъ-ли композиторъ прямо пожертвовать патосомъ положенія сторонъ фантастической или, просто, на этотъ разъ вдохновеніе измѣнило ему, только почти вся эта сцена князя, княгини, Ольги, русалочки, мельника и голоса русалки изъ Днѣпра—поэтическая сцена, въ которой могло быть такое обиліе музыкальных красотъ, вышла въ общемъ довольно холодна и безцвѣтна.

Вмѣсто горячихъ, страстныхъ упрековъ (что-нибудь въ родѣ мольбы Эльвиры въ сценѣ Донъ-Жуана за ужиномъ), авторъ далъ княгинѣ опять кислотовато-грустную мелодію въ минорахъ (H-moll, позже: D-moll и G-moll). Впечатлѣніе этой мелодіи вяло и блѣдно и, слѣдовательно, никакъ не отвѣчаетъ сценѣ.

Князь негодуетъ на жену и это негодованіе, конечно, выражено въ музыкѣ, но не достаточно сильно.

Первый отдѣлъ этого финала, т. е. терцетъ (князь, княгиня, Ольга), выстроенъ на мелодіи княгини; значить, его общее впечатлѣніе то же, какъ и отъ самаго напѣва. Даже контрапунктнымъ искусствомъ и мастерскимъ веденіемъ голосовъ въ разнородныхъ мелодіяхъ, авторъ на этотъ разъ какъ будто не хотѣлъ воспользоваться, владея этими богатыми средствами такъ свободно въ другихъ частяхъ оперы.

Въ этомъ терцетѣ всѣ три голоса идутъ почти постоянно вмѣстѣ, ровно, и въ гармонической обработкѣ терцетъ не представляетъ никакой занимательности.

Лучшая часть этого неудавшагося финала, безъ сомнѣнія, призывъ русалки, таинственный голосъ ея изъ рѣки.

Тутъ тѣ превосходные переливы гармоніи, которые уже встрѣчались намъ въ началѣ увертюры,—оригинальность, свѣжесть, фантастичность.

Тутъ появляется музыкальная мысль изъ трехъ нотъ, на которой выстроено все заключеніе оперы.

Я жду тебя по прежнему

И будемъ неразлучны мы..

Въ этомъ призывѣ есть та увлекательность, которой требовала задача; поэзіи много и музыка задумана чрезвычайно оригинально. Но... въ сценическомъ эффектѣ все-таки много не достаетъ. Въ увертюрѣ, какъ мысль «симфоническая», эта трехнотная мелодія, на мой взглядъ, лучше нежели на самомъ мѣстѣ своего драматическаго назначенія. Въ напѣвѣ есть что-то негелосное, невокальное, — хотѣлось бы услышать голосъ русалки въ болѣе широкихъ, плавныхъ нотахъ...

Волненіе князя, котораго сладкій его сердцу голосъ влечетъ къ себѣ съ непреодолимою силою, это волненіе очень живописно отражается въ скрипкахъ.

Но въ вокальныхъ партіяхъ самаго князя и женщины, интересу, по моему мнѣнію, недовольно. Общее впечатлѣніе и этого отдѣла опять не то, котораго бы, желалось, по сюжету.

Пока женщины умоляютъ князя не слушать невѣдомаго голоса и поскорѣе удалиться отъ этихъ опасныхъ мѣстъ, въ оркестрѣ разрабатывается все та-же трехнотная мелодія, переходя по всѣмъ регистрамъ, безпрестанно разцвѣчаясь новымъ колоритомъ... Когда наконецъ эта-же мысль разражается въ базахъ на громкомъ tutti съ тромбонами, вбѣгаетъ безумный мельникъ, съ тѣми-же всключенными волосами и въ тѣхъ-же лохмотьяхъ, но разукрашенный гирляндой изъ дубовыхъ листьевъ черезъ плечо.

Новый интересъ, новая жизнь придается сценѣ и безъ того столько увлекающей по своей задачѣ.

Однако въ музыкѣ и здѣсь, опять не то впечатлѣніе котораго ищемъ.

При входѣ мельника, оркестръ напоминаетъ веселый напѣвъ изъ дуэта мельника съ княземъ:

Съ тѣхъ поръ свободно летаю,

Съ тѣхъ поръ я ворономъ сталъ.

Если уже и тамъ, среди превосходныхъ другихъ подробностей, эта мелодія въ рисунокѣ своемъ, какъ я замѣчалъ, уходитъ нѣсколько въ сторону отъ своей задачи, то-есть, отъ характера лица и положенія, то здѣсь этотъ недостатокъ выступаетъ еще ярче.

Мелодія эта (As-dur $\frac{4}{4}$) весела, но не довольно дика, и какъ будто танцевальна. Очертить выходъ мельника въ этой сценѣ развязки—слѣдовало чѣмъ-нибудь похарактернѣе.

Послѣ реплики старика:

«Сегодня свадьба и васъ на пиръ я приглашаю»

начинаетъ послѣдній отдѣлъ «morceau d'ensemble», т. е. квартетъ. Allegro vivace G-moll, $\frac{4}{4}$).

Главный недостатокъ и этого отдѣла опять въ томъ, что всѣ четыре го-

лоса идутъ вѣстѣ, слитно. Для драматическаго эффекта это «хоровое» употребленіе голосовъ всегда невыгодно.

Мнѣ могутъ возразить, что въ Allegro секстета въ Донъ-Жуанѣ есть эта самая слитность — въ голосахъ трехъ женщинъ, Донъ-Оттавіо и Мазетто; но за-то, шестой голосъ—Лепорелло въ высшей степени рельефно отдѣляется отъ остальной массы. Все аллегро у Моцарта построено репликами между голосомъ Лепорелло и голосами остальныхъ. Въ такой «разговорности формы» (*forme dialoguée*) великая тайна эффекта драматической музыки.

Здѣсь, въ предпоследней сценѣ «Русалки», одинаковость положенія только въ княгинѣ и ея подругѣ (хотя и то несовсѣмъ). Князь необходимо долженъ отдѣляться отъ нихъ: все дѣло въ томъ, что онъ наперекоръ имъ, тянется къ Дитпру.

Безумный старикъ еще больше долженъ отдѣлиться особнякомъ. Тѣ лица, въ волненіи тревожномъ, тягостномъ, мучительномъ, а старикъ веселъ, доволенъ собой, ему ни до чего дѣла нѣтъ, онъ зоветъ гостей на «свадьбу своей дочери», онъ тащитъ къ ней ея «жениха»!..

Отчего-же всѣ эти лица поютъ общимъ хоромъ?

И не досадно-ли, что тотъ композиторъ, который такъ блистательно доказалъ свое глубочайшее вниканіе въ драматизмъ въ сценахъ перваго акта, и въ послѣднихъ сценахъ третьяго, при концѣ оперы, какъ будто нарочно, отодвинулъ драматизмъ и всѣ его требованія на дальній планъ!

Съ собственно музыкальной стороны это allegro, конечно, съ большими достоинствами; но все-таки еще не довольно энергично для такой горячей развязки.

Увлекая князя все ближе и ближе къ рѣкѣ, мельникъ наконецъ сталкиваетъ его въ воду.

Катастрофа выражена сильнымъ волненіемъ въ оркестрѣ, все кричитъ и шумитъ.

На отчаянный вопль княгини сбѣгаются охотники, — русалки хохочутъ въ водѣ.

Все это по намѣренію, по плану «поэтическому», чрезвычайно удачно.

Въ музыкѣ ни хоръ охотниковъ, ни злой хохотъ русалокъ, не отгнаны ясно. Всѣ намѣренія тонутъ въ общей массѣ шума, довольно неопредѣленного. Отдѣлить, изолировать голоса русалокъ и дать имъ рѣзкій, звонкій интервалъ диссонансомъ было-бы не трудно; но бѣда главная уже не въ этихъ подробностяхъ (хотя и важныхъ), а въ цѣлой музыкальной концепціи всего финала.

Слѣдующая сцена, больше ничего, какъ живая картина подводнаго царства. Картина эта—чтобы еще разъ показать царицу русалокъ и исполненіе ея мести — была-бы кстати, еслибъ постановка ея поэзією и роскошью для глазъ, отвѣчала вполнѣ вымыслу.

Если-же эта заключительная картина осуществляется на театрѣ безъ малѣйшаго участія поэзіи и вкуса, то, безъ сомнѣнія, гораздо лучше пожертво-

вать этой пантомимной картиной вовсе и заключить оперу сильно драматической катастрофой съ княземъ.

При неудачной постановкѣ, картина (которую наши музыкальные рецензенты согласились величать «апофеозомъ»?!), слишкомъ близко напоминаетъ обыкновенное, избитое окончаніе балетовъ, и даже арлекинадъ, гдѣ чета влюбленныхъ соединяется въ храмѣ купидона, при торжественномъ сіяніи разноцвѣтныхъ бенгальскихъ огней... *).

Музыка во время картины,—мажорное развитіе и повтореніе той-же трехнотной мелодіи «призыва» русалки. Въ обработкѣ и оркестровкѣ есть широкость размаха.

Если-бы авторъ рѣшился на выгодное (по обстоятельствамъ) устраненіе послѣдней, чисто балетной картины въ дѣйствіи, гдѣ и безъ того, вначалѣ, такъ долго идетъ балетъ; то можно-бы посоветовать кстати ему вновь переработать всю заключительную сцену (квартетъ).

Быть можетъ, съ сохраненіемъ главныхъ мыслей финальнаго квартета (пожалуй, съ оставленіемъ въ неприкосновенности всего отдѣла, гдѣ «призывъ»), автору удалось-бы придать несравненно больше драматической жизни этой сценѣ, которая, повторяю, вышла холодна и не эффектна.

Неудовлетворительность впечатлѣнія отъ всего послѣдняго дѣйствія, въ его цѣломъ, много мѣшаетъ успѣху оперы. Контрастъ съ превосходнымъ окончаніемъ третьяго акта слишкомъ ощутителенъ и дѣйствуетъ непріятно.

Но въ утѣшеніе себѣ, авторъ «Русалки» можетъ припомнить, какъ мало оперъ на свѣтѣ, которыхъ конецъ былъ бы вполне удовлетворителенъ, которыя выдержали бы силу и занимательность до опущенія занавѣса въ послѣдній разъ!

Въ «Донъ-Жуанѣ» большую заключительную сцену отрѣзываютъ вовсе и оканчиваютъ «адомъ», т. е. вовсе не такъ, какъ написано въ Моцартовой партитурѣ.

Въ «Весталкѣ» Спонтини, развязка (*Deus ex machina*) черезъ-чуръ неестественна и оканчивается пустымъ дивертиссементомъ.

Въ «Фрейшюцѣ» весь послѣдній актъ гораздо слабѣе двухъ первыхъ, а развязка съ пустынноикомъ (опять *Deus ex machina*) слабѣе всего въ цѣлой пьесѣ и по мысли, и по музыкѣ.

*) Не говоря уже о томъ, что лучше было-бы вовсе избѣжать обиднаго внѣшняго сходства съ волшебствами въ оперѣ «Днѣпровская Русалка» (негѣпой передѣлкѣ Вѣнскаго произведенія «Donauweibchen»). А то мнѣ случилось слышать, какъ одинъ господинъ увѣрялъ другого, что А. С. Даргомыжскій именно «передѣлалъ» прежнюю Русалку. Тоже, говорить, «киевскій князь», русалка влюблена въ него, посылаетъ за нимъ дочку, поетъ «приди въ чертогъ ко мнѣ влатой» и заманиваетъ его наконецъ въ свое царство. Все это какъ было прежде, «только», продолжаетъ этотъ господинъ, прежняя опера гораздо лучше. Въ вытѣшней передѣлкѣ совсѣмъ нѣтъ «мотивовъ». Есть правда одинъ мотивчикъ хорошенкій, въ хорѣ русалокъ, да и то выкраденъ изъ Беллини. (Каждое слово—фактъ).

Въ «Іосифѣ» Мегюля, конецъ до того неудовлетворителенъ, что нѣмецкій капельмейстеръ Вейгль, для исполненія оперы въ Вѣнѣ, почелъ необходимымъ придѣлать къ образцовому, совсѣмъ Мегюлевскому созданію, другой финалъ.

Между тѣмъ все это оперы, по справедливости прославленныя, какъ однѣ изъ лучшихъ въ свѣтѣ.

Въ общемъ приговорѣ о «Русалкѣ» надобно не забыть, что въ ней 20 нумеровъ; изъ нихъ положительно неудачными можно назвать только два или три. Въ каждомъ изъ остальныхъ—самая взыскательная критика найдетъ красоты первостепенныя.

Терцетъ въ первомъ актѣ, хоръ: «заплетися плетень», многіе хоры второго дѣйствія, танцы того же акта (въ условіяхъ этого рода музыки), каватина князя въ третьемъ актѣ, арія русалки—въ четвертомъ (*Andante* и *Allegro*), все это было бы украшеніемъ любой современной оперы европейскаго репертуара. А двѣ сцены: дуэтъ князя съ Наташею въ первомъ актѣ и дуэтъ князя съ мельникомъ, по Глуковской правдѣ драматизма и по необыкновеннымъ красотамъ музыкальнымъ, мало имѣютъ соперницъ въ самыхъ образцовыхъ произведеніяхъ.

Способность къ драматической характеристикѣ лицъ, способность, однимъ словомъ, къ высокохудожественной музыкальной правдѣ, такъ сильна въ авторѣ «Русалки», что должна быть очевидна для всѣхъ, сколько-нибудь разумѣющихъ искусство *).

*) Однако, и въ этомъ отношеніи наши музыкальные критики еще не вполне согласны между собою. Вотъ образчикъ такого разнорѣчія:

Г. Ростиславъ. Отличительныя качества новаго произведенія А. С. Даргомыжскаго истинный, глубокий драматизмъ и отсутствіе всякаго притязанія на мишурные эффекты.

Г. Рецензентъ съ опущеннымъ забраломъ. Вы это находите, вѣроятно, на томъ основаніи, что композиція г. Даргомыжскаго отличается серьезною разработкою, тогда какъ драматическій элементъ, по нашему мнѣнію, въ этой музыкѣ весьма слабъ. Онъ тутъ не сильнѣе того, какой въ «Травушкѣ» или въ «Лучинушкѣ», или въ «Осѣдлаю коня».

Г. Ростиславъ. Помилуйте, г. безымянный, каждый, немного свѣдущій въ драматическомъ искусствѣ, пойметъ, какое глубокое впечатлѣніе «могъ бы» произвести дуэтъ князя и Наташи, такъ драматически обрисованный, такъ глубоко обдуманый...

Г. Рецензентъ съ опущеннымъ забраломъ. Не нахожу. Мнѣ любопытно было бы знать, какое вы найдете различіе драматическаго характера въ четырехъ главныхъ партіяхъ этой оперы? Партія мельника еще нѣсколько отличается отъ другихъ особеннымъ ритмомъ; но партія князя, княгини, Наташи?...

Г. Ростиславъ. Какъ же можно! Вотъ вы упомянули мельника. Припомните безподобноу, глубоко-обдуманную сцену князя съ несчастнымъ старикомъ. Какой сильный драматизмъ!

Г. Рецензентъ съ опущеннымъ забраломъ. Да, тутъ дѣйствительно есть довольно удачное соотвѣтствіе музыки съ дѣйствіемъ и нѣкоторая свѣжесть идей, но это еще очень далеко отъ настоящаго, глубокаго драматизма... Впрочемъ, вѣрно и самъ композиторъ не претендуетъ особенно на драматическій элементъ въ своей оперѣ...

Для курьеза стоило бы продолжать реплики г. рецензента съ опущеннымъ забраломъ, но желающіе могутъ сами заглянуть въ небольшой разборъ «Русалки» въ іюльской книжкѣ «Отечественныхъ Записокъ».

Говоря о текстѣ «Русалки», я высказалъ свое убѣжденіе, что, со стороны «сюжета», это одна изъ богатѣйшихъ и искренне-музыкальнѣйшихъ оперъ въ свѣтѣ *). Въ наше время, когда публику въ модныхъ операхъ угощаютъ такими нескладницами, какъ сюжетъ «Сѣверной Звѣзды», такими анти-музыкальностями, какъ сюжетъ, «Лжепророка»,—такими чудовищными мелодрамами, какъ либретто «Trovatore»;—видѣть на оперной сценѣ создание глубоко-поэтическое, трогательное въ своей простотѣ, естественно-вызывающее музыкальныя красоты,—явленіе необыкновенно-отрадное.

Мы видѣли, что и со стороны музыки, опера, при нѣкоторыхъ неудачныхъ сторонахъ (гдѣ же ихъ нѣтъ?), чрезвычайно-замѣчательна въ ея цѣломъ. Характеръ, стиль музыки выдержанъ отъ первой до послѣдней ноты. Это заслуга великая въ композиторѣ, принадлежащемъ къ юной, возникающей школѣ, въ композиторѣ, который только вторую оперу отдаетъ на судъ публики. Приговоры о художественныхъ созданіяхъ иные любятъ дѣлать — по сравненію. Но вѣдь надобно умѣть «выбирать» точки сравненія. Если, напримѣръ, всю музыку «Русалки» мѣрятъ на аршинъ лучшихъ, недосигаемо-великихъ произведеній Глука и Моцарта, Россини и Вебера—то очень понятно, что сравненіе для новой русской оперы будетъ невыгодно. Однако замѣтить надобно, что въ стремленіи къ драматической «правдѣ» авторъ Русалки идетъ прямо-хонько по стопамъ Глука, и, какъ я старался показать, въ двухъ главнѣйшихъ сценахъ оперы достигаетъ своей цѣли побѣдоносно.

Въ этихъ сценахъ сравненіе и съ Глукомъ и съ Моцартомъ будетъ для автора Русалки не опасно ни мало. Оставивъ же въ сторонѣ первостепенныхъ гениевъ, спустившись до уровня просто хорошихъ и, съ своихъ сторонъ, справедливо знаменитыхъ оперъ серьезной и близкой къ намъ нѣмецкой школы (напримѣръ Шпора, Маршнера и друг.) мы увидимъ, что «Русалка» на вѣсахъ безпристрастной критики перетянетъ многіе изъ весьма-прославленныхъ оперныхъ произведеній. Въ ней окажется несравненно больше толка, вкуса, поэзіи (собственно въ музыкѣ, не говоря уже о счастливѣйшихъ данностяхъ удачно избраннаго сюжета).

Если мы сравнимъ разбираемую оперу съ близко родственными ей операми М. И. Глинки, то отведемъ ей и возлѣ нихъ весьма почетное мѣсто, какъ достойное продолженія того же стиля, той же школы.

Оперѣ «Жизнь за Царя», «Русалка» должна будетъ далеко уступить со стороны гениальной силы вдохновенія, оперѣ «Русланъ»—со стороны многихъ собственно-музыкальныхъ красотъ; но какъ опера, какъ музыкальная драма въ ея цѣломъ, «Русалка» можетъ быть удачнѣе даже первой оперы М. И. Глинки; а вторая его опера въ этомъ отношеніи, какъ извѣстно, уже слишкомъ слаба.

*) Безымянной рецензентъ (въ «Отечеств. Запискахъ») находитъ и въ самомъ либретто чрезвычайную «бѣдность» (!) драматическаго дѣйствія. Стоитъ-ли опровергать такого рода взгляды?

Если, наконецъ, безъ отношенія къ школѣ, мы захотимъ сравнить «Русалку» съ тѣми большими операми, которыя въ послѣднее время впервые появились на петербургской оперной сценѣ, то сравненіе уже будетъ черезчуръ невыгодно для тѣхъ оперъ. «Русалка», поставленная на ряду съ ними, будетъ на столько отличаться, какъ отличается мастерское произведеніе художника передъ слабыми попытками учениковъ. Между тѣмъ не забудьте, что изъ тѣхъ оперъ одна (Сарданапалъ), написана профессоромъ Миланской консерваторіи, творцемъ многихъ и многихъ оперъ, игравшихъ въ Италіи и Парижѣ; другая (Куликовская битва) написана даровитымъ композиторомъ, который самъ себя ставитъ чрезвычайно высоко и кружкомъ своихъ почитателей провозглашенъ даже «новымъ Бетховеннымъ».

Для пользы русскаго искусства надобно желать, чтобъ такое замѣчательное явленіе, какъ эта опера, при исполненіи лучшемъ и лучшемъ, было больше и больше оцѣняемо; чтобъ сознательная симпатія къ этому поэтическому созданію, хоть понемногу разрасталась въ нашей публикѣ и въ тѣхъ, отъ кого такъ много зависитъ преуспѣяніе художествъ въ нашей землѣ.

Успѣхъ,—что ни говорятъ авторы,—благотворно дѣйствуетъ и на самую художественную дѣятельность. Она ждетъ этого условія. Слѣдовательно, тогда еще сильнѣе возбуждалось бы въ композиторѣ горячее стремленіе писать еще и еще... подарить славянской школѣ музыки хоть съ полдюжины оперъ въ благородномъ, самостоятельномъ стилѣ. Отъ болышей опытности мастерство еще увеличивается; слабыя стороны будутъ встрѣчаться рѣже и рѣже; русская опера съ гордостью будетъ хвалиться своимъ репертуаромъ,—теперь уже богатымъ по качеству, но, къ сожалѣнію, еще очень—бѣднымъ по количеству.

Въ заключеніе нѣсколько словъ къ читателямъ Вѣстника о «продолжительности» бесѣдъ моихъ о Русалкѣ и о техническихъ подробностяхъ разбора, которыя по моему понятію, были въ немъ неизбѣжны.

Фортепیانное переложеніе оперы поступило въ продажу (отдѣльными нумерами). Читателямъ, значить, не трудно будетъ провѣрить подробности моего разбора съ подробностями самой оперы. Быть можетъ, скоро мы опять услышимъ ее и на сценѣ. Провѣрить можно будетъ и съ натуры. Тогда также кстати будетъ прибавить нѣсколько замѣтокъ объ исполненіи. Краткій неполный разборъ новой русской оперы—казался для меня въ специально-музыкальномъ журналѣ неумѣстнымъ.



Театръ—Циркъ *).

Московская гостыя на петербургской оперной сценѣ.



Въ воскресенье, 27-го мая, былъ послѣдній спектакль, въ которомъ участвовала пѣвица Московскихъ Императорскихъ Театровъ, г-жа Семенова.

Она гостила здѣсь съ мѣсяцъ, пѣла въ операхъ: «Жизнь за Царя», «Лукреція», «Лучія» и «Соннамбула».

При ея участіи, спектакли въ Театръ-Циркъ были наполнены публикою до-нельзя. Вообще московская гостыя пользовалась здѣсь большимъ успѣхомъ.

Успѣхъ этотъ вполне заслуженъ замѣчательною артисткою.

Изъ воспитанницъ Театральнаго Училища, поступивъ на петербургскую сцену въ 1842 г., г-жа Семенова скоро послѣ самыхъ первыхъ дебютовъ своихъ (въ роли Алисы и другихъ) явилась въ трудной партіи Людмилы, въ оперѣ, тогда только-что оконченной М. И. Глинкою, «Русланъ и Людмила».

Здѣсь г-жа Семенова съ большою честью выдержала соперничество съ г-жею Степановою, которая тогда была еще во всей силѣ своего голоса.

Потомъ, въ первый пріѣздъ къ намъ знаменитаго Рубини (еще одного, безъ другихъ Итальянцевъ) г-жа Семенова исполняла съ нимъ партію Амины и весьма исправно.

Въ послѣдствіи г-жа Семенова перешла на московскую оперную сцену, гдѣ и до сихъ поръ остается незамѣнимою примадонною.

Обладая отъ природы замѣчательно-красивымъ голосомъ, русская артистка выработала его съ большимъ тщаніемъ. О ней можно сказать, что она «умѣетъ пѣть». А сколько есть пѣвицъ даже въ итальянскихъ труппахъ, о которыхъ, безъ нарушенія правды, никакъ нельзя сказать того же.

Въ интонаціи г-жи Семеновой случаются недостатки, особенно въ фіоритурахъ, въ украшеніяхъ музыкальной фразы, но это можно отчасти простить, когда вспомнимъ, что и великая Паста грѣшила противъ вѣрности интонаціи.

Кромѣ гибкости, послушности весьма красиваго (хотя больше головнаго, чѣмъ груднаго) голоса, умѣнья владѣть имъ, г-жа Семенова обладаетъ и другими качествами, необходимыми для сценической пѣвицы. Она умѣетъ до нѣкоторой степени оттѣнить драматизмъ своей партіи, входить въ свою роль, т. е. понимаетъ то, что поетъ и выражаетъ своимъ пѣніемъ драматическія

*) Музык. и Театр. Вѣстн. 1856 г. № 22.

намѣренія композитора. Выражаетъ, конечно, не вполне, потому что это «вполнѣ» доступно только «величайшимъ въ свѣтѣ» пѣвицамъ и то для каждой только въ извѣстномъ кругѣ ролей, наиболѣе подходящихъ къ индивидуальному таланту.

Во всякомъ случаѣ, хорошо и то, что есть драматическая правда въ пѣніи г-жи Семеновой. Несравненно лучше, чѣмъ ничего, чѣмъ отсутствіе драматизма, которое, къ сожалѣнію, еще такъ часто встрѣчается на всѣхъ возможныхъ оперныхъ сценахъ.

Но «нѣкоторый» драматизмъ въ пѣніи еще вовсе не то, что драматическое исполненіе всей данной роли.

Сценическая пѣвица непременно должна быть «актрисою». Это правило, очень естественное, съ перваго взгляда превратилось въ требованіе «идеальное» — такъ рѣдко видимъ мы въ оперѣ игру актера въ неразрывномъ соединеніи съ пѣніемъ.

Итальянскіе вокальные виртуозы приучили насъ къ разлученію «пѣнія» отъ «игры»! Великій Рубини не былъ отличнымъ актеромъ; однѣ изъ первостепенныхъ «вокалистовъ» Персіани, Фреңцоллини не блистали игрой. Привычка не требовать драматической игры отъ вокальных виртуозовъ сдѣлала насъ гораздо снисходительнѣе въ этомъ отношеніи и къ нашимъ доморощеннымъ талантамъ, тогда какъ въ былое время русская оперная публика, меньше избалованная «меломанствомъ», требовала «игры» сценической гораздо настойчивѣе, нежели умѣнья владѣть голосомъ и выводить имъ итальянскія фіоритуры.

Г-жа Семенова не удовлетворила бы вполне требованіямъ прежнихъ, старинныхъ посѣтителей русской оперы. Г-жа Семенова не портитъ роли, иные моменты передаетъ довольно горячо, но ее еще нельзя признать драматической артисткою въ настоящемъ значеніи. Она больше, несравненно больше заботится о своемъ голосѣ, о «нотахъ», которыя поручены ей въ слѣдующей репликѣ, нежели о передачѣ драматическаго положенія лица, которое собою представляетъ. Оттого еще слишкомъ замѣтно, какъ она *ждетъ* своей реплики; оттого — игра есть, но не свободная, а слишкомъ въ тѣсной зависимости отъ нотной партіи. Вездѣ видна пѣвица, а не актриса. Да и трудно, въ самомъ дѣлѣ, идеально согласить эти два совершенно разныя требованія! Музыкальное воспитаніе голоса требуетъ чрезвычайныхъ усилій, а тутъ еще надобно прибавить воспитаніе въ себѣ драматической артистки, которое, отдѣльно взятое, составляетъ не менѣе трудную задачу на цѣлую жизнь.

Исполнить свою роль исправно съ одной музыкальной, пѣвческой стороны, уже весьма не легко. А при этомъ еще «играть», ни на минуту не выходить изъ даннаго характера, изъ данныхъ драматическихъ положеній! Сколько тутъ надобно искусства, сколько работы надъ собою и врожденнаго, высоко-поэтическаго дара!

При нынѣшнемъ состояніи оперныхъ сценъ, при всеобщемъ разъедине-

ни драматизма и пѣнія, какъ виртуознаго искусства, даже легче слушать такія оперы, гдѣ, какъ часто случается, поэтическаго смысла вовсе на-лицо не оказывается, гдѣ опера больше ничего какъ концертъ съ костюмами и декорациями, приличными заглавію пьесы.

Смѣшно было бы доискиваться драмы, развитія характеровъ въ какихъ-нибудь «Ломбардахъ».

Но тамъ, гдѣ сюжетъ говорить самъ за себя, гдѣ поэтическая канва своею простотою и сердечностью захватываетъ душу—тамъ... досадно становится на холодность и неразвитость драматизма въ исполнителяхъ!

«Соннамбула»!.. Нельзя не любить этой оперы за ея неподходящее содержаніе, одно изъ самыхъ музыкальныхъ въ свѣтѣ. (Либретто для Беллини было заимствовано изъ одного забытаго балета: «Крестьянка-лунатикъ», а авторомъ балета былъ Скрибъ). Нельзя не любить и музыки въ этой оперѣ—этихъ задушевныхъ кантиленъ.

«Il canto che nell'anima si sente». (Dante).

Когда говорятъ о Беллини и надо назвать его «лучшую» оперу, его *chef-d'oeuvre*, иные назовутъ «Норму», другіе—«Пуританъ». Но мнѣ кажется, что лучшимъ, вдохновеннѣйшимъ выраженіемъ «кроткаго» таланта Беллини, этого Паазіелло XIX вѣка, была «Соннамбула». Пусть эта музыка будетъ «цвѣточная», по счастливому выраженію М. И. Глинки, пусть въ ней останется много доли рутинныхъ итальянскихъ оборотовъ, иногда черезъ чуръ плоскихъ, пусть многіе напѣвы ея останутся черезъ-чуръ леденцовыми, до приторности, все же эта музыка никакъ не разнорѣчитъ съ сюжетомъ, и при постоянной красотѣ и мелодичности, въ ней встрѣчается очень много и такихъ фразъ, которыя полны настоящаго драматизма.

Нельзя также не любить этой оперы и по чудеснымъ воспоминаніямъ изъ эпохи лѣтъ за двѣнадцать назадъ.

Эльвинъ—Рубини, Амина—Віардо, графъ—Тамбурини! Какое блестящее созвѣздіе талантовъ первостепенныхъ, несравнимыхъ!

Кто слушалъ тогда «Соннамбулу» въ этомъ удивительномъ исполненіи и слушалъ такъ, какъ слѣдуетъ слушать, навѣрное и до сихъ поръ хранить въ себѣ память о каждой подробности трехъ главныхъ ролей, въ лицѣ ихъ незабвенныхъ представителей!

Воспоминаніе такъ живо, такъ свѣжо, что казалось бы подсказать можно, гдѣ становился Рубини въ такой-то сценѣ, когда подходилъ къ Віардо, когда бралъ ее за руку, на какой фразѣ дѣлалъ «*gallentando*» и очаровывалъ тончайшими оттѣнками своего ни съ чѣмъ несравнимаго «фальцета»!

Если эти воспоминанія живы въ насъ, въ слушателяхъ, то во сколько же должны быть сильнѣе въ тѣхъ артистахъ, которые сами пѣли вмѣстѣ съ Рубини? (Въ г-жѣ Семеновой, въ г-нѣ Петровѣ)...

Рубини, какъ я замѣтилъ уже, не былъ никогда отличнымъ актеромъ, но онъ не портилъ роли и, кромѣ того, у него, какъ у всѣхъ очень большихъ

талантовъ, было что-то свое, оригинальное во всемъ его существѣ, во всей его персонѣ.

Роли Эльвина, не смотря на то, что былъ уже почти старикомъ, онъ придавалъ необыкновенную грацію, среди всей мѣшковатости, неповоротливости, которая тутъ была чрезвычайно кстати.

Не говоря уже о неподобныхъ оттѣнкахъ собственно пѣнія, о мастерствѣ, съ которымъ нѣжныя фразы Беллини были такъ переданы, какъ врядъ ли когда нибудь еще будутъ исполнены (лучше Рубини никто не пѣлъ Беллиниевыхъ теноровыхъ партій), не говоря о виртуозной сторонѣ совершенства недосягаемого, и игра Рубини въ этой роли была такого свойства, что даже простая копия этой игры придавала бы партіи Эльвина много значенія и колоритности. Лучшаго Эльвина намъ не случалось видѣть, хотя послѣ Рубини многіе итальянскіе теноры исполняли эту роль, и теноры молодые, съ голосомъ полнымъ свѣжихъ, юношескихъ силъ.

Мы должны замѣтить г-ну Сетову, что онъ мѣстами мало думалъ о роли, которую взялъ на себя. Въ первомъ актѣ, когда графъ ласкаетъ Амину, Эльвинъ ревнуетъ—было ли это у г. Сетова хоть сколько нибудь?

Въ послѣднемъ актѣ, когда Амина, въ лунатизмѣ, выходитъ на авансцену, Эльвинъ стоитъ поодаль, возлѣ графа, но жадно слѣдитъ за каждымъ малѣйшимъ движеніемъ своей невѣсты, имъ смертельно и напрасно оскорбленной; жадно, съ невыразимою радостью и вмѣстѣ съ горькимъ упрекомъ себѣ, Эльвинъ вслушивается въ каждое слово Амины—композиторъ тутъ далъ тенору всего одну фразу, но чудесную, глубоко-драматическую. Ее надобно подготовить игрой, а не то, что стоять у кулисы и равнодушно дожидаться, когда придетъ эта фраза.

Замѣчаю это отсутствіе игры въ партіи Эльвина, какъ такіе моменты, которые особенно вредятъ впечатлѣнію, при пѣніи другихъ лицъ, т. е. Амины и графа, вредятъ общему впечатлѣнію оперы, какъ піесы. Говорю объ этихъ недостаткахъ, потому что ихъ очень легко исправить...





Ритмъ, какъ спорное слово*).

Въ столбцахъ «Вѣстника» должны имѣть мѣсто всѣ документы музыкальной полемики моей съ г. Ростиславомъ. Для такой полноты считаю необходимымъ перепечатать здѣсь одну статью мою, помѣщенную въ № 132 С.-Петербургскихъ Вѣдомостей (Пятница, 15 текущаго іюня).

Техническая замѣтка.

Въ № 125 «Сѣверной Пчелы» (среда, 6-го іюня), въ фельетонѣ г. Ростислава, въ примѣчаніи къ разбору втораго акта оперы А. С. Даргомыжскаго «Русалка», сказано:

«Пользуемся симъ случаемъ, чтобы опредѣлить ясно (NB) что называется мелодическимъ ритмомъ. Въ мелодіи «Да здравствуетъ» и проч. (въ заздравномъ хорѣ) ритмъ начинается на словѣ *здравствуе*тъ (слово *за* за тактомъ) и кончается словомъ *дорогою* (на послѣднихъ двухъ слогахъ). Отвѣтные четыре такта или товарищъ (le compaignon) ритма начинаются словами «пошли имъ Богъ», и кончаются словомъ «любви» (на послѣднемъ слогѣ). Вотъ что называется мелодическимъ ритмомъ, а мудрый г. Сѣровъ смѣшиваетъ мелодическій рисунокъ съ ритмомъ, приписывая свойство послѣдняго изолированному барабанному бою! «Чередованіе» ритмическихъ фигуръ производитъ «мелодическіе рисунки», говоритъ г. Сѣровъ, а дѣло выходитъ ровно на оборотъ. Вотъ и курсъ музыкальной техники ученаго г. Сѣрова!»

Изъ любви къ дѣлу и изъ весьма естественнаго чувства самохраненія я обязанъ отвѣтить на замѣчаніе лично противъ меня направленное.

Занимаясь искусствомъ серіозно, я никакъ не могу допустить, чтобъ на меня передъ публикою ввели «небылицы» по той части, которая составляетъ мою спеціальность.

Читателей, не вполне знакомыхъ съ музыкальнымъ дѣломъ, сдѣланное г. Ростиславомъ замѣчаніе можетъ ввести въ сильное заблужденіе:

- 1) Касательно сущности предмета, о которомъ рѣчь идетъ;
- 2) Касательно теоретическихъ статей, помѣщенныхъ мною въ спеціально-музыкальномъ журналѣ.

*) Въ № 23 полемическая статья выпущена, но будетъ напечатана въ приложеніи. *Ред. Муз. и Театр. Вѣстн.* 1856 г., № 25.

Предметъ замѣчанія г. Ростислава—слово: ритмъ.—Въ цѣломъ музыкальномъ свѣтѣ, для всѣхъ просвѣщенныхъ музыкантовъ, это слово (*le rythme, der Rhythmus*) совершенно просто и понятно.

Подъ нимъ разумѣютъ: одну изъ трехъ главныхъ силъ музыки, элементъ движенія, размѣра. Это — пульсъ музыки. Говорятъ: ритмъ этого аллегро, — этого періода, —этой фразы *).

Во всѣхъ «современныхъ» теоретическихъ сочиненіяхъ (нѣмецкихъ, французскихъ и т. д.), у всѣхъ ученыхъ критиковъ музыкальных и даже у неученыхъ фельетонистовъ, слово «ритмъ» встрѣчается не иначе, какъ въ такомъ общепринятомъ смыслѣ и ставится на ряду параллельно съ двумя другими главными элементами музыки—гармоніей и мелодіей, такъ какъ вся музыка состоитъ изъ соединенія мелодіи, гармоніи и—ритма.

Въ такомъ точно смыслѣ употреблено это слово и въ моихъ теоретическихъ статьяхъ («Курсъ музыкальной техники») — въ Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ.

Тамъ, между прочимъ—для объясненія ритма, какъ элемента, сказано такъ:

Изъ чередованія долгаго и короткаго, двухъ долгихъ и одного короткаго, двухъ долгихъ и двухъ короткихъ и т. д. можно составить безконечное множество ритмическихъ сочетаній или фигуръ.

Говоря о соединеніи элемента ритма съ элементомъ мелодіи, я сказалъ: «Ясно, что чередованіе ритмическихъ фигуръ въ соединеніи съ разнообразіемъ мелодическаго послѣдованія звука даетъ мѣсто несмѣтному богатству рисунковъ мелодическихъ».

Говоря о трудности разлученія трехъ элементовъ, почти неразрывно слитыхъ въ музыкѣ, я сказалъ: «элементъ ритма можетъ быть изолированъ отъ мелодіи и гармоніи—напримѣръ, въ барабанномъ боѣ — но это еще не музыка». («Музыкальный и Театральный Вѣстникъ» № 20).

Прошу замѣтить, что г. Ростиславъ или не понялъ дѣла, или умышленно исказилъ мои слова въ цитатахъ своихъ.

Я никогда не говорилъ, что чередованіе ритмическихъ фигуръ (безъ мелодіи—?) производитъ мелодическіе рисунки. Это было бы невѣрно.

Я никогда не говорилъ объ «изолированномъ (?) барабанномъ боѣ»—что было-бы—безсмыслицей.

Никто кромѣ г. Ростислава и не подумалъ-бы нападать на такое общепринятое, обще-употребительное слово, какъ «ритмъ», въ его прямомъ значеніи—вѣдь не спорять-же о словѣ «мелодія», о словѣ «гармонія».

Но бѣда въ томъ, что одинъ «въ свое время» весьма почтенный (а по нынѣшнему, во многомъ весьма отсталый) теоретикъ французскій (*Reicha*) въ

*) Точно также какъ говорятъ: мелодія этого аллегро, этого періода, этой фразы; гармонія этого аллегро, этой фразы, и т. д.

многоотомномъ трактатѣ о музыкѣ приписываетъ слову «ритмъ», кромѣ общаго, еще отдѣльное, частное значеніе, равносильное одной части, одному отрѣзку (Abschnitt) музыкальнаго періода, называя другой, отвѣтнѣй, симметрическій отрѣзокъ страннымъ, нѣсколько смѣшнымъ терминомъ «товарищъ ритма» (!)— (le rythme et son compagnon).

Этого теоретика и его довольно дикой терминологіи придерживается еще г. Ростиславъ, хотя въ такомъ употребленіи «ритма съ его товарищемъ» не отыщеть себѣ «товарища» ни въ одномъ изъ нынѣшнихъ европейскихъ критиковъ и теоретиковъ.

(Я могъ-бы привести тысячи случаевъ изъ Фетиса, Берліоза, Маркса, Лобе и т. д., но для ближайшаго примѣра и притомъ въ нашей литературѣ прошу заглянуть хоть въ статьи музыкальнаго критика г. Дамке, помѣщаемыя въ «Санктпетербургскихъ Вѣдомостяхъ». Тамъ слово «ритмъ» встрѣчается очень часто, но всегда въ томъ смыслѣ, въ какомъ всѣ его употребляютъ и никогда не въ смыслѣ гг. Рейха и Ростислава).

Наконецъ, еслибъ и отыскались многіе приверженцы рейховской манеры, то все-же это ничего не доказывало-бы противъ «мнимой неправильности» употребленія того-же слова въ общемъ и несравненно болѣе логическомъ значеніи.

Замѣчательно, что отъ этого общаго значенія г. Ростиславъ и самъ нисколько не думаетъ отступаться. Въ этомъ-же самомъ фельетонѣ («Сѣв. Пчела» № 125) говоря о пѣснѣ Русалки во второмъ актѣ, онъ выражается такъ: «неопредѣленность ритма въ этомъ романсѣ» (?) и т. д. Неужели и тутъ слово «ритмъ» должно понимать въ смыслѣ рейховскомъ, т. е. какъ частицу фразы мелодической, а не какъ элементъ «размѣра», не какъ теченіе, метръ цѣлой пѣсни?

Если даже допустить двоякое значеніе слова «ритмъ»—въ разныхъ случаяхъ музыкальной критики, то двоякость эта будетъ очень похожа на двоякое употребленіе слова «тактъ».

Неужели можно сколько-нибудь серьезно доказывать, что выраженія: «онъ играетъ безъ такту»—«она танцуетъ не въ тактъ» совершенно неправильны (!) потому (будто-бы), что слово «тактъ» имѣетъ въ нотной грамотѣ еще другое значеніе, конкретное — (періодъ изъ 8 тактовъ, строчка въ 16 съ половиной тактовъ и т. д., полтакта, четверть такта и т. д.)?

Для ясности дѣла, для избѣжанія сбивчивости въ объясненіяхъ (какъ, напримѣръ, въ нынѣшнемъ замѣчаніи г. Ростислава) гораздо лучше будетъ изгнать вовсе изъ теоріи музыкальной слово «ритмъ» — въ томъ смыслѣ, въ которомъ употребляютъ его г. Ростиславъ, по стопамъ Рейха.

Терминъ, придуманный французскимъ теоретикомъ, сбивчивъ, потому что даетъ «другой» особенный и невѣрный смыслъ слову очень понятному и очень важному въ обще-принятомъ смыслѣ; кромѣ того, терминъ Рейха приводитъ къ выраженіямъ нелогическимъ, какъ, напримѣръ, «мелодическій ритмъ»—

собственно говоря это—нескладица. Ритмъ, какъ элементъ, входитъ въ составъ мелодіи, но мелодія не входитъ въ составъ ритма. Ритмъ общѣ, абстрактнѣе мелодіи. Мелодія можетъ быть «ритмическая», но ритмъ не можетъ быть мелодическимъ (въ строгомъ значеніи слова).

Пускаюсь въ эти логическія подробности для читателей коротко-знакомыхъ съ наукою. Для г. Ростислава все это врядъ-ли будетъ понятно, потому что онъ не силенъ въ способахъ доказательства. Указавъ частный примѣръ «мелодическаго ритма» (въ томъ смыслѣ, какъ онъ понимаетъ слово ритмъ), онъ считаетъ, что опредѣлилъ (!) это слово и притомъ еще: ясно опредѣлилъ—такъ что уже прямо восклицаетъ потомъ: «вотъ чтѣ называется» и т. д.

Изъ любви къ правдѣ, я очень желалъ-бы, чтобы кто-нибудь серіозно, логически опровергнулъ мои теоретическія статьи или нѣкоторыя ихъ подробности, указалъ-бы мнѣ мои ошибки и заблужденія касательно музыкальной техники. Г-ну Ростиславу, въ свою очередь, очень-бы хотѣлось уличить меня въ невѣденіи, въ грубыхъ промахахъ по этой части. Но для этого, онъ:

- 1) искажаетъ, извращаетъ смыслъ моихъ словъ, строго обдуманнхъ.
- 2) толкуетъ объ Иванѣ, когда дѣло идетъ объ Яковѣ.

Эта-ли дорога ведетъ къ научной цѣли?

Въ заключеніе, не лишнимъ считаю прибавить вотъ что:

Когда я писалъ о ритмѣ въ своемъ «Курсѣ музыкальной техники», я совершенно забылъ, что слово «ритмъ»—болъная струна г. Ростислава еще съ 1854 г. (вслѣдствіе статьи моей въ «Москвитинѣ», XXIII книжкѣ того года).

Если-бъ я припомнилъ этотъ маленькій фактъ въ-время и сдѣлалъ въ «Музыкальномъ и Театральномъ Вѣстникѣ» небольшую оговорку касательно слова «ритмъ» (по понятіямъ Рейха и г. Ростислава), такая оговорка избавила-бы г. Ростислава отъ лишняго труда выставять публикѣ мой «небывалый» техническій промахъ, — а меня избавила-бы отъ грустной обязанности высказать г-ну Ростиславу, что его замѣчаніе не мудро и не учено.

Въ видѣ подтвердительныхъ приложений (*pièces justificatives*), которыя въ специальномъ журналѣ будутъ кстати и даже необходимы, сдѣлаю выписки изъ французскихъ и нѣмецкихъ писателей о музыкѣ. Прошу замѣтить при томъ, что цитаты выбраны мною на удачу, почти «на выдержку», изъ книгъ, случившихся у меня подъ рукою. Можно сказать прямо, что нѣтъ ни одного совершеннаго теоретическаго или критическаго сочиненія о музыкѣ, гдѣ бы на любой страницѣ не встрѣтилось слово «ритмъ» въ обще-принятомъ смыслѣ, который невѣренъ и неправиленъ только для одного музыкальнаго рецензента въ свѣтѣ.

Berlioz: Le rythme.

Division symétrique du temps par les sons. On n'apprend pas au musicien à trouver de belles formes rythmiques...

Le rythme, de toutes les parties de la musique, nous paraît être aujourd'hui la moins avancée.

(Voyage musical. 1844.

Vol. I pag. 251)

Nous croyons que pour l'instrumentation, comme pour le rythme, la mélodie et l'expression...

(Ibid, page 252).

Déjà le rythme se montre plus hardi, l'orchestration plus riche...

(Ibid. page 273).

La phrase dont il s'agit (commencement de l'Allegro de la VII Symphonie de Beethoven) est d'un rythme extrêmement marqué, qui, passant ensuite dans l'harmonie, se reproduit sous une multitude d'aspects, sans arrêter un instant sa marche cadencée jusqu'à la fin.

(Ibid. page 323).

Joseph d'Ortigue:

Au dessus de la danse, à laquelle elle se lie par le rythme, et immédiatement au dessous des arts de la parole—la musique.

(Introduction à l'étude comparée des tonalités. Paris. 1853. Un volume. Page 85).

Scudo:

Les qualités (de M. Verdi) consistent dans le sentiment des effets dramatiques, dans un nombre assez restreint d'idées mélodiques qui ne sont pas dépourvues d'originalité, dans une certaine fougue passionnée, dans

Берлиозъ: Ритмъ.

Симметричное дѣленіе времени посредствомъ звуковъ. Нельзя научить музыканта отыскивать красивыя ритмическія формы...

Изъ всѣхъ отдѣловъ музыки, ритмъ кажется намъ менѣ всего разрабатаннымъ.

(Музыкальное путешествіе. 1844

Томъ I стр. 251).

Мы думаемъ, что въ отношеніи инструментовки, какъ и въ отношеніи ритма, мелодіи и выразительности. (Тамъ же стр. 252).

Ритмъ выступаетъ уже болѣе смѣло, оркестровка становится болѣе богатой. (Тамъ же стр. 273).

Въ той фразѣ, о которой идетъ рѣчь (начало Аллегро VII симфоніи Бетховена) ритмъ выступаетъ очень ярко, и, переходя затѣмъ въ гармонию, снова проявляется въ многообразныхъ видахъ, не прерывая своего мѣрнаго движенія ни на одно мгновеніе до самаго конца. (Тамъ-же стр. 323).

Іосифъ д'Ортигъ.

Выше танца, къ которому она примыкаетъ посредствомъ ритма, и одной ступенью ниже словесныхъ искусствъ стоитъ музыка.

(Введеніе въ сравнительное изученіе тональностей. Парижъ. 1853. I Томъ стр. 85).

Скудо:

Отличительное свойство (Г. Верди) состоитъ въ пониманіи драматическихъ эффектовъ, въ обладаніи нѣкоторымъ, хотя довольно ограниченнымъ числомъ мелодическихъ идей, не лишенныхъ оригинальности, въ

l'instinct du rythme et de la combinaison des morceaux d'ensemble.

«Revue des deux Mondes». 15 Janvier 1855. Chronique musicale).

A. B. Marx:

Lassen wir nun eine Reihe von Tönen oder Schallen bestimmter Gattung nach irgend einem sie ordnenden Gesetz, in irgend einer bestimmten und festgehaltenen, das heist sich wiederholenden Folge von Zeitmomenten nach einander eintreten: so nennen wir diese Ordnung der Zeitfolge Rhythmus.

Eine Folge von Tönen, die nach irgend einem Sinne gebildet und auch rhythmisch geordnet (rhythmisirt) ist, nennen wir Melodie.

«Allgemeine • Musiklehre». Leipzig, 1853. Fünfte Auflage. S. 5).

Die Lehre vom Rhythmus heist Rhythmik.

Die Lehre von der Melodie—Melodik.

Die Lehre von der Harmonie—Harmonik.

(Ibid. S. 7).

In früheren Perioden (Z. B. bei den Griechen und im Mittelalter) hatte die Musik ihre Rhythmik noch nicht selbstständig ausgebildet, schloss sich vielmehr der Rhythmik der Poesie an.

(Ibid. S. 77).

Diese ganze, der Rhythmik gewidmete Abtheilung, hat nur eine Seite des Rhythmus, nämlich die Ausbildung des Taktes und dazu die Grundformen des Tonmaasses (Gel-

извѣстной страстной горячности, въ инстинктѣ ритма и т. д.

(«Revue des deux Mondes». 15 января 1855. Музыкальная хроника).

A. B. Марксъ.

Если мы заставляемъ чередоваться рядъ тоновъ или звуковъ извѣстнаго порядка по какому нибудь закону, которому они подчиняются, въ определенной и установившейся, т. е. въ повторяющейся послѣдовательности времени, то мы называемъ этотъ порядокъ распредѣленія времени — ритмомъ.

Рядъ звуковъ, соединенныхъ въ какомъ нибудь порядкѣ, и ритмически распредѣленныхъ (ритмованныхъ), мы называемъ мелодіей.

Ученіе о ритмѣ называется ритмикой.

Ученіе о мелодіи—мелодикой.

Ученіе о гармоніи — гармоніей.
(Тамъ-же стр. 7).

Въ прежнія времена (напр. у Грековъ и въ средніе вѣка), когда музыка еще не выработала самостоятельнаго ученія о ритмѣ, она примыкала къ ритмикѣ въ поэзіи.

(Тамъ же стр. 77).

Весь этотъ отдѣлъ, посвященный ритмикѣ, коснулся только одной части ритма, т. е. образованія такта, вмѣстѣ съ основными формами размѣра (зна-

tung), die Bewegung (Tempo) und die Accentuation gezeigt.

Hiermit ist allerdings die Lehre vom musikalischen Rhythmus noch nicht erschöpft.

Ohne die Taktlehre ist die Lehre von der Melodie nicht darzustellen, und ohne die Melodie würde die Lehre vom höheren Rhythmus ein leeres Wort, ohne lebendige Anwendung, bleiben müssen.

(Ibid. S. 136).

Was war das nächste Ziel des Rhythmus? Gleichmässigkeit. Und dann? Mannigfaltigkeit, mit Maas verbunden,—Ebenmaas.

So arbeitet nun der Rhythmus weiter auf sein gedoppeltes und doch einhaltvolles Ziel hin. (Gleichförmige Rhythmen, symmetrische Rhythmen, unregelmässiger Rhythmus u. s. w.).

(Ibid. S. 198).

J. C. Lobe: Zum Rhythmus in der Musik gehört: Geltung der Töne, Takt, Tempo, Accent, und in höherem Sinne—Perioden, Gruppen, Theile.

(Lehrbuch der musikalischen Composition. Leipzig, 1850. Band I, S. 414).

И профессоръ Лобе въ книгѣ своей (Lehrbuch u. s. w.) и профессоръ Марксъ въ своей Compositionslehre, разлагая, анатомируя музыкальныя сочиненія мастеровъ для своихъ педагогическихъ цѣлей, очень часто приводятъ примѣры чрезвычайно - разнообразныхъ ритмовъ въ разныхъ «голосахъ», партіяхъ одной и той же музыкальной піесы, на пространствѣ однихъ и тѣхъ же осьми или четырехъ тактовъ, которые составляютъ часть, отрѣзокъ музыкальнаго періода.

Напримѣръ, положимъ, въ квартетѣ какомъ нибудь, первая скрипка ведетъ главную мелодію ясно и регулярно ритмованную; въ голосѣ второй скрипки синкопы, перемѣшанныя съ паузами, весьма не регулярно, не симметрически, слѣдовательно другой, новый ритмъ противъ перваго голоса; въ альтѣ аккомпаниментъ—тремоло, шестнадцатыми—еще новый ритмъ. Віолончель идетъ «*pizzicato*» на каждую первую четверть такта. Еще новый ритмъ, итого четыре

ченія) тона, движенія (темпа) и ударенія.

Но этимъ не исчерпывается ученіе о музыкальномъ ритмѣ.

Безъ ученія о тактѣ, ученіе о мелодіи не можетъ быть полно, а безъ мелодіи, ученіе о высшемъ ритмѣ превратилось бы въ пустое слово, безъ живаго примѣненія.

(Тамъ-же стр. 136).

Какая ближайшая цѣль была у ритма?—Равномѣрность.

А затѣмъ?—Разнообразіе, въ зависимости отъ размѣра,—соразмѣрность.

Такимъ образомъ, ритмъ продолжаетъ стремиться къ своей двойной и все таки однообразной цѣли. (Однообразные ритмы, симметрическіе ритмы, неправильный ритмъ и т. д.).

(Тамъ же, стр. 198).

J. C. Lobe. Ритмъ въ музыкѣ составляютъ: значеніе тоновъ, тактъ, темпъ, удареніе и въ болѣе обширномъ смыслѣ—періоды, группы, части.

(Учебникъ музыкальной композиціи. Лейпцигъ. 1850.

Томъ I стр. 414).

разныхъ ритма, на пространствѣ хоть одного такта. Это случай весьма не рѣдкій. Для яснаго означенія разнообразія ритмическихъ фигуръ, или всѣхъ разныхъ ритмовъ, изолированныхъ отъ мелодіи и гармоніи даннаго музыкальнаго отрывка, можно написать ноты уже не на пятилинейныхъ строчкахъ, а просто какъ буквы, въ одну строчку, для каждаго голоса (т. е. ноты въ отношеніи ихъ вѣса—Geltung—безъ отношенія къ повышенію или пониженію). И Лобе и Марксъ такъ и поступаютъ неоднократно. Lobe, Lehrbuch, J. 119, 120, 121 u. s. w. Marx Kompositionslehre. Band III. J. 352 u. s. w).

Вотъ что называется «изолированіемъ» ритмическаго элемента въ музыкѣ отъ элементовъ гармоніи и мелодіи.

Любопытно знать, какъ пришлось бы помирить слово ритмъ со всѣми приведенными мною словесными и указанными нотными примѣрами, если придавать слову «ритмъ» то значеніе, которое существуетъ для г. Ростислава?

Прежде чѣмъ уличать другихъ въ небывалыхъ промахахъ и въ мнимомъ незнаніи дѣла, не лучше ли было бы самому прежде побольше прочитать и поосновательнѣе поучиться?



Бенефисъ Штрауса *).

Ому не случилось еще слышать вѣнскаго «садоваго» капельмейстера тотъ, конечно, очень немного узнаетъ о немъ изъ фельетонныхъ отрывковъ въ нашихъ газетахъ. Одинъ фельетонистъ разсказалъ, что ему—за толпой—было только видно Штрауса, а не слышно; другой отдѣлся шуточками и прибаутками, а о самомъ дѣлѣ сказалъ два слова... Между тѣмъ молодой капельмейстеръ успѣлъ уже заинтересовать многихъ...

Любопытство мое было возбуждено въ порядочной степени, но мнѣ не удавалось быть въ Павловскѣ на самое 14 іюня,—день Штраусова бенефиса.

Въ этотъ вечеръ я на желѣзной дорогѣ встрѣтился съ однимъ своимъ добрымъ пріятелемъ, очень образованнымъ Нѣмцемъ, объѣздившимъ всю Европу, и большимъ чудакомъ.

У него есть «idée fixe», родъ мономаніи, а именно—стремленіе, вездѣ и во всемъ, къ одному качеству, прекрасно выражаемому только нѣмецкимъ словомъ, почти непереводаемымъ. Это слово: «echt» «настоящее, истинное, подлинное, неподдѣльное...» И такъ далѣе. Синонимовъ много, но ни одно выраженіе не замѣнитъ нѣмецкаго слова вполне, кромѣ, быть можетъ, малоупотребительнаго и скорѣе провинціальнаго словечка «щирый».

*) Муз. и Т. Вѣстникъ, 1856, № 25.

Дѣло въ томъ, что пріятель мой всю свою жизнь (а онъ уже не молодъ) упрямо держится своей идеи, что наслаждаться позволительно только «истиннымъ», настоящимъ, оригинальнымъ, подлиннымъ «Nur mit dem, was ächt ist».

Очень понятно, что на его столѣ вы не увидите другого лафита или сотерна, какъ прямо изъ Франціи, въ бутылкахъ французской укупорки,—другаго рейнвейна, какъ въ самомъ дѣлѣ съ рейнскихъ погребовъ и т. д. Въ этомъ онъ найдетъ себѣ много товарищей между всякими людьми со вкусомъ и со средствами къ удовлетворенію вкуса.

Но пуризмъ его заходитъ гораздо дальше.

Онъ бездну читалъ, знаетъ многія литературы чуть не наизусть и при этомъ питаетъ непреодолимое «отвращеніе» къ переводамъ. Не можетъ даже простить Шиллеру, зачѣмъ тотъ искажалъ Виргилія (переводомъ изъ Энеиды) и Шекспира (переводомъ или передѣлкою Макбета). Всякій переводъ поэтической вещи, какъ бы ни былъ художественъ, въ глазахъ моего пріятеля «непростительное искаженіе». Онъ выучился по-испански, чтобъ прочесть Донъ-Кихота, узналъ польскій языкъ, чтобъ прочесть польскаго поэта. По русски онъ зналъ порядочно, проводя много лѣтъ въ Россіи, но сверхъ того изучилъ нашъ языкъ до тонкости, чтобъ, какъ слѣдуетъ, узнать Крылова, Грибоѣдова, Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Теперь онъ «знаетъ» этихъ писателей и подсмѣивается надъ германскими своими собратами, которые хотятъ знакомиться съ «Горемъ отъ ума» или «Героемъ нашего времени» изъ «нѣмецкихъ» переводовъ!

Музыку онъ любитъ страстно и, по свирѣпости своей мономаніи, готовъ собственными руками задушить Карла Черни за его каррикатурное «обезображеніе» безсмертныхъ Бетховенскихъ симфоній.

Онъ «обожаетъ» оперы Моцарта, но въ бытность свою въ Германіи, слушалъ, какъ можно чаще, «Волшебную флейту», Entführung и ни разу не заглянулъ въ театръ, когда давали «Figaro's Hochzeit». Онъ убѣжденъ, что эту оперу слѣдуетъ давать только на «итальянской» сценѣ, такъ какъ она написана на текстъ «итальянскій». Точно также и съ Донъ-Жуаномъ, съ тѣмъ прибавленіемъ только, что эту оперу мой пріятель считаетъ «вовсе неисполнимою». На итальянскихъ сценахъ пѣвцы не могутъ быть проникнуты высшимъ элементомъ музыки композитора, нѣмца по рожденію, а на нѣмецкомъ—страшное искаженіе текста и отсутствіе умѣнья пѣть музыку, въ которой много элементовъ итальянскихъ. Неудовлетворительность и «unächtheit» будетъ въ обоихъ случаяхъ.

Въ легкомъ родѣ оперной музыки мой пріятель восхищается Оберомъ, но слушалъ его оперы только въ Парижѣ, въ Opéra-comique. На всѣхъ другихъ театрахъ въ свѣтѣ эти оперы для него «unächt» и теряютъ девять десятыхъ своего достоинства.

Очень понятно, что никакими силами пріятеля моего нельзя затащить въ оперу русскую, когда тамъ даютъ Лучію или Соннамбулу, и въ итальян-

скую оперу, когда тамъ даютъ «Фрейшюца», котораго онъ слушалъ «только» въ Дрезденѣ, потому что особенно любить эту оперу.

Вотъ съ этимъ-то чудаконъ мнѣ случилось ѣхать въ Павловскъ. Одно то обстоятельство, что и онъ ѣхалъ слушать Штрауса удостовѣрило меня, что наслаждение будетъ. Пріятель мой слышалъ этого самаго Штрауса еще въ Вѣнѣ, слѣдовательно уже порѣшилъ, что этотъ капельмейстеръ «etwas ächtes».

И въ самомъ дѣлѣ мнѣ почти еще не случалось слышать вальсовъ, настоящихъ вальсовъ *rig-sang*, созданныхъ въ типической землѣ вальса, Вѣнѣ, «такъ» исполненныхъ, какъ подъ управленіемъ Штрауса, роднаго сына знаменитѣйшаго изъ вальсотворцевъ.

У насъ бывали очень и очень хорошіе дирижеры садовыхъ оркестровъ и бальной музыки. У насъ есть даже «свои» капельмейстеры и композиторы танцевъ (братья Лядовы), которые по своему дѣлу очень даровитые и отличные мастера. Но... въ этой области особенно важны отѣнки тончайшіе, неуловимые, что-то особенное, что у парижанъ называется «le chic», а на языкѣ моего пріятеля «was ächtes...»

Въ дирижерствѣ Штрауса и въ сочиненіяхъ его эти «особенные» отѣнки очень замѣтны для всѣхъ, кому дорога эта сторона искусства, для всѣхъ, кто знаетъ толкъ въ танцевальной музыкѣ. Изъ бывшихъ здѣсь капельмейстеровъ для танцевальной музыки одинъ Іоаннъ Гунгль, могъ соперничать съ Штраусомъ.

Сочиненія Іоганна Штрауса (сына), исполнены большаго наслѣдственнаго таланта въ музыкѣ этого рода. *Juristenball-Tänze*, отличный вальсъ, сдѣлавшійся у насъ уже любимымъ; въ нынѣшній бенефисъ онъ былъ исполненъ «по востребованію» и повторенъ.

Вальсъ, посвященный Ея Императорскому Высочеству Великой Княгини Александрѣ Іосифовнѣ, и *Sirenen-Walzer* (оба въ первый разъ, исполненные въ тотъ вечеръ), оказались еще лучше, еще увлекательнѣе, еще вдохновеннѣе нежели «*Juristen-ball-Tänze*».

Кромѣ этихъ танцевъ были исполнены: только—мазурка графа Сеченій (въ первый разъ), очень оригинальная полу-фантазія; и полька, сочиненная Ея Императорскимъ Высочествомъ Великою Княгинею Александрою Іосифовною. Эта полька, въ самомъ легкомъ, граціозномъ характерѣ, уже знакома публикѣ, но каждый разъ слушается съ новымъ, возрастающимъ наслажденіемъ.

Изъ прежнихъ всѣхъ знакомыхъ вальсовъ Штрауса (отца) мелькали коротенькіе, но истинно-очаровательные отрывочки въ большомъ попури (*Ein Strauss von Strauss*), сочиненія стараго Штрауса. И чего-чего не было въ этомъ попури! Лоскуточикъ изъ увертюры Фиделіо, баркаролла изъ Фенеллы арія Цампы, Венгерскій маршъ (очень оригинальный), лоскуточикъ вальса «*Tirolienne*» изъ «Невѣсты» Обера (solo *cornet à pistons*), болеро изъ Фенеллы, каватина Беллини и т. д. и т. д.

Пріятель мой очень нерасположенъ къ этого рода затѣямъ садовыхъ оркестровъ. Онъ увѣряетъ, что для музыкально-образованнаго уха это положительно тоже самое, что напимѣрь, такого рода «amphigouri»:

- | | |
|-----------------|---|
| (Semplice) | Я видѣлъ горныя хребты
Причудливыя какъ мечты,
Когда въ часъ утренней зари... |
| (Gracioso) | Schwindet, ihr dunkeln
Wölbungen droben!
Reizender schaue
Freundlich der blaue
Aether herein! |
| (Appressionato) | . Мечты, мечты!
Гдѣ ваша сладость?
Гдѣ ты, гдѣ ты
Ночная радость? |
| (Tranquillo) | Въ морѣ царевичъ купаетъ коня,
Слышитъ: «царевичъ, взгляни на меня!» |
| (Maestoso) | Wohl dem, der frei von Schuld und Fehle
Bewahrt die kindlich reine Seele! |
| (Giocososo) | Съ Богомъ, въ дальнюю дорогу
Путь найдешь ты, слава Богу.
Свѣтитъ мѣсяцъ; ночь ясна;
Чарка выпита до дна и т. д. |

Хотя это и правда—съ выше-эстетической стороны, но если допустить такую шалость, какъ игрушку—и тутъ все зависитъ отъ умѣнья расположить отрывки, лоскутки музыки, сдѣлать изъ нихъ «пріятную» для уха пестроту. «Ernst und Scherz» попури г. Луида, слышанное мною у Излера, противу-художественно, и даже несносно, потому что «безвкусно»; а въ Штраусовомъ букетѣ отрывки подобраны ловко, не слишкомъ коротки—а мѣстами встрѣчалось или что нибудь очень красивое, напимѣрь соло для арфы, чудесно исполненное молодымъ, чрезвычайно даровитымъ арфистомъ, г. Цабелемъ, или что-нибудь шаловливо-оригинальное, весьма кстати для «садовой» музыки, напимѣрь тема съ варіаціями—для колокольчиковъ, и въ заключеніе военный праздникъ, съ барабанами, колоколами и пушечной пальбой, точно въ операхъ Мейербера, съ тою разницею, что претензіи и утомленія меньше, а эффекта больше.

Кстати о Мейерберѣ: Штраусъ во второй части «концерта» своего исполнилъ увертюру къ Струэнзе. Она, какъ извѣстно, чрезвычайно трудна, но сошла весьма благополучно и выказала мастерство капельмейстера съ весьма выгодной стороны. Для меня эта увертюра, какъ и вся музыка въ Струэнзе несравненно выше «Сѣверной Звѣзды»; мало того, даже выше очень многого

въ Гугенотахъ и Робертъ. 'Есть свобода мысли, а въ отдѣлкѣ и особенно въ инструментовкѣ великое мастерство и истинная оригинальность.

Кстати о мастерствѣ и оригинальности: въ третьей части концерта Штрауса мы слышали безподобную «Камаринскую» М. И. Глинки. **И** эта фантазія въ чисто-русскомъ характерѣ исполнена была отчетливо и, разумѣется, съ отличнымъ успѣхомъ.

Исполненіемъ этой фантазіи и увертюры къ Ундиинѣ А. О. Львова (которую концертъ начался), Штраусъ доказалъ вниманіе свое къ произведеніямъ нашихъ туземныхъ композиторовъ, что дѣлаетъ ему большую честь.

Оркестръ его не изъ Вѣны, а набранъ изъ здѣшнихъ музыкантовъ (въ которыхъ, слава Богу, недостатка у насъ нѣтъ). Всѣ члены оркестра исправно сыгрались, отчетливо повинуются живымъ, огненнымъ жестамъ молодого капельмейстера и исполненіе вообще идетъ очень дружно.

Вотъ мои впечатлѣнія послѣ перваго раза.

Надѣюсь повторить ихъ, надѣюсь еще не разъ послушать прелестныхъ, вальсовъ, отлично исполненныхъ. Хорошо все, истинно-хорошее въ своемъ родѣ.



Различные взгляды на одинъ и тотъ-же аккордъ *).



бращаюсь исключительно къ людямъ, хорошо знакомымъ съ законами гармоніи и прошу ихъ вникнуть въ слѣдующую замѣтку, которая, начинаясь съ истинъ очень извѣстныхъ, приведетъ къ результату довольно серьезному.

Доминантъ-аккордъ въ тонѣ D-moll (также какъ и въ D-dur)

= g
e
cis
a

Если мы дадимъ этому аккорду такой оборотъ (Umkehrung), что верхняя нота (g, т. е. септима отъ a) будетъ въ басу, получимъ:

*) Муз. и Теат. Вѣстникъ, 1856, № 28.

$$= \begin{cases} e \\ cis \\ a \\ g \end{cases}$$

Органически-опредѣленные правила разрѣшенія доминант-аккорда въ аккордъ тоники требуютъ, чтобъ нота *e* спустилась тономъ ниже, т. е. на *d*; чтобъ нота *cis* (какъ *subsemitonium modi*, *note sensible*, *Leitton*) повысилась на полтона, т. е. въ ту-же ноту *d*; чтобъ нота *a* (общая аккорду доминанты и аккорду тоники) осталась на мѣстѣ; наконецъ, чтобъ нота *g* спустилась на *f* (или на *fis*, еслибъ у насъ данный тонъ былъ мажоръ).

Но въ минорныхъ гармоніяхъ весьма часто квинта тоники (въ нашемъ случаѣ *a*), замѣняется (*par substitution*) болѣе «характеристическимъ» интерваломъ — *a* именно сосѣднимъ высшимъ полутономъ *b* (который, какъ малая секста, наравнѣ съ малой терціей составляетъ характеръ минора). Такимъ образомъ при сочетаніяхъ аккордовъ тоники и доминанты въ минорѣ, очень часто

$$\text{вмѣсто } \begin{cases} a - a \\ e - f \\ cis - d \end{cases} \quad \text{беремъ: } \begin{cases} b - a \\ e - f \\ cis - d \end{cases}$$

Сообразно этому, въ настоящемъ случаѣ будетъ уже не

$$\begin{array}{cc} e & e \\ cis & cis > d \\ a & b - a \\ g & a \quad g - f \end{array}$$

Далѣе, по теоріи «измѣненныхъ интерваловъ» (*intervalles altérés*) прекрасно развитой Фетисомъ *) и всѣми новѣйшими нѣмецкими теоретиками — въ каждомъ послѣдованіи одной ноты за другой на разстояніи цѣлаго тона, это разстояніе можетъ быть на полтона сближено.

Напримѣръ вмѣсто:

$$\begin{array}{cc} e - d, & e, es - d \\ d - e, & d, dis - e \end{array}$$

И въ послѣдованіи кверху (*succession ascendante*) и въ послѣдованіи книзу (*succession descendante*) подобное «измѣненіе» т. е. повышеніе и пониженіе интерваловъ на полтона (*altération*) можетъ дать въ результатѣ аккорды и гармоническія сочетанія болѣе или менѣе странныя, необыкновенныя; на примѣръ очень замѣчательна въ этомъ гармонія въ одномъ мѣстѣ малоизвѣстной оперы Керубини «Элиза» (*Elisa ou le Mont St. Bernard*).

$$\left\{ \begin{array}{l} \text{дискантъ:} \\ \text{басъ:} \end{array} \begin{array}{c|c|c} a & gis & g \\ f & e & es \\ a & b & cis \\ d & d & d \end{array} \right.$$

*) *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie. Livre II Section 3 Chapitre VIII.*

Но правильности такихъ непривычныхъ для слуха сочетаній не вздумаетъ оспаривать никто изъ тѣхъ, которые понимаютъ сущность гармоническихъ законовъ, т. е. органическое теченіе музыки, обусловливаемое «предыдущимъ и послѣдующимъ».

Ясно также, что по устройству нашей двѣнадцати полутонной хроматической гаммы, хроматически измѣненные интерваллы одного аккорда, чужаго въ отношеніи къ данному тону, и это свойство тождества «энгармоническаго» служить богатѣйшимъ средствомъ для самыхъ эффектныхъ и неожиданныхъ модуляцій.

Напримѣръ, у насъ тонъ—C-dur,

данная гармонія d
f
h, которая, въ тонѣ C-dur, обыкновенно вызываетъ аккордъ
(двухголосный) $\left\{ \begin{array}{l} e \\ c \end{array} \right.$

Но, по правиламъ «измѣненныхъ интервалловъ», я могу вмѣсто

f
d > e взять des

h c, h; а этотъ новый аккордъ (f—cis) «энгармонически» совпадаетъ съ аккордомъ des, если cis, т. е. съ доминант-аккордомъ въ тонѣ Ges или Fis
ces h
(dur или moll) *).

На основаніи этого энгармоническаго тождества, я уже оставляю C-dur

въ сторонѣ и, считая аккордъ des за des (cis), прямо вслѣдъ за нимъ беру
e f (eis)
h ces (h)

аккордъ ges (fis) (ges) fis
des (cis) или (des) cis
bb (a) (b) ais

Модуляція въ отношеніи къ C-dur очень отдаленна, но совершенно правильна сама по себѣ, а степень красоты и эффектности ея зависитъ уже отъ связи съ предыдущимъ и послѣдующимъ.

Примѣры подобныхъ модуляцій встрѣчаются довольно часто и у Гайдна, и у Моцарта, и у Бетховена, и у Керубини, и у Россини и т. д. и цѣлыми тысячами—у Шопена и у Мендельсона.

*) Такъ какъ и аккордъ f не полный доминант-аккордъ, не достаетъ ноты g, такъ и

d
h

eis

въ аккордъ cis не достаетъ одного интервала—gis, но это не мѣшаетъ ясности аккорда и тона, къ которому онъ принадлежитъ.

Отнимите это свойство модуляцій, черезъ хроматизмъ и энгармонію, и вы поколеблете до основанія всю гармоническую сторону музыки, какъ она развилась и упрочилась въ концѣ прошлаго вѣка и въ нынѣшнемъ,—уничтожьте ту весьма важную сторону «современной» гармоніи, которую Фетистъ весьма остроумно назвалъ *ordre omnitonique* *), т. е. возможность, не покидая главной данной тональности, касаться въ гармонической ткани тоновъ, хотя бы самыхъ отдаленныхъ.

Возвратимся теперь къ нашей прежней данности.

У насъ былъ аккордъ: e

cis

b

g, котораго обыкновенное правильнѣйшее разрѣ-

d

шеніе a

f

Но g спускается на f, т. е. на разстояніе цѣлаго тона. По закону измѣненныхъ интервалловъ, мы имѣемъ полное право превратить g въ ges; получимъ: e

cis > d

b — a

ges—f, или, придавъ побольше самостоятельности нотѣ e, переведемъ ее квартой выше, въ ноту a, которая будетъ дублированной терціею слѣдующаго аккорда: e—a

cis—d

b—a

ges—f.

Замѣтимъ притомъ, что нашъ данный аккордъ въ его теперешнемъ видѣ, по звуку, т. е. энгармонически, совпадаетъ съ аккордомъ e

cis

ais

fis, т. е. съ доми-

нант-аккордомъ тона H (dur или moll). Слѣдовательно, и на оборотъ, если композитору, въ любомъ тонѣ, случилось остановиться на аккордѣ e

cis

, ais

fis, компо-

зиторъ, принимая этотъ аккордъ мысленно за аккордъ e

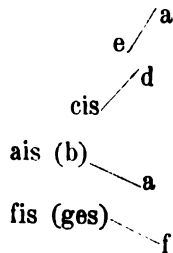
cis

b

ges (видоизмѣненіе доми-

нант-аккорда въ D-moll), могъ написать такъ:

*) *Traité de l'harmonie. Livre II. Chapitre IV.*



И это предположеніе—не предположеніе, а конкретный случай въ одномъ мѣстѣ Моцартовой оперы Идомейей.

Повторяю, что изъ людей слѣдившихъ теоретически (по книгамъ теоретиковъ) и практически (въ произведеніяхъ мастеровъ) за развитіемъ современной намъ гармоніи, никому не придетъ на мысль призадуматься, сомнительно покачать головой надъ этимъ гармоническимъ сочетаніемъ (которому можно найти очень много и другихъ примѣровъ въ самомъ же Моцартѣ и въ разныхъ другихъ композиторахъ); тѣмъ менѣе придетъ въ голову находить это сочетаніе—неправильнымъ или неоправдываемымъ теорією (!!!)

Не угодно ли теперь попрослушать какъ говорить объ этомъ гармоническомъ сочетаніи извѣстный «знатокъ музыки», написавшій о Моцартѣ трехтомную книгу.

«Модуляція смѣлая, такая смѣлая, что мы не посмѣемъ взять на себя отвѣтственность за эту смѣлость (... une modulation hardie, mais si hardie que nous n'oserions en assumer la responsabilité»).

«Съ перваго на второй аккордъ септима (e) поднимается, а нота «sensible» (cis) опускается, это весьма странное разрѣшеніе. (Ce qui n'est pas moins singulier dans une cadence»).

Nouvelle biographie de Mozart, par Alexandre Oulibischeff. Vol. II. pag. 329.

Замѣьте во-первыхъ, что г. Улыбышевъ, твердый въ своихъ генералбасныхъ познаніяхъ, не принимаетъ на себя (!) отвѣтственности (?) за аккорды написанные Моцартомъ!!

Во вторыхъ, что г. Улыбышевъ (забывъ о теоріи своего любимого авторитета — Фетиса, или еще проще—по незнанію этой теоріи) принимаетъ аккордъ e

cis

ais

fis рѣшительно только за доминанта аккордъ отъ H (dur или moll), не подозрѣвая возможности «эгармоническаго» значенія, и считаетъ обыкновенный способъ разрѣшенія этого аккорда за единственно-возможный. Иначе бы онъ не удивился (!) тому, что нота e поднимается, а нота cis опускается.

Правила разрѣшенія септимы и терціи доминант-аккорда обязательны для этихъ интервалловъ, только въ нѣкоторыхъ, извѣстныхъ случаяхъ, въ другихъ—эти правила исчезаютъ по самому существу дѣла. Не трогая отдаленныхъ

модуляцій, оставаясь въ данномъ тонѣ (напримѣръ здѣсь, въ H-moll) можно такъ сочетать аккорды, что законы разрѣшенія останутся совершенно за штатомъ. Напримѣръ, e — e

cis
ais > h

fis — g; первый аккордъ остается полнымъ доминант-аккордомъ тона; но второй—не тоническій, а сексть-аккордъ субдоминанты (e), и вотъ—правила разрѣшенія не существуютъ. Септима (e) нейдетъ ни вверхъ, ни внизъ, а остается на мѣстѣ; терція (note sensible, cis) идетъ не кверху, а книзу, на h.

Неужели же доминант-аккордъ всегда сочетается только съ тоническимъ аккордомъ??? Тогда пришлось бы большую половину гармоническихъ сочетаній въ сочиненіяхъ знаменитѣйшихъ композиторовъ признать—ошибками противъ теоріи.

Богата была бы гармоническая сторона искусства, еслибъ въ ней имѣли примѣненіе такіе мудрые законы!

Полезны были бы для искусства теоретическія сочиненія, еслибъ въ нихъ до сихъ поръ господствовали такія широкія понятія о правильности гармоніи.



Новая книга г-на Ленца о Бетховенѣ.

(Beethoven. Eine Kunststudie. Von Wilhelm von Lenz, kaiserlich—russischem Staatsrathe. Erster Theil: Das Leben des Meisters. Zweiter Theil: Der Styl in Beethoven. Die Mit—und—Nachwelt Beethovens. Der Beethoven status quo in Russland. Cassel. Ernst Balde. 1855).



СТАТЬЯ ПЕРВАЯ *).

четыре года назадъ вышло здѣсь въ Петербургѣ, у Бернарда двухъ-томное сочиненіе г. Ленца о Бетховенѣ на французскомъ языкѣ (Beethoven et ses trois styles). Нынѣшняя, нѣмецкая книга того-же автора о томъ-же предметѣ, вышедшая въ Германіи, нисколько не переводъ и не передѣлка прежней книги, а новый, самостоятельный трудъ, который еще не приведенъ къ концу, потому что, кромѣ напечатанныхъ двухъ томовъ, авторъ общаетъ пространный библиографическій и критическій каталогъ всѣхъ произведеній Бетховена (по порядку ихъ «opus») Каталогъ такого рода уже сдѣланъ авторомъ во французской книгѣ, но нынѣшній будетъ несравненно полнѣе, обстоятельнѣе, съ прибавленіемъ подробныхъ критическихъ взглядовъ на каждое произведеніе.

*) Т. и М. Вѣст. 1856, № 29.

При нынѣшнемъ состояніи музыкальной критики во всѣхъ европейскихъ земляхъ, кромѣ Германіи, можетъ и должно показаться страннымъ, какъ это люди пишутъ книги, да еще по нѣскольку томовъ объ одномъ и томъ-же «музыкантѣ»? По общимъ понятіямъ, порядочная, занимательная книга выйдетъ развѣ что тогда, если «всѣхъ первостепенныхъ музыкальныхъ гениевъ сложить вмѣстѣ», рассказать ихъ жизнь и значеніе въ искусствѣ. А то, много-ли слѣдуетъ говорить о каждомъ въ отдѣльности? Жизнь художника, особенно композитора, фактами не обильна, біографія, значить, вся умѣстится на двухъ, на четырехъ страничкахъ, а произведенія ихъ «литературѣ и критикѣ литературной не подлежатъ», потому что «музыка» словами не рассказывается и много разглагольствовать «о музыкѣ» — значить только тратить время и критическую способность.

Такой взглядъ, къ сожалѣнію, весьма обыкновенный, ошибоченъ и ограниченъ до тупости.

Художественный гений или талантъ въ человѣкѣ — божественный даръ, одна изъ самыхъ высшихъ «эманаций» «божественной мысли», одушевляющей вселенную.

Если любой предметъ изъ природы физической — жизнь цвѣтка, инстинктъ пчелы, привычки птицъ, строеніе кристалловъ, анатомія ячейстой ткани и т. д. могутъ быть предметами обширныхъ и глубокихъ отдѣльныхъ изслѣдованій, выраженныхъ въ болѣе или менѣе объемистыхъ ученыхъ «монографіяхъ», то почему-же не обратить подобнаго рода наблюдательность и на проявленія также одной изъ силъ природы, на проявленія «художественности», безконечно различные и въ одномъ, отдѣльно взятомъ?

Прибавьте къ этому, что въ нашей сферѣ идетъ дѣло уже не о сокровищахъ міра матеріальнаго, безсознательнаго, а объ одной изъ важнѣйшихъ силъ духа, о сознательномъ, разумномъ интеллектѣ человѣка въ высшемъ его расцвѣтѣ. Если уже матеріальныя силы природы неисчерпаемы, то во сколько-же эта неисчерпаемость очевиднѣе для насъ въ сферѣ «интеллектуальной»?

Прибавьте къ этому еще, что развитіе отдѣльнаго художника въ связи съ развитіемъ всего искусства, въ полномъ его объемѣ, что развитіе искусства опять въ тѣснѣйшей связи съ развитіемъ цивилизаціи вообще, съ исторіей прогресса ума человѣческаго, съ философіею и со всѣми историческими данностями и знаніями.

Полная, вѣрная картина жизни и произведеній одного, отдѣльно взятаго художника, слѣдовательно, должна обнять очень много такихъ предметовъ, которые выходятъ уже изъ сферы технической (нѣсколько не тѣсной самой по себѣ), затрогиваютъ многіе и многіе вопросы, интересные и доступные каждому образованному человѣку.

Вотъ уже мнимое «безплодіе» музыкальной критики обращается въ такое богатство матеріаловъ, что только выборъ между ними становится затруднителенъ и вызываетъ мѣткую способность въ критикѣ, чтобы не допу-

ститъ себя безпрестанно уклоняться въ стороны, не дать эпизодамъ перевѣса передъ главнымъ предметомъ.

Наконецъ, если произведенія художника еще ждутъ настоящей своей критической оцѣнки (сообразной съ требованіями status-quo современной художественной критики) и если рѣчь идетъ о такихъ «чудесахъ» міра интеллектуальнаго, какъ колоссальная геніальность Моцарта или Бетховена, не наивно-ли будетъ «изумляться», какъ это люди цѣлую жизнь пишутъ многотомныя книги о какомъ-нибудь одномъ музыкантѣ?

Дѣло все въ томъ, чтобы «пишущій» ясно сознавалъ свою цѣль, и не прежде принимался за дѣло, какъ вымѣривъ свои силы и познанія, необходимыя для достиженія избранной цѣли. Дѣло все въ томъ, чтобы книга по части музыкальной критики принесла свою лепту въ общую сокровищницу критическихъ изысканій, которыхъ польза въ области философіи искусства съ каждымъ днемъ оцѣняется болѣе и болѣе людьми способными понять эту пользу.

Сообразно сказанному, монографія о жизни и произведеніяхъ художника (болѣе или менѣе великаго) можетъ быть не иначе, какъ ученымъ трудомъ, книгою ученою и, слѣдовательно, не для большинства читателей.

Факты «жизни и развитія» художника, хотя иногда касаются мелочей, миниатюрныхъ подробностей быта, требуютъ однако того-же глубокаго вниканія въ причины и слѣдствія, той-же наблюдательности и ясности взгляда, которыя составляютъ необходимыя качества для историка, прагматически-излагающаго жизнь цѣлыхъ народовъ.

Задача біографіи одного человѣка (если онъ замѣчательный художникъ, имѣвшій вліяніе на искусство) точно также важна и серьезна, какъ и задача всеобщей исторіи. А сообразно съ задачею и самое изложеніе должно быть также серьезно, также строго-научно. Дилетантски поверхностный взглядъ, дилетантская недоученность и щеголянье фразами, далеки отъ идеала, какъ должны быть писаны біографіи художниковъ.

Далѣе очень ясно, что жизнь артиста-творца неразрывно слита съ его произведеніями. слѣдовательно и съ изложеніемъ фактовъ изъ жизни художника неразрывно слита критика его произведеній.

Но художественная критика опять особая наука, гдѣ, кромѣ качествъ, необходимыхъ для историка и критика «вообще», необходимо полнѣйшее, техническое знаніе того искусства, о которомъ идетъ рѣчь. Самый образованный литераторъ, съ самыми необыкновенными свѣдѣніями по исторіи и съ геніальною способностью къ критикѣ и философіи, если вздумаетъ писать объ искусствѣ, не зная его, не посвятивши на него многихъ лѣтъ жизни, надѣлаетъ бездну непростительныхъ промаховъ. Точно такъ же, какъ и художникъ (напримѣръ, живописецъ, скульпторъ или музыкантъ), если вздумаетъ писать по части художественной критики и философіи искусства только на томъ основаніи, что онъ художникъ и чувствуетъ, что знаетъ свое дѣло, можетъ оказаться чрезвычайно слабымъ, какъ критикъ, потому, что для

дѣла критики однихъ практическихъ занятій искусствомъ еще очень недостаточно.

Очень понятно, что равновѣсіе между техническимъ знаніемъ дѣла и способностями къ критикѣ и философіи искусства должны встрѣчаться весьма рѣдко, оттого истинная, дѣльная, художественная критика и въ наше время еще феноменъ, на появленіе котораго каждый разъ нельзя достаточно надеяться.

Недавно вышла въ Германіи книга по этой части, которая можетъ удовлетворить самымъ строгимъ требованіямъ, какъ дѣльный, превосходный, ученый трудъ. Это сочиненіе профессора Яана о «Моцартѣ» (W. A. Mozart, von Otto Jahn, Leipzig bei Breitkopf u Härtel. 1856. I Band). Въ первомъ, до сихъ поръ изданномъ томѣ, біографія Моцарта доведена только до его 22-лѣтняго возраста. Лучшая часть творческой дѣятельности этого изумительнаго генія еще не затронута ученымъ біографомъ. Между тѣмъ уже и въ первомъ томѣ 716 страницъ.

Что намъ всего дороже въ каждомъ историко-критическомъ изслѣдованіи? Факты, факты и факты, потомъ уже критическій взглядъ автора, сужденія его и заключенія въ той мѣрѣ, насколько онѣ основаны опять-таки на фактахъ и выведены изъ нихъ по строжайшимъ законамъ логики и съ точки зрѣнія «современнаго пониманія предмета». Все остальное, какъ бы ни было остроумно и литературно, только прикрасы, которыя въ отношеніи «науки» не имѣютъ никакой цѣны.

Книга Яана почти вся изъ фактовъ. Каждая малѣйшая подробность жизни художника и развитія его генія взята изъ самыхъ достовѣрныхъ источниковъ, постоянно «указанныхъ» авторомъ, а въ выборѣ источниковъ и въ доказательствахъ ихъ достовѣрности—главнѣйшій трудъ ученаго автора, который для этой книги своей собиралъ и лично разсматривалъ на мѣстѣ все, что только можно было собрать изъ документовъ, относящихся къ жизни и произведеніямъ великаго Моцарта.

Книга профессора Яана, когда будетъ приведена къ концу, сдѣлаетъ прежнія Моцартовы біографіи, въ отношеніи науки—лишними.

Біографія, составленная Ниссеномъ, не больше какъ сборникъ драгоценныхъ матеріаловъ, критически-неочищенныхъ. Но всѣ эти же матеріалы, насколько они важны теперь, вошли уже въ книгу Яана съ прибавленіемъ бездны новыхъ, дополнительныхъ документовъ и въ ученой критической разработкѣ.

Книга г. Улыбышева становится уже въ явномъ разнорѣчій съ своимъ заглавіемъ («Nouvelle biographie de Mozart»); въ отношеніи фактовъ, какъ неполное и приукрашенное повтореніе Ниссеновскихъ матеріаловъ, остается за штатомъ, а въ отношеніи критическихъ взглядовъ на Моцартову музыку можетъ имѣть цѣну весьма относительную, то-есть только для тѣхъ, кто не умѣетъ различать въ критикѣ глубокій взглядъ отъ неглубокаго, вѣрный отъ невѣрнаго, органически-строгий отъ произвольнаго, ученый отъ неученаго.

(Изъ замѣчательнѣйшей книги Яана будутъ сообщены читателямъ «Вѣстника» многіе любопытные отрывки. При близкомъ знакомствѣ съ этимъ отличнымъ сочиненіемъ, читатели наши отдадутъ ему всю справедливость).

Сколько слышно, Яанъ приготовляетъ подобную же книгу и о Бетховенѣ. Неоцѣнимый подарокъ музыкальному свѣту, потому что полной ученой разработки біографіи Бетховена, въ связи съ критикою его твореній, еще не появлялось!

Г. Ленцъ дважды коснулся этого богатаго поля, но только... коснулся, а не разработалъ, потому что при всѣхъ прекрасныхъ сторонахъ его труда, самая исходная точка его не та, которая требуется наукою.

Не находя и слѣдовъ системы, методы во французской книгѣ г. Ленца (*Beethoven et ses trois styles*) я сказалъ (разбирая эту книгу въ Пантеонѣ за 1852 г., тотчасъ по выходѣ книги), что это сочиненіе—пріятная и занимательная бесѣда образованнаго человѣка, по случаю Бетховена (*une causerie de salon*), но никакъ не ученый музыкально-критическій трудъ.

Какъ я уже сказалъ, по моему взгляду (который буду считать вѣрнымъ, пока кто-нибудь «логически» не опровергнетъ его), сочиненіе о жизни и трудахъ художника должно быть специально-ученое, оставаясь въ области общей беллетристики, оно будетъ бесполезнымъ. Г. Ленцъ самъ въ предисловіи своемъ (во французской книгѣ) говоритъ, что его книга «не техническое сочиненіе и назначается для всѣхъ, кто музыку любитъ наравнѣ съ литературой».

Умный, очень образованный человѣкъ и въ формѣ легкаго фельетона можетъ высказать много дѣльных замѣтокъ, наблюденій, мыслей, но фельетонъ, хотя бы и самый занимательный, все же останется фельетономъ и по одному направленію своему, скользящему, порхающему съ предмета на предметъ, не можетъ имѣть ни малѣйшаго значенія въ области строгой критики. Гдѣ спрашиваютъ тихаго и яснаго свѣта науки, тамъ нельзя довольствоваться блестящими искорками фельетоннаго остроумія.

По недостатку серьезности въ направленіи, по отсутствію всякой методы, по разрывочности, афористичности изложенія мыслей (иногда и очень умныхъ), французскую книгу г. Ленца о Бетховенѣ нельзя признать иначе, какъ двухъ-томнымъ «фельетономъ», мѣстами очень занимательнымъ и «игриво» написаннымъ.

Лучшая часть этого труда, т. е. практически полезная его сторона безъ сомнѣнія, полный «хронологическій и анекдотическій» каталогъ всѣхъ произведеній Бетховена по порядку; хотя и въ этомъ родѣ каталогъ г. Ленца не остался единственнымъ источникомъ. Почти въ то же время (въ 1852 г.), независимо отъ труда г. Ленца, Брейткопфъ и Гертель въ Лейпцигѣ издали полный тематическій каталогъ всѣхъ произведеній Бетховена. (Тематическій, значить, съ нотнымъ указаніемъ начальныхъ тактовъ cadaго сочиненія и главныхъ частей cadaго сочиненія, если оно многосложно). Но Брейткопфскій каталогъ нисколько не отнялъ цѣны у прекраснаго, бібліографическаго труда г. Ленца. Его каталогъ оказался полнѣе кое въ чемъ, притомъ снаб-

женъ весьма любопытными замѣтками и выписками первоначальныхъ газетныхъ отзывовъ о Бетховенскихъ произведеніяхъ. (Преимущественно изъ «Allgemeine Musikalische Zeitung»).

Французская книга г. Ленца, какъ явленіе новое, очень пріятное и завлекательное, имѣла успѣхъ, даже до того, что въ Бельгіи явилась ея контрафакція. (Съ переводомъ на французскій всѣхъ довольно многочисленныхъ «нѣмецкихъ» цитатъ автора, за которыя пожурить его Берліозъ, въ качествѣ «истаго» француза, не знающаго по-нѣмецки).

Успѣхъ книги, а можетъ быть и нѣкоторыя замѣчанія противъ нея, сдѣланныя строгими музыкальными рецензентами, заставили автора переработать тотъ же предметъ въ болѣе обширномъ видѣ и на новыхъ основаніяхъ.

Во французскомъ сочиненіи весь Бетховенъ разсматривался по случаю его фортепیانнхъ сонатъ. (Хотя собственно разборъ сонатъ составилъ самую слабую сторону книги).

Теперь, г. Ленцъ уже не захотѣлъ стѣснять себя «частицею» дѣятельности великаго художника, а взялъ всю эту дѣятельность, въ полномъ ея объемѣ. Не захотѣлъ также писать на преимущественно-фельетонномъ языкѣ, т. е. на французскомъ, а желая «задаться» посерьезнѣе, избралъ и языкъ болѣе серьезный, «нѣмецкій» (языкъ «родной» для г. Ленца, такъ какъ онъ уроженецъ Курляндіи).

Такимъ образомъ вышло новое, двухъ-томное сочиненіе: «Beethoven, eine Kunststudie».

Съ многихъ сторонъ эта книга очень замѣчательна, гораздо менѣе фельетонна, нежели французская, но все-таки не ученый историко-критическій трудъ, и далеко не удовлетворяетъ «идеалу» монографіи о жизни и твореніяхъ такого генія, какъ Бетховенъ.

Энтузіазмъ къ этому генію былъ видѣнъ въ авторѣ уже и во французской книгѣ. Авторъ любитъ и «понимаетъ» Бетховена, какъ весьма немногіе. Но онъ на «технику музыкальную» смотритъ съ диллетантской точки зрѣнія, не владѣетъ этой техникой настолько, чтобы быть вполне способнымъ къ музыкально-критическимъ изслѣдованіямъ и изысканіямъ, къ «сравнительной анатоміи», перенесенной въ область музыкальной критики. Отъ того и новое его сочиненіе нисколько не имѣетъ того строгаго, научнаго характера, который необходимо требуется предметомъ. Отъ того опять вышла книга беллетристическая и, такъ какъ натуру свою интеллектуальную перемѣнить также невозможно, какъ и физическую, то и въ новой книгѣ опять много фельетоннаго и опять отсутствіе методы въ изложеніи.

Въ слѣдующей статьѣ я постараюсь фактическими доводами и примѣрами пояснить мой приговоръ, который—не комплиментъ для автора, — отъ любви моей къ правдѣ и къ искусству *).

*) Я имѣю честь быть лично знакомымъ съ г. Ленцомъ и очень цѣню его распо-

Энтузіазмъ *) къ великому художнику—дѣло во всякомъ случаѣ достойное уваженія, симпатіи всеобщей, особенно если такой энтузіазмъ высказывается въ большихъ и «безкорыстныхъ» трудахъ. Труды нашихъ соотечественниковъ, г. Улыбышева и г. Ленца, надъ твореніями двухъ великихъ германскихъ музыкантовъ, можно признать по всей справедливости безкорыстными, потому-что «матеріальной» пользы оба автора не имѣли отъ своихъ книгъ—никакой, да и ни малѣйше не рассчитывали на такую пользу. Въ нашъ вѣкъ подобное безкорыстіе—чрезвычайная рѣдкость. Идеально-безкорыстнымъ, конечно, и это дѣло называть нельзя, потому-что и тутъ не обошлось безъ подмѣсы самолюбія. Нельзя не замѣтить стремленія обоихъ авторовъ... хоть издали приплести свое имя къ громадной славѣ своихъ любимыхъ героевъ, вписать себя хоть на краешекъ пьедестала подъ такими мировыми колоссами какъ Моцартъ и Бетховенъ. Но съ этой стороны, вѣроятно, не сыщется ни одного въ свѣтѣ интеллектуальнаго труда, который подошелъ бы подъ условія строжайшей, полнѣйшей безкорыстности, даже въ отношеніи самолюбія.

И такъ побужденіе, цѣль работы вообще не можетъ не заслуживать одобренія.

Планъ труда и достиженіе цѣли въ отношеніи художественной критики уже находятся въ зависимости отъ способностей и свѣдѣній автора.

Я сказалъ уже, что г. Ленцъ любить и понимаетъ Бетховена «какъ весьма немногіе», слѣдовательно въ новой его книгѣ должно быть непременно много очень хорошихъ, дѣльныхъ мыслей о Бетховенѣ и объ искусствѣ вообще болѣе или менѣе удачно, остроумно, даже поэтически-изящно высказанныхъ. Уже и во французской книгѣ такія мысли встрѣчались частенько,—въ нынѣшней, нѣмецкой—несравненно болѣе обдуманной, болѣе серіозной, многія удачныя страницы могутъ порадовать «самыхъ глубокихъ» знатоковъ Бетховена.

Прежде всего надобно замѣтить, что между прежнимъ сочиненіемъ г. Ленца и нынѣшнимъ—цѣлая пропасть въ отношеніи взгляда на послѣднія Бетховенскія произведенія (произведенія такъ называемаго «третьяго» стиля). Въ 1852 году г. Ленцъ во многихъ мѣстахъ своей книги весьма наивно выражалъ, что очень мало симпатизируетъ девятой симфоніи, послѣднимъ его квартетамъ (начиная съ ор. 127). Только великое «имя» Бетховена и опасеніе выказать себя профаномъ передъ тайнами колоссальнаго генія удерживали г. Ленца отъ искренняго признанія, что для него—какъ для весьма многихъ—

женіе ко мнѣ, но, по моимъ правиламъ, личныя пріятельскія отношенія къ автору разбѣраемаго труда ни въ какомъ случаѣ и ни на волосокъ не могутъ повредить искренности критики. Есть люди, которые печатно выставляли меня неблагодарнымъ за то, что я осмѣлился писать противъ нихъ, тогда какъ нѣсколько лѣтъ назадъ двѣ недѣли пользовался ихъ гостепріимствомъ. Г. Ленцъ, какъ европейски-образованный человѣкъ, конечно, не принадлежитъ къ такимъ людямъ и хорошо помнитъ латинское изреченіе, которое всегда приводится въ подобныхъ случаяхъ: *amicus Plato, sed magis amica veritas*.

*) Музыкальн. и Театр. Вѣстн., 1856 г. № 30.

всѣ эти поименованныя произведенія не только-что не понятны, но — дикі, непріязненно-чудовищны. Мѣстами во французской книгѣ г. Ленца, прорывались выраженія, изъ которыхъ можно прямо вывести «искреннее мнѣніе» такъ сформулированное. И на такомъ основаніи, разбирая французскую книгу г. Ленца, я доказывалъ, что авторъ, высказавшій свою личную симпатію къ пасторальной симфоніи и сонатѣ As-dur (ор. 26), не можетъ правильно смотрѣть на своего героя. Цѣлый новый фазисъ геніальности Бетховена, фазисъ, къ которому принадлежать навѣрно, самыя колоссальныя и самыя глубокія изъ его твореній, остается для комментатора—«книгою за семью печатами». Можетъ-ли такой комментаторъ вѣрно судить о всей дѣятельности Бетховена, въ ея полномъ значеніи?

Въ 1856 году взглядъ г. Ленца на эти же самыя произведенія измѣнился отъ чернаго къ бѣлому. Теперь уже девятая симфонія для г. Ленца— не мрачный и недоступный Левіаѳанъ (Beethoven et ses trois styles,—passim), а «высшее, полнѣйшее выраженіе Бетховенова генія, высшій расцвѣтъ всей симфонической музыки, для котораго всѣ прежнія 8 симфоній были только приготовленіемъ» (Beethoven. Eine Kunststudie, Theil I. S. 191) и весь послѣдній стиль Бетховена уже не странное, капризное отклоненіе отъ всѣхъ принятыхъ формъ, а высшее выраженіе индивидуальности генія, необходимое органическое послѣдствіе могучихъ, эманципированныхъ формъ втораго Бетховенскаго періода (Die Aussöhnung in der Persönlichkeit. 2 Theil—passim).

Исторіи и причинъ такого превращенія мыслей, такого рѣшительнаго переворота, внезапно совершившагося въ его взглядѣ на третій стиль Бетховена, г. Ленцъ не разъясняетъ.

Смотря съ этой стороны на г. Ленца, какъ на «ново-обращеннаго» въ отношеніи «послѣднихъ» твореній Бетховена, имѣя также постоянно въ виду недостатокъ въ авторѣ глубокихъ техническихъ свѣдѣній (необходимыхъ для вѣрной художественной критики), невозможно не изумляться, какъ часто ему удалось попасть на правду въ разграниченіяхъ весьма тонкихъ, и невозможно не быть снисходительнымъ ко многимъ промахамъ, которые были бы слишкомъ рѣзки въ сочиненіи техническомъ, строго-ученомъ.

Г. Ленцъ и въ предисловіи къ новой своей книгѣ (посвященной Францу Листу) повторяетъ, что пишетъ преимущественно для не-спеціалистовъ по музыкѣ.

Вотъ слова г. Ленца:

«Авторъ имѣлъ въ виду образованную, но мало или и вовсе не-музыкальную публику, ту публику, которая — насколько позволяетъ приличіе—бѣжитъ отъ Бетховена, какъ отъ «мало понятнаго классика», предоставляя «ученымъ» толковать объ немъ. Задача автора была въ томъ, чтобы мало-по-малу приблизить разсматриваемый предметъ къ пониманію такого рода публики, приблизить посредствомъ мѣткихъ сравненій, картинъ изъ жизни; показать этой публикѣ, что и Бетховенъ есть сама жизнь, а въ искусствѣ его высказывается

голосъ судьбы, который въ этой музыкѣ можно читать какъ въ раскрытой книгѣ». (Wie seine Kunst eine Lebens-und — Schicksals-musik ausspricht, in der man wie in einem aufgeschlagenen Buche zu lesen hat. Kunststudie. Theil I. Vorrede, S. IX).

Мнѣ кажется, что авторъ не совсѣмъ точно выразилъ свою цѣль. Еслибъ она была «такая», какъ онъ тутъ ее описываетъ, то можно было-бы прямо сказать напередъ, что весь трудъ автора — трудъ рѣшительно бесполезный. Публика, которая «бѣжитъ отъ музыки Бетховена», никакъ не въ состояніи «внимать комментаріямъ» на эту музыку, тѣмъ болѣе когда эти комментаріи изложены вовсе не простымъ, а кудреватымъ языкомъ, съ постояннымъ стремленіемъ или къ поэтической картинности или къ замысловатостямъ, близкимъ къ туманнымъ терминамъ германской философіи.

Не эта дорога ведетъ къ общедоступности.

Притомъ-же, самыя безпрестанныя указанія автора книги на многія подробности въ произведеніяхъ Бетховена непремѣнно предполагаютъ въ читателѣ самое близкое практическое знакомство съ этою музыкою, а возможно-ли такое знакомство безъ любви къ Бетховенской музыкѣ, возможно-ли такое знакомство въ людяхъ, которые «бѣгутъ отъ нея?»

Явное противорѣчіе въ самой вещи. Гомеръ—великій поэтъ, никто объ этомъ не споритъ. Но очень многіе не любятъ его: заглянули когда-то въ его поэмы (хоть-бы въ Одиссею, въ переводѣ Жуковского), да тотчасъ и закрыли скучную книгу, чтобъ ужъ никогда больше ее не раскрывать. Представимъ-же себѣ, что какому-нибудь искреннему «любителю Гомера» пришло на мысль просвѣщать «этого сорта» публику въ отношеніи великаго поэта. Достигъ-ли бы онъ цѣли своей перечисленіемъ нѣкоторыхъ подробностей въ такой или такой пѣснѣ Илиады или Одиссеи,—подробностей, рѣшительно «непонятныхъ» для читателей, съ Гомеромъ незнакомыхъ, или—диллетантскимъ опроверженіемъ филологическихъ комментаріевъ на тотъ или другой стихъ или миѳическою исторіею безвѣстной жизни самого Гомера, съ длинными эпизодическими разсказами о нравахъ современныхъ Гомеру—Китайцевъ?

Мы увидимъ, что г. Ленцъ поступаетъ точно такъ въ отношеніи Бетховена и, слѣдовательно, врядъ-ли пріохотитъ къ изученію Бетховенской музыки тѣхъ людей, которымъ она по многимъ причинамъ—недоступна.

Нѣтъ, не для такихъ людей писана книга г. Ленца, а напротивъ, для людей болѣе или менѣе хорошо, практически знакомыхъ со всѣмъ, что создано Бетховеномъ. Самъ-же авторъ очень вѣрно замѣчаетъ въ одномъ мѣстѣ: «Требовать, чтобъ всѣ понимали Бетховена, всѣ имѣли-бы вкусъ къ его музыкѣ, значить не ясно сознать условія человѣческой природы и искусства. То, что необыкновенно именно потому и необыкновенно, что не всѣмъ доступно. Музыка, подъ властію Бетховена — таинство, вышнее выраженіе внутренней жизни... (Томъ I, стр. 209).

Многіе изъ людей, довольно сильныхъ по практической сторонѣ музы-

кальнаго искусства (все равно, будутъ-ли это музыкусы ех professo или диллентанты), «фактически» довольно хорошо зная Бетховенскую музыку (симфоніи, квартеты, сонаты), не умѣютъ или не могутъ по своей тупости и ограниченности проникнуться великимъ духомъ, который вѣетъ въ твореніяхъ этого генія. «И Моцартъ писалъ симфоніи и квартеты, и Мендельсонъ писалъ симфоніи и квартеты; есть сонаты Мошелеса и Гуммеля, есть симфоніи Калливоды, Рійса, Шпора, есть квинтеты и оттеты мало-ли кого еще — слѣдовательно — такъ думаютъ эти господа — «и Бетховенъ въ иномъ лучше, въ иномъ хуже другихъ, но занимаетъ свое мѣсто тутъ-же, въ этомъ-же ряду композиторовъ болѣе или менѣе удачно писавшихъ симфоніи, сонаты и квартеты». А если кто изъ этихъ господъ на бѣду самъ музыкусъ, самъ въ своей жизни кропалъ и квартеты и симфоніи и т. д., то считаетъ себя уже въ полномъ правѣ смотрѣть на Бетховена, какъ на такого-же «какъ и всѣ мы грѣшныя», какъ на своего «собрата»!

Очень хорошо замѣтилъ г. Ленцъ объ ученикѣ Бетховена, Рійсѣ. «Самъ музыкантъ, Рійсъ видѣлъ въ своемъ учителѣ «даровитаго музыканта если не равнаго себѣ, то по крайней мѣрѣ собрата по ремеслу, по сословію (den Standgenossen), тогда какъ между ними двумя не было ничего общаго и случайное обстоятельство, что и тотъ и другой писали ноты, не можетъ входить въ расчетъ сравненія». (Т. I, стр. 255). Мнѣ всегда отношенія ученика — Рійса къ учителю — Бетховену напоминаютъ Гётева Фауста съ его ученикомъ (Famulus) Вагнеромъ. Тупая, ограниченная организація ученика позволяла ему думать, что они съ учителемъ работаютъ вмѣстѣ, занимаются однимъ и тѣмъ-же дѣломъ!... только потому, что занимались въ одной и той-же лабораторіи, копошились надъ одними и тѣми-же ретортами! Пожалуй и краскотеръ Брюлова скажетъ, что они вмѣстѣ писали Помпею.

Вотъ для этихъ «тружениковъ», этихъ вѣчныхъ потомковъ Гётевскаго Вагнера, по отношенію къ божественному искусству звуковъ, для тѣхъ изъ нихъ, по крайней мѣрѣ, которые менѣе другихъ тупы и ограничены, книга г. Ленца можетъ принести нѣкоторую пользу. Они могутъ увидѣть изъ нея, какъ для каждой впечатлительной натуры безконечно-неизмѣримо-далекъ геній Бетховена отъ всѣхъ безъ исключенія композиторовъ симфонической и камерной музыки, могутъ увидѣть, что люди, понимающіе Бетховена, должны придавать его музыкѣ значеніе несравненно важнѣйшее противъ всего, что существуетъ въ симфоническомъ родѣ, должны видѣть въ симфоніяхъ Бетховена не піесы болѣе или менѣе удачно сочиненныя для концертнаго оркестра (на ряду съ Моцартовскими, Мендельсоновскими и т. д.), а дѣйствительно «міровыя событія» въ томъ смыслѣ, какъ въ лѣтописяхъ развитія человѣчества почетное мѣсто заняли навсегда поэмы Гомера и драмы Шекспира.

Тупыхъ людей совершенно «вразумить» нѣтъ никакой возможности. Отъ того и въ этомъ смыслѣ книга г. Ленца «большой» пользы принести не въ состояніи (еслибъ даже была глубже и «убѣдительнѣе» написана). «Famuli»

готовы будутъ приписать всю «дѣльную» сторону взгляда г. Ленца чрезмѣрному энтузіазму, ослѣпленію панегириста, и — непоколебимо останутся при своемъ.

Но найдутся даже въ томъ кругу и болѣе сговорчивые, болѣе податливые люди; да и вообще хорошо уже то, что такого рода «идеи» болѣе и болѣе пускаются въ ходъ, въ обращеніе... По немногу и изъ этого результатъ выйдетъ весьма утѣшительный.

Такимъ образомъ я считаю, что книга г. Ленца адресована прямо къ тому классу, который для искусства, какъ извѣстно, вреднѣе отъявленныхъ невѣждъ, къ классу—полузнающихъ.

Съ этой точки желательно было-бы найти въ книгѣ поболѣе толковыхъ поясненій и поменьше намековъ на такія стороны въ Бетховенѣ, которыя не могутъ быть доступны никому кромѣ истинныхъ, глубокихъ знатоковъ его музыки.

Для истинныхъ же знатоковъ, какъ я сказалъ уже, кромѣ немногихъ страницъ, книга г. Ленца весьма неудовлетворительна.

Чтобъ убѣдиться въ этомъ, присмотримся къ ней еще поближе.

Первый томъ носить заглавіе: *Das Leben des Meisters*—Жизнь художника. Значить—біографія. Значить, начинается этотъ первый томъ рожденіемъ Бетховена, его младенчествомъ, юностью,—оканчивается смертью? (Странная вышла опечатка на 77 страницѣ. Бетховенъ умеръ, какъ достоверно извѣстно, 27-го марта 1827 г., а въ книгѣ г. Ленца напечатано—1826 г.). Въ теченіе біографіи по порядку «годовъ» будутъ перечислены всѣ произведенія художника, о каждомъ произведеніи сказано будетъ хоть то, что относится прямо не къ критической, а къ біографической, анекдотической части? Такъ бы казалось должно быть, по порядку самому простому, логическому, естественному въ каждой біографіи; на дѣлѣ не такъ. Г. Ленцъ всѣ анекдотическія подробности (или болѣшую ихъ часть) отложилъ опять до подробнаго большаго каталога всѣхъ произведеній Бетховена (что составитъ новыя два или три тома), а въ первомъ томѣ касается только тѣхъ произведеній, на которыхъ желаетъ подольше остановиться (Фиделіо, девятая симфонія). Самый рассказъ о немногихъ фактахъ жизни Бетховена по порядку оканчивается еще въ началѣ книги (на 79 стр., а всѣхъ страницъ въ 1-мъ томѣ 293). Что-жъ далѣе? чѣмъ же наполнена остальная часть перваго тома? На это отвѣтъ дать очень мудро, потому что авторъ, какъ уже было замѣчено, врагъ всякой методичности въ своемъ изложеніи. Книга г. Ленца—лабиринтъ, для котораго и путеводною нитью авторъ насъ не снабжаетъ.

Окончивъ рассказъ о смерти Бетховена, авторъ снова начинаетъ говорить о Бетховенѣ вообще, съ эстетической стороны, о томъ, какъ онъ недосыгаемо-высокъ, какъ его не понимали его современники (не забудьте, что во 2-мъ томѣ есть для этого особый отдѣлъ «*Die Mit-und-Nachwelt Beethovens*»), саркастически говорить о распродажѣ имущества Бетховена, въ томъ числѣ о

черновыхъ тетрадахъ его «эскизовъ» (Skizzen—Bücher), которыя разлѣтились по всѣмъ концамъ Европы; по случаю этихъ «Skizzen—Bücher» упоминаетъ объ Антонѣ Шиндлерѣ (не разъяснивъ прежде какія были отношенія между великимъ художникомъ и Шиндлеромъ, его близкимъ знакомымъ и пріятелемъ, его біографомъ, живущимъ и понынѣ и находящемся въ перепискѣ съ г. Ленцомъ; всѣ свѣдѣнія о Шиндлерѣ, кромѣ переписки, «предполагаются» въ читателѣ изъ книги самого Шиндлера). Шиндлеръ въ одномъ письмѣ къ г. Ленцу выражается такъ: «У меня есть еще очень много весьма важныхъ матеріаловъ о Бетховенѣ, которыми я, по своимъ причинамъ, еще не воспользовался при составленіи біографіи». (I Theil. S. 84).

Вотъ была бы услуга музыкальному свѣту, если бы г. Ленцу удалось позаимствоваться отъ Шиндлера хоть кое-какими фактами, которые еще не вошли ни въ одну изъ прежнихъ біографій Бетховена. А теперь, какъ видите, вся біографическая часть только повтореніе прежняго, прежнихъ больше или меньше извѣстныхъ анекдотиковъ,—подогрѣтое блюдо, подъ новымъ и несовсѣмъ удачнымъ соусомъ.

Мы еще на 85 страницѣ книги, что-жъ далѣе? Далѣе идутъ пятнадцать страницъ объ оперѣ Бетховена «Фиделіо». Не разборъ, не оцѣнка, а такъ... эстетическія замѣтки о томъ, о семъ, по случаю этой оперы и непониманія ея современниками Бетховена. Въ заключеніе объ этомъ предметѣ авторъ повторяетъ (отъ себя) мысль, высказанную мною въ разборѣ его французской книги (въ 1852 г.), что «оперу» Бетховена съ ея четырьмя увертюрами слѣдовало бы сдѣлать предметомъ отдѣльной критической монографіи.

Затѣмъ нѣсколько страницъ посвящены отношеніямъ Бетховена къ покровителямъ его (!) изъ вѣнской аристократіи; на ряду съ мелкими анекдотиками (курьезными, впрочемъ), тутъ сказано и о пріязни Бетховена къ эрцгерцогу Рудольфу, тогда какъ этому факту (въ большей подробности и съ означеніемъ годовъ, мѣсяцевъ и т. д.) слѣдовало войти въ рассказъ о жизни Бетховена по порядку, ужъ если есть такой рассказъ. Потомъ... право ужъ мудрено объяснить, о чемъ именно рѣчь идетъ! Мелкія, отдѣльныя замѣтки, которыя не ложатся ни подъ какую общую рубрику (зная себя съ этой стороны, авторъ и не дѣлилъ свою книгу на главы, не дѣлалъ никакихъ рубрикъ, кромѣ тѣхъ четырехъ большихъ, о которыхъ я уже говорилъ: Das Leben, Der Styl, Mit-und-Nachwelt, Status quo in Russland, да и тамъ очень не строго подчиняется произвольно-выбраннымъ отдѣламъ). Идетъ рѣчь опять о «Фиделіо», о проѣктахъ Бетховена писать другія оперы, о путешествіяхъ артистовъ, по случаю того, что Бетховенъ 35 лѣтъ почти безвыѣздно провелъ въ Вѣнѣ, о Россіини (около десяти страницъ), разумѣется, опять не оцѣнка, не строго-критическій взглядъ, какъ на современника Бетховена, не характеристика «художественныхъ» противоположностей съ Бетховеномъ, а легкая, фельетонная «causerie» о личномъ характерѣ Россіини—анекдотцы, острия слова. Когда приводятся собственныя выраженія такихъ художниковъ, какъ

Бетховенъ и Россини, необходимо сохранить ихъ во всей точности и всегда указывать «источники», «документы», откуда взяты; тогда только получается желаемая и драгоценная «достоверность», какъ, напримѣръ, въ бесѣдахъ Россини съ Гиллеромъ, иначе—всѣ анекдоты и *bon mots* касательно великихъ музыкантовъ падаютъ въ категорію французскихъ фабрикацій въ этомъ родѣ, фабрикацій, постыдныхъ для искусства и нѣсколько разъ осмѣянныхъ самимъ же г. Ленцомъ.

Слова Бетховена г. Ленцъ, конечно, цитируетъ исправно и по большей части документально *); слова Россини приведены безъ указанія достоверныхъ источниковъ и иногда тѣмъ менѣе возбуждаютъ довѣрія, что авторъ книги слишкомъ мало отдаетъ справедливости вкусу, уму и свѣденіямъ Россини, сверхъ громадной геніальности. Изъ бесѣдъ съ Гиллеромъ наши читатели видѣли, что Россини отлично зналъ и отлично понималъ музыку Гайдна и Моцарта. И изъ Бетховена Россини навѣрное зналъ больше, чѣмъ одну симфонію (C-moll), какъ съ саркастической усмѣшкой рассказываетъ о томъ г. Ленцъ (стр. 121). Документальность и достоверность—великое дѣло; отсутствіе этихъ качествъ простительно во французскомъ публицистѣ, не извинительно—въ не-французѣ, пишущемъ книгу о Бетховенѣ. А о Россини въ наше время право пора говорить и безъ сближенія великаго имени его съ «макаронами» (стр. 122).

Послѣ большого эпизода о Россини идетъ довольно подробный рассказъ о томъ, какъ нѣкоторые лица въ Вѣнѣ (въ числѣ 29), интересовавшіяся музыкою Бетховена въ 1824 г., обратились къ нему съ просьбою, чтобы онъ далъ Вѣнѣ услышать что-нибудь изъ великихъ его произведеній и тѣмъ хоть нѣсколько остановить потокъ «итальянщины», который угрожалъ затопить весь вкусъ Вѣнцевъ къ истинной, возвышенной музыкѣ.

Хотя въ числѣ лицъ, подписавшихъ это прошеніе, былъ нѣкто Карлъ Черни (бездарнѣйшій искажитель Бетховенской музыки, въ послѣдствіи, въ своихъ четырехручныхъ карикатурахъ на Бетховенскія симфоніи), тѣмъ не менѣе это прошеніе—фактъ въ исторіи музыки очень замѣчательный. И во сколько разъ увеличивается его значеніе, когда мы вспомнимъ, что результатомъ этого «посланія» къ Бетховену былъ концертъ, имъ данный, гдѣ впервые и въ одинъ вечеръ исполнены были только-что оконченныя геркулесовскія работы гиганта-Бетховена: Девятая Симфонія и Вторая Месса!

*) Страннымъ я нахожу одно. Прекрасный афоризмъ Бетховена, нѣсколько разъ повторенный г. Ленцомъ въ теченіи книги, всегда у г. Ленца печатается такъ: «Rührung passt nur für Frauenzimmer, dem Mann muss Musikfeuer aus dem Geiste schlagen» ¹⁾. Въ прежнихъ біографіяхъ Бетховена я читалъ вторую половину этой фразы такъ: «dem Mann muss Musik—Feuer aus dem Geiste schlagen» ²⁾. Смыслъ нѣсколько «другой» и, какъ мнѣ кажется, болѣе вѣрный.

¹⁾ «Музыка можетъ растрогать только женщинъ; мужской умъ долженъ извергать музыкальный огонь». ²⁾ «Изъ мужскаго ума музыка должна извлекать огонь».

Но и объ этомъ «посланіи», и о результатѣ его—двухъ концертовъ, въ книгѣ г. Ленца искренніе цѣнители Бетховена не найдутъ всѣхъ документальныхъ подробностей; для такихъ «документовъ», прописанныхъ вполне и со всею точностью, надобно будетъ обратиться къ другимъ (!) біографическимъ книгамъ о Бетховенѣ. Лучше бы исчерпать вполне хоть одну «частицу» обширнаго предмета, нежели говорить о немъ въ его цѣлости для того, чтобы затрогивать вскользь.

И дальше, когда идетъ рѣчь о степени образованности, начитанности великаго художника, такъ и хочется сказать г. Ленцу: «поменьше» своихъ словъ, а побольше Бетховенскихъ, побольше писемъ его, документовъ!». А то цѣликомъ не приведено ничего, кромѣ извѣстнаго духовнаго завѣщанія Бетховена.

Замѣчательнѣйшія письма его къ Беттинѣ (Арнимъ, которая была въ перепискѣ и съ Гёте) помѣщены не вполне, а въ извлеченіи, тогда какъ нашлось мѣсто для включенія цѣликомъ не особенно замѣчательнаго письма той же Беттины къ автору книги (3 октября 1852).

По случаю образованности и начитанности Бетховена идетъ рѣчь о разныхъ разностяхъ, о филологіи, объ Аугсбургской газетѣ (Allgemeine Zeitung). Потомъ весьма многорѣчиво излагается «любовь» въ Бетховенѣ. (Эта глава была перепечатана отдѣльно въ одной музыкальной газетѣ—еще до появленія книги). Кудреватости въ слогѣ много, сущности дѣла мало. Г. Ленцъ, при всемъ остроуміи своемъ и мѣткости взгляда на иные предметы изъ области критики, принадлежитъ къ тѣмъ литераторамъ, которые

«Словечка въ простотѣ не скажутъ,

Все съ ужимкой».

Онъ любитъ часто «играть» словами, даже буквами (Aus dem Jahr 1806 sind die Briefe Beethovens an die Gräfin Julia Guicciardi, keine Guiccioli, wie denn Beethoven kein Byron war).

Если любовь Бетховена къ графинѣ Гвичарди, которой онъ посвятилъ одну изъ вдохновеннѣйшихъ сонатъ своихъ (op. 27. Sonata quasi fantasia, Cis-moll), играла роль въ жизни великаго художника, если письма Бетховена къ этой графинѣ Джульетѣ исполнены высокой поэзіи, искренняго чувства и вообще чрезвычайно замѣчательны, зачѣмъ же было не привести ихъ вполне? Неужели для насъ интереснѣе и важнѣе этихъ писемъ глубоко-эстетическое замѣчаніе г. Ленца, что постскриптумъ къ одному изъ нихъ можно прочесть (будто бы) въ тріо къ скерцо героической симфоніи! Соло трехъ валторнъ, въ которомъ, судя по очень многому, идетъ рѣчь никакъ не о влюбленности, а г. Ленцъ восклицаетъ: Hier lebt Julia, hier verkörpert sich die edelste Leidenschaft?

О любви Бетховена къ другой графинѣ—(Erdödy) и о посвященіи ей двухъ изумительной красоты тріо (D-dur и Es-dur, op. 70) опять слова, слова и слова...

На стран. 162 забавно опроверженіе одной исторійки о БетховенѢ, вымышленной французскимъ музыкальнымъ критикомъ, Скудо.

Но, по моему мнѣнію, въ истинно-критическомъ сочиненіи о жизни и произведеніяхъ Бетховена, ни какъ не должно быть мѣста для опроверженія всѣхъ пустяковъ, которыя пишутся о музыкѢ въ самой анти-музыкальной землѢ, т. е. во Франціи.

Истинно-дѣльному критику, который избралъ своимъ предметомъ Бетховена, есть надѢ чѣмъ потрудиться, есть что обдумать и изложить, не оставиваясь такъ долго на подобнаго рода «вздорикахъ». Еще пусть бы ограничиваться опроверженіемъ тамъ и сямъ, Берліоза и Скудо, которые хотя пишутъ въ ПарижѢ и для Парижа, но все таки принадлежать къ людямъ занимающимся музыкою; нѣтъ, г. Ленцъ заходитъ далѣе; много, много страницъ своего критическаго «этюда» надѢ Бетховеномъ (Eine Kunststudie) онъ посвящаетъ—чему бы вы думали? опроверженію по пунктамъ одного пустѣйшаго разсказа о послѣднихъ дняхъ жизни Бетховена, разсказа, помѣщеннаго Алфонсомъ Карромъ въ его романѢ «Sous les tilleuls»...

Можно заранѣе догадаться, что если Французъ, да еще парижанинъ, да еще литераторъ, да еще романистъ, завелъ рѣчь о БетховенѢ — то навѣрно наклонить все дѣло къ «Allegretto de la Symphonie en la». (Изъ всего Бетховена Парижане «слыхали» только объ этомъ аллегретто, модномъ въ Парижской консерваторіи). Можно заранѣе догадаться, что Бетховенъ превратился у него въ полунищаго сумасброда, который всю жизнь блуждалъ по полямъ и дикимъ «пустынямъ» (NB—по дорогѢ отъ Бадена до Вѣны, напримѣръ), а умеръ, заброшенный всѣми, sur un grabat, dans un grenier. Все это вещи извѣстныя! И можно ли въ книгѢ по части музыкальной критики перепечатывать такіа побасенки «in extenso», да еще на двухъ языкахъ, сперва по нѣмцки (стр. 233—237), потомъ по-французски (стр. 242—247)! Въ двухъ видахъ—одна и та же, пустѣйшая и нелѣпѣйшая сказка, подтверждающая въ миллионный разъ только ту истину, что въ грубомъ незнаніи всего, что не французское, въ неимовѣрномъ непросвѣщеніи по музыкальнымъ и поэтическимъ дѣламъ, наконецъ—въ самоувѣренности при изложеніи самыхъ отчаянныхъ небылицъ о любомъ предметѢ, французовъ никто и никогда не переполюетъ.

По случаю разсказа Карра, гдѢ въ концѢ говорится о ГуммелѢ (какъ онъ въ качествѢ *единственнаго* друга (!) Бетховена, былъ при послѣднихъ минутахъ великаго композитора, и какъ Бетховенъ, за мигъ до смерти спросилъ: N'est-ce pas, Hummel, que j'avais du talent»? (!!!), по случаю этихъ жалкихъ строчекъ, которыя въ состояніи только опрофанировать серіозное сочиненіе, еслибъ красовались даже въ выноскѢ какой нибудь, г. Ленцъ говорить о ГуммелѢ и объ отношеніяхъ его къ Бетховену. Касательно Гуммеля и того, какъ Бетховенъ смотрѣлъ на него, всего важнѣе только тотъ фактъ, что Бетховенъ, какъ только заглянулъ въ Clavier - Auszug оперы Фиделіо,

сдѣланный Гуммелемъ, въ негодованіи разорвалъ эти ноты. (А что, еслибы Бетховену могли попасться на глаза Черніевскія арранжировки симфоній)?? Но именно этого факта въ этомъ мѣстѣ деталь-образной книги г. Ленца вы не отыщете.

Послѣ Гуммеля идетъ рѣчь объ Рійсѣ, тамъ объ Мошелесѣ, съ длиннымъ эпизодомъ, какъ авторъ книги учился у Мошелеса, видѣлся у него съ Мендельсономъ и т. д. Все это, какъ видите, не имѣетъ уже ни малѣйшаго отношенія къ жизни Бетховена, предметъ 1-го тома разбираемой книги. Послѣ Мошелеса и т. д. на сценѣ Фильдъ, Крамеръ, все съ длинными эпизодическими рассказами, болѣе и болѣе отдаленными отъ главнаго предмета и такъ до конца перваго тома!

Что же будетъ въ отдѣлѣ «Mit-und Nachwelt» во 2-мъ томѣ, если уже въ первомъ—въ биографіи Бетховена—авторъ дошелъ до Гуммелей, Фильдовъ и Крамеровъ, этихъ «инфузорій» въ истинно-музыкальномъ, Бетховенскомъ мірѣ?

Лучшія страницы 1-го тома, начиная съ 187 до 215. Тутъ идетъ рѣчь о манерѣ работы у Бетховена, о его привычкахъ, о мелкихъ подробностяхъ его жизни и, между прочимъ (!) очень много о девятой симфоніи. Отсутствіе методичности плана въ критикѣ—постоянно поразительно, но я называю эти страницы лучшими въ 1-мъ томѣ, потому что на нихъ всего болѣе встрѣчается хорошихъ, дѣльныхъ взглядовъ, хотя и перемѣшанныхъ, по обыкновенію, съ замѣчаніями весьма поверхностными и съ кудреватыми фразами, сказанными, по образцу французовъ, на вѣтеръ.

Сторона, съ которой нашъ авторъ теперь смотритъ на IX симфонію, будетъ разъяснена при разборѣ втораго тома, что составитъ предметъ слѣдующей статьи.



М а р т а,

опера въ 4-хъ дѣйств. соч. Флотова.

СТАТЬЯ ПЕРВАЯ *).



Въ каждомъ изящномъ искусствѣ очень много путей весьма различныхъ. Одинъ художникъ, слѣдуя только своему глубокому внутреннему призванію, имѣетъ цѣлью одни высшіе идеалы искусства и, ни мало не заботясь объ «успѣхѣхъ» своихъ произведеній, избираетъ такіе стези, которыя для большинства, для массы остаются рѣшительно чужими, непріязненными. Для другого художника, или изъ внушеній самолюбія, или изъ поклоненія золотому тельцу, или, наконецъ, просто по натурѣ, вся цѣль—именно

*) Музыкальный и Театральный Вѣстникъ, 1856 г., (№ 42 и 43).

успѣхъ произведенія передъ современною публикою, весь расчетъ—угождение вкусу именно большинства, слѣдовательно употребленіе въ дѣло всѣхъ «модныхъ» элементовъ искусства (мода и въ искусствѣ играетъ такую-же роль, какъ въ жизни) и устраненіе всего, что само по себѣ можетъ быть и превосходно, да и отъ модныхъ условій далеко и, значить, для публики и для «такихъ» авторовъ — безразлично. Такія двѣ, совершенно разныя, категоріи художниковъ въ прямой зависимости отъ ихъ индивидуальности, отъ сложности всѣхъ ихъ внутреннихъ, умственныхъ и душевныхъ качествъ, но уже не въ прямой зависимости отъ степени художественнаго таланта. Въ искусствѣ композиторскомъ мы встрѣчаемъ много гениальныхъ художниковъ, которые были чрезвычайно далеки отъ потворства требованіямъ современниковъ, и творили по внушеніямъ только своего высшаго идеала (Бетховенъ); но встрѣчаемъ также натуры высоко-гениальныя, которыя во всей дѣятельности своей постоянно имѣли въ виду публику (Россини). Впрочемъ, это служеніе цѣлямъ, портящимъ искусство, безъ сомнѣнія въ гениальныхъ художникахъ встрѣчается все-таки несравненно рѣже, нежели въ талантахъ болѣе или менѣе сильныхъ, только уже не первостепенныхъ, а «средней руки».

Мелкіе таланты, какъ и само собою разумѣется, посвящаютъ всю свою дѣятельность эфемерному успѣху. Безъ этого, чтожь-бы имъ осталось?

Въ наше время на верху извѣстности, даже знаменитости въ музыкальномъ мірѣ, стоятъ три композитора, которые и по внутреннему влеченію, и по расчету принадлежатъ къ разряду жрецовъ Ваала въ искусствѣ (въ противоположность безкорыстному, святому служенію вѣчной истинѣ и красотѣ).

Общая цѣль стремленій дѣлаетъ этихъ трехъ композиторовъ во многомъ родственными между собою, хотя въ характерѣ талантовъ ихъ огромная разница.

Къ громкимъ именамъ Мейербера, главнѣйшаго нынѣшняго представителя французско-нѣмецкаго эклектическаго направленія въ такъ называемомъ серьезномъ оперномъ стилѣ и Верди — деспотически владѣющему на итальянскихъ сценахъ, въ отношеніи модности, популярности—смѣло можно присоединить Флотова, любимѣйшаго представителя нынѣшней оперной музыки въ легкомъ, полукомическомъ стилѣ.

(Въ наше время, на горе многихъ искреннихъ любителей комизма музыкальнаго, оперы-буффы въ типическомъ ихъ родѣ теперь почти не пишутся у нѣмцевъ, настоящіе комическія оперы также почти исчезли, даже у Французовъ новый репертуаръ комической оперы весьма скуденъ; смѣхотворныя музыкальныя комедіи нашли себѣ убѣжище только въ буфонадахъ и пародіяхъ новаго парижскаго театра, основаннаго віолончелистомъ и композиторомъ Оффенбахомъ).

Извѣстность Флотова началась уже лѣтъ 15 тому назадъ. Первые его оперы давались въ Парижѣ (напримѣръ «L'âme en peine», около сороковыхъ годовъ).

Въ Германіи имя его прославилось начиная съ оперы Страделла, и еще

болѣе съ оперы, о которой у насъ здѣсь рѣчь пойдетъ. «Марта» дана въ первый разъ въ 1847 году.

Теперь нѣтъ ни одной нѣмецкой оперной сцены, даже въ самыхъ маленькихъ городкахъ, гдѣ бы весьма часто не давались оперы Флотова (Stradella, Martha, Jndra, Rubezahl) и успѣхъ ихъ вездѣ и постоянно огромный.

Изъ этого видно, что Флотовъ вполне уловилъ тайну подлаживанія музыки подъ требованіе современнаго вкуса.

Легкій, весьма доступный родъ музыки имѣетъ полное право гражданства въ искусствѣ; владѣть этимъ стилемъ въ оперѣ, особенно соединяя съ нимъ знаніе сцены и большую опытность своего «ремесла»—дѣло возможное только для большаго таланта и во всякомъ случаѣ дѣло прекрасное.

Значить ничуть не въ выборѣ этого стиля Флотовъ заслуживаетъ упрековъ строгой критики, а въ томъ, что ужъ черезъ-чуръ мало заботится о собственно-художественныхъ достоинствахъ своихъ оперъ. Онъ придаетъ своей музыкѣ по большей части поворотъ до того мелкій и плоскій, что перешеголялъ въ этомъ даже многіе приемы Обера и Адана, которые изъ стремленія къ популярному успѣху, въ свои оперы допустили уже слишкомъ значительную дозу обыденности, всеневности, тривіальности.

Что случилось бы съ искусствомъ, если бы всѣ композиторы взяли себѣ Флотовскій девизъ: «чѣмъ площе, чѣмъ пошловатѣе, тѣмъ вѣрнѣе понравится большинству, значить, по-просту, чѣмъ площе. тѣмъ лучше?».

А между тѣмъ эта дорога, уводящая такъ далеко въ сторону отъ благородной красоты, какъ любимая, бываетъ весьма соблазнительна для талантовъ; выступающихъ на оперное поприще, и слѣдовательно влияніе Флотовской музыки, въ строгомъ смыслѣ, столько же вредно для искусства, какъ и влияніе Мейербера и Верди.

Такъ, по моему мнѣнію, слѣдуетъ смотрѣть на произведенія Флотова съ точки зрѣнія серьезной критики. Если же съ этихъ критическихъ ступеней спуститься до уровня тѣхъ людей, которые видятъ въ оперѣ (какъ и вообще въ театрѣ и во всѣхъ искусствахъ) только пріятное развлеченіе послѣ всеневнихъ дѣловыхъ занятій, то музыкѣ Флотова надобно будетъ отдать справедливость, что она вполне достигаетъ своей цѣли. При всей мелкотѣ, при всей игрушечности, конфетности своей, или даже лучше сказать, именно вслѣдствіе такихъ качествъ, она тѣшитъ, иногда ласкаетъ слухъ и оставляетъ впечатлѣніе, по большей части пріятное.

Если не спрашивать отъ оперы *ничего*, кромѣ такого впечатлѣнія, то оперы Флотова весьма удовлетворительны, и, пожалуй, въ своемъ родѣ, весьма хороши. Но какъ только въ душѣ слушателя (хотя бы и безсознательно) живетъ чувство, требующее чего-то болѣе питательнаго, живетъ идеалъ оперной музыки иного, высшаго свойства, Флотовъ противъ такихъ требованій окажется несостоятельнымъ, и куда-куда ниже въ этомъ отношеніи не только-что Обера и Герольда, но даже и Адана.

Выборъ сюжета оперы почти всегда въ родствѣ съ направлениемъ таланта въ авторѣ музыки, точно такъ же, какъ въ выборѣ сюжета заключается отчасти залогъ успѣха или неуспѣха.

«Марта», какъ пьеса, заключаетъ въ себѣ канву, весьма удачную для комической оперы, и не лишена ни нѣкоторой поэтичности, ни сценической занимательности.

Вотъ въ чемъ сущность пьесы: одна лэди изъ фрейлинъ двора английской королевы Анны, страшно скучаетъ церемонною дворскою жизнью. Услышавъ изъ своихъ оконъ веселое пѣніе служанокъ, отправляющихся въ Ричмондъ, на рынокъ, чтобы наниматься въ работу на мызахъ, капризная лэди вдругъ хватается за мысль разсѣять свою скуку шаловливою продѣлкою: она рѣшается вмѣстѣ съ подругою переодѣться крестьянками и явиться на Ричмондскомъ рынокѣ, чтобы провести день совсѣмъ необыкновенно, то-есть среди простолюдиновъ, и какъ будто въ маскарадѣ, хорошенько помистифировать мызниковъ. Что задумано, то и сдѣлано: лэди, ея подруга Нанси и одинъ пожилой лордъ, преслѣдовавшій лэди своею влюбленностью, и за то получившій отъ нея приказаніе переодѣться крестьяниномъ и сопровождать ее въ ея затѣяхъ, отправляются въ Ричмондъ, на рынокъ.

Поспѣваютъ они туда, когда тамъ на площади только-что прочитанъ былъ законъ королевы, что если нанимаемая на рынокѣ служанка получила задатокъ, то безъ согласія нанявшаго не смѣетъ оставить своего мѣста въ продолженіе цѣлаго года (курьезный законъ!.. но... необходимый для завязки пьесы).

Не зная объ этомъ постановленіи, лэди и Нанси изъ шутки нанимаются въ работницы къ двумъ фермерамъ, пожилому Плункетту и молодому Ліонелю, которые живутъ вмѣстѣ, какъ братья, хотя вовсе не родные.

Условившись въ цѣнѣ, для мистификаціи фермеровъ, фрейлина и подруга ея вдругъ очутились въ неожиданной западнѣ. Онѣ ужъ не смѣютъ уйти и остаются во власти фермеровъ, которые ихъ и увозятъ къ себѣ домой.

Шалость обернулась не совсѣмъ удачно для придворныхъ дѣвушекъ.

На фермѣ ихъ заставляютъ работать, чего, разумѣется, они не умѣютъ, и имъ приходится хоть плакать отъ непривычнаго для нихъ житія.

Между тѣмъ молодой Ліонель (comme de raison въ оперѣ) съ перваго взгляда страстно влюбляется въ лэди, которая назвалась Мартою.

Признаніе Ліонеля въ любви было принято со стороны лэди, разумѣется, со смѣхомъ. Молодой фермеръ ей не противенъ, даже нравится наружностью и скромностью, но безконечное разстояніе раздѣляетъ ихъ сословія, такъ что всѣ притязанія Ліонеля на взаимность только смѣшатъ кокетливую фрейлину.

Лэди и подруга ея уговариваются между собою убѣжать съ мызы, какъ только наступитъ ночь. Они и исполняютъ этотъ побѣгъ черезъ окно, при содѣйствіи лорда Тристана.

Плункеттъ и Ліонель въ отчаяніи, рассылаютъ своихъ работниковъ за бѣглянками и сами ѣдутъ отыскивать ихъ.

Проходитъ нѣсколько дней. Розыски тщетны. Между тѣмъ въ окрестностяхъ Ричмонда королевская охота, придворныя дамы, одѣтыя амазонками, сопровождаютъ королевѣ. Въ числѣ ихъ лэди и Нанси.

Случились тутъ Плункеттъ и Ліонель. Они видятъ своихъ бѣглянокъ, узнаютъ ихъ и, думая, что весь придворный костюмъ только обманъ, хотятъ тащить къ себѣ своихъ мнимыхъ работницъ. Шумъ, тревога,—фермеровъ, конечно, отталкиваютъ, а Ліонеля, который слишкомъ настойчиво объявляетъ свои права на Марту, ложно-переодѣтую, какъ оскорбителя придворныхъ дамъ, берутъ подъ стражу.

Несчастный Ліонель, отъ сильнѣйшаго сердечнаго волненія и отъ мучительной неизвѣстности—кто же въ самомъ дѣлѣ влюбленная его,—теряетъ рассудокъ (!).

Всѣ, однако, эти «диссонансы» пьесы разрѣшаются совершенно неожиданнымъ, счастливымъ событіемъ. Ліонель оказывается не простолудиномъ, не мызникомъ, а графомъ Дерби (!), воспитаннымъ по причинамъ политическимъ (какъ всегда въ операхъ) въ семействѣ фермера Плункетта.

Сама лэди-Марта излечиваетъ любимаго ею Ліонеля отъ его помѣшательства повтореніемъ сцены рынка и важнымъ, какъ будто съ неба упавшимъ, извѣстіемъ. Теперь нѣтъ болѣе препятствій для любви лэди и Ліонеля и пьеса оканчивается, конечно, свадьбою, даже чуть-ли не двойною, потому что Нанси очень понравилась фермеру Плункетту и, какъ она сама не аристократка, а только что подруга знатной дамы, то и можетъ безпрепятственно выходить за Плункетта, съ которымъ она кокетничала.

Изъ этого короткаго очерка содержанія пьесы видно уже, что занимательно-комическая основная мысль получила сентиментально-романическій поворотъ, не особенно удачный. Развязка, въ своей чисто-театральной неестественности, что называется, зубами натянута.

Умственное разстройство Ліонеля—мелодраматическій эффектъ, довольно избитый, притомъ подведенъ какъ-то круто, неловко. Двумя лицами, которыя могли бы придать много характерности пьесѣ, авторъ текста, по моему мнѣнію, мало воспользовался: добрякомъ Плункеттомъ, съ его горячею дружбою къ Ліонелю, и смѣшнымъ, старымъ волокитой, лордомъ Тристаномъ.

Но, говоря вообще, либретто, особенно со стороны немногосложности задачи, выгодной для музыки, весьма недурно. Планъ каждой сцены обличаетъ въ либреттистѣ знаніе дѣла и опытность, хотя и въ отношеніи плана встрѣчаются неловкости, которыя будутъ замѣчены при разсмотрѣніи музыки.

Опера эта, конечно, не такого свойства, чтобы вызывать подробный техническій разборъ всей партитуры по порядку, но такъ какъ по всей вѣроятности и даже по справедливости, опера придется на общій вкусъ и у насъ будетъ

столько-же любимую, какъ и на нѣмецкихъ сценахъ, то не мѣшаетъ сдѣлать хоть хоротенькую опѣнку всѣхъ ея нумеровъ.

Увертюру, пока оставимъ въ сторонѣ, такъ какъ она, по нынѣшнему обыкновенію, составлена въ видѣ «попурри» изъ выпуклыхъ мотивовъ самой оперы.

Первый актъ открывается хоромъ женщинъ, которыя стараются развеселить скучающую леди.

Мелодія хора (G-dur, $\frac{6}{8}$, Andante) довольно пріятна, но въ цѣломъ этотъ № почти безцвѣтенъ, такъ и видно, что служить только для поднятія занавѣса (un lever du rideau, какъ выражаются французы).

Положеніе остается тоже и въ слѣдующемъ №. Леди груститъ, скучаетъ, недовольная всѣмъ на свѣтѣ, и сама не знаетъ настоящей причины своей муки и грусти. Веселая подруга ея Нанси совѣтуетъ ей хорошенько влюбиться. Задача дуэта очень похожа на задачу сцены Агаты и Эххенъ во Фрейшюцѣ. Безъ сравненія съ тѣмъ знаменитымъ образцомъ и постоянно имѣя ввиду стремленія композитора къ крайнимъ ступенямъ «легкости» музыкальных формъ, дуэтъ Флотова (Es-dur, $\frac{2}{4}$, Andante, потомъ *piu animato*, почти Allegro и въ концѣ Presto) можно весьма одобрить. Оба женскіе голоса ведены очень выгодно (хотя партія леди требуетъ очень высокаго сопрано, такого что не часто встрѣтить можно). Только въ концѣ дуэта, Presto на мой взглядъ неудачно. Эта вокализція терціями безъ словъ (на слогъ ah...) имѣетъ какой-то инструментальный характеръ (точно двѣ флейты), изяществомъ не отличается и выходитъ почти смѣшна, тогда какъ такого каррикатурнаго намѣренія авторъ, конечно, не имѣлъ.

Вотъ гдѣ нѣкоторая степень каррикатурности музыкальной у мѣста, такъ это въ слѣдующемъ терцетѣ.

Входитъ лордъ Тристанъ Мейклъфордъ, о которомъ докладываютъ цѣлыхъ трое придворныхъ служителей. Фигуру лорда, судя по низкимъ его басовымъ нотамъ, сопровождающей оркестровкѣ и согласно самой роли, мы должны представить себѣ въ родѣ громадно-тучнаго Лаблаша. Инструментовка очень рѣзка, поминутно взвизги флейточки, но каррикатурность тутъ не вредить. Лордъ Тристанъ своимъ глупымъ пустомельствомъ жестоко надоѣдаетъ и безъ того скучающей леди.

Ensemble (A-dur, $\frac{2}{4}$) мелодически-задуманный много выигралъ-бы отъ бѣльшей разработки всѣхъ трехъ партій, отъ бѣльшей полифоничности сочиненія (какъ выражаются ученые нѣмецкіе теоретики), но... это вѣдь противорѣчило-бы цѣлямъ г. Флотова! У нашихъ славянскихъ композиторовъ полифоничности иногда слишкомъ много для сценической музыки, а въ операхъ Флотова недочетъ контрапунктной стороны дѣйствуетъ иногда очень непріятно.

Чтобы побѣсить Тристана, леди заставляетъ его то подать ей вѣеръ, то отворить, то затворить окно, и Тристанъ, немолодой и тучный, какъ Фальстафъ, страшно устаегъ отъ этой бѣготни. Въ музыкѣ тутъ много игривости,

конечно, скользящей, чтобы привести къ повторенію ансамбля (повтореніе совершается въ томъ-же тонѣ и нота въ ноту, слѣдовательно фактуры ровно никакой. Такъ, право, нетрудно писать оперы!)

Вдругъ въ окно слышно веселое пѣніе служанокъ, идущихъ на Ричмондскій рынокъ. Этотъ наивный женскій хорикъ, быть можетъ лучшая музыкальная мысль въ цѣлой оперѣ. Тутъ есть истинное мелодическое вдохновеніе, весьма колоритное и въ полномъ согласіи съ задачею. На мой взглядъ, оркестровка и тутъ нѣсколько портитъ дѣло излишнею рѣзкостью. Когда леди задумывается свое переряживаніе, и приказываетъ лорду сопровождать ихъ на рынокъ, а онъ, изъ любви къ леди, не смѣетъ отказаться, — этотъ разговоръ (слава Богу, не прозаическій, какъ въ «Страделлѣ», а сплошно-музыкальный) веденъ живо и натурально.

Условившись съ Тристаномъ, что онъ переодѣнется въ крестьянина Боба и поѣдетъ съ ними на рынокъ, леди и подруга ея принимаются учить лорда плясать по крестьянски. Сцена забавна, музыка ужъ до крайности плоска.

Andante (G-dur) — восклицанія на слогъ ла, ла, ла, еще лучше; *animato* — совершенная полька и притомъ не изъ особенно оригинальныхъ.

Съ переменною декорациію мы въ Ричмондѣ, среди рынка.

Тутъ эффектъ въ прямой зависимости отъ постановки, и надо отдать справедливость попеченіямъ Дирекціи Театровъ, сцена рынка поставлена очень хорошо. Довольно много оживленія и колоритности.

Первый шумный хоръ на рынокѣ (F-dur, $\frac{2}{4}$, Allegro non troppo), весьма близко напоминаетъ образцовую музыку такого-же рода сцены въ Фенеллѣ — Обера, съ тою разницею, что копія не въ примѣръ слабѣе оригинала. (При исполненіи у насъ темпъ этого хора берутъ слишкомъ скоро, тогда какъ авторъ именно написалъ: «non troppo»). Оттѣнки между общимъ хоромъ мызниковъ, женъ ихъ и прочаго народа, ожидающаго служанокъ, и женскимъ хоромъ самихъ служанокъ схвачены композиторомъ весьма удачно и быстрое чередованіе репликъ той и другой половины, дѣйствующихъ какъ нельзя больше на мѣстѣ. Хорикъ служанокъ тотъ-же, разумѣется, который былъ слышенъ въ отдаленіи, изъ комнаты леди.

Во время реприза перваго общаго хора (ff), пріѣзжаютъ на рынокъ Плункеттъ и Ліонель, въ англійскомъ фаэтонѣ, гдѣ хозяинъ Плункеттъ, съ длиннымъ бичемъ, самъ править. Фаэтонъ, запряженный, разумѣется, живой лошадыю, проѣзжаетъ черезъ сцену изъ кулисы въ кулису, къ великому удовольствію большинства зрителей, которые страхъ какъ любятъ подобнаго рода продѣлки на оперной сценѣ. Впрочемъ, здѣсь это у мѣста (столько-же, какъ и въ «Любовномъ Напиткѣ», на примѣръ) и прибавляетъ колоритности картинѣ рынка.

Жаль, что авторы оперы (либреттистъ и композиторъ) ослабили впечатлѣніе этой оживленной сцены тѣмъ, что прервали рыночный шумъ и заставили всю толпу народа уйти въ глубину театра — для чего? чтобы Плункеттъ

и Ліонель одни между собою могли познакомить слушателей съ своими личностями, пропѣвъ дуэтъ, въ которомъ объясняются ихъ взаимныя отношенія и семейныя дѣла.

Ясность экспозиціи для оперы, безъ сомнѣнія, еще необходимѣе, нежели въ другихъ театральныхъ пьесахъ (такъ какъ частенько музыка заглушаетъ слова и затемняетъ смыслъ интриги); но зачѣмъ-же не устроить такъ, чтобы сохранить требуемую ясность безъ ущерба натуральности и общему эффекту сцены?

Въ подробности разговора Плункетта съ Ліонелемъ входить не стану, замѣчу только, что онъ, кромѣ того, что расхолаживаетъ сцену рынка и самъ по себѣ не натураленъ, пристегнуть бѣлыми нитками. Въ этомъ дуэтино — главная мысль мелодіи тенора (Ja, seit früher Kindheit Tagen *). Это *Larghetto B-dur, 3/8*) довольно мелодично и если не оригинально, то по крайней мѣрѣ слушалось-бы съ удовольствіемъ, еслибъ звукъ голоса исполнителя былъ пріятенъ.

Очень жаль, что голосъ Плункетта (басъ) вступаетъ не тотчасъ при повтореніи мелодіи, а только во второй ея половинѣ; жаль еще болѣе, что оба голоса идутъ не иначе, какъ терціями!! Неужели трудно было придать этой фразѣ хоть немножко контрапунктной красоты? Вотъ что я называю крайними предѣлами плоскости музыкальныхъ формъ.

Послѣ дуэтино—финалъ 1-го дѣйствія, который начинается чтеніемъ закона королевы Анны. Музыкальный поворотъ этой прокламаціи недурень (по извѣстнымъ образцамъ этого рода, напримѣръ, въ сценѣ аукціона, въ *Dame blanche*). Занимательность этой сцены возрастаетъ, когда судья обращается къ толпѣ служанокъ и каждую изъ нихъ разспрашиваетъ: что она умѣетъ (*Sprich! Was kanst du, Molly Pitt?*) Дѣвушки отвѣчаютъ поочереди (*ich kann nähen, ich kann mähen* и т. д.). Весьма простою, живою мелодіею, говоркомъ, которая сперва только повторяется все тономъ выше, а потомъ (о чудо въ музыкѣ Флотова!), разрабатывается очень натуральными и красивыми имитаціями между обѣими половинами хора (нанимающіе и нанимаемыя). Это очень эффектно и, на мой взглядъ, самая удачная сцена изъ всего перваго дѣйствія.

Очень интереснымъ положеніемъ драматическимъ, когда леди, Нанси и Тристанъ являются на рынокъ въ своихъ крестьянскихъ костюмахъ, компози-
торъ, по моему мнѣнію, воспользовался не вполне удачно.

Тутъ была самая естественная и самая богатая задача для большого квинтета. Либреттистъ слишкомъ рано устранилъ участіе Тристана, заставивъ хоръ служанокъ оттащить его въ сторону. А композиторъ придалъ очень мало музыкальнаго интереса своему квартету. Слова тутъ гораздо занимательнѣе музыки. Четыре голоса покоятъ безъ оркестра, намѣреніе хорошее, но самая ме-

*) Не имѣя подъ руками русскаго перевода оперы и прослушавъ ее пока только одинъ разъ, я поневолѣ долженъ слова текста приводить изъ печатаннаго изданія оригинала (*Clavier-Auszug*).

лодія (Nun fürwahr) весьма пустенькая, а между тѣмъ повторяется два раза цѣликомъ, безъ малѣйшей перемѣны!..

Это-ли квартетъ? И такъ леди и подруга ея наняты фермерами и взяли задатокъ; теперь онѣ хотятъ кончить свою шутку—уѣхать,—не тутъ-то было! Ихъ не пускаютъ! Судья повторяетъ законъ, за нимъ и всѣ, полнымъ хоромъ. Неожиданнымъ переломомъ положенія для шаловливыхъ придворныхъ дамъ, очутившихся взаправду служанками мызниковъ, отголоскомъ этой перемѣны, въ душѣ своихъ солистокъ,—композиторъ не воспользовался нимало, изъ чего и оказывается наглядно манера его пользоваться только внѣшними, такъ сказать, декорационными данностями каждой сцены. До остальныхъ, психологическихъ сторонъ Флотува нѣтъ никакого дѣла.

Заключительный поворотъ финала приданъ такой, что всѣми солистами и цѣлымъ хоромъ повторяется выпуклая мелодія служанокъ (Ich kann nâhen), нужды нѣтъ, что личности леди и Нанси тутъ совершенно теряются въ общей массѣ! Это, однако-жъ, ужъ слишкомъ на итальянскій ладъ! Для послѣдняго размаха, въ то время, когда фермеры посадили своихъ служанокъ въ свое тильбюри и весело уѣзжаютъ съ ними, повторяется первый хоръ рынка.

Независимо отъ эстетическихъ недостатковъ, которые состоятъ въ непосредственной связи съ цѣлымъ стилемъ оперы, со степенью таланта въ композиторѣ и замѣтны только для критическаго взгляда, весь первый актъ «Марты», можно сказать, очень недуренъ, а мѣстами много положительно хорошаго.

Къ сожалѣнію, какъ увидимъ въ слѣдующей статьѣ, достоинство остальныхъ актовъ идетъ въ прогрессіи невозрастающей.

Во второмъ актѣ *) мы въ домѣ мызника Плункетта. Вечеръ. Хозяева привозятъ въ домъ своихъ новыхъ служанокъ.

Музыка этого приготовительнаго «квартетина» (A-dur) связана съ антрактомъ и очень не дурна, хотя оригинальностью мысли и не отличается.

Мызники спрашиваютъ имена служанокъ, потомъ, на первый разъ приказываютъ принять и повѣсить на мѣсто шляпы, плащи — служанки не слушаются. Изумленіе со стороны мызниковъ и начало большой сцены (Spinnquartett). Andante этого нумера (D-dur, $\frac{3}{4}$) мелодично и очень хорошо расположено въ голосахъ.

Приказаніе Плункетта, чтобы Марта и Юлія тотчасъ-же сѣли за самопрялки—громкій смѣхъ со стороны мнимыхъ служанокъ,—гнѣвъ Плункетта—все это составляетъ живую, комическую сцену, гдѣ и въ музыкѣ много очень хорошихъ подробностей. Выведенный изъ терпѣнія неумѣнъемъ Марты и Юліи обращаться съ самопрялками, Плункеттъ, чтобъ учить служанокъ, самъ садится за работу и начинаетъ вертѣть колесо. Дамы смѣются надъ нимъ. Ліонель также учить—образуется квартетъ въ веселомъ характерѣ. Главная мелодія его, къ сожалѣнію, слишкомъ близко напоминаетъ одинъ очень извѣстный, полу-плясовой мотивъ изъ Фаворитки. Партія леди, какъ и въ другихъ номе-

*) Музык. и Театр. Вѣсти., 1856 г., № 43.

рахъ, даны здѣсь вокализациі на очень высокихъ нотахъ (вѣроятно, пѣвица вѣнской сцены, г-жа Церръ, для которой Флотовъ писалъ эту роль, любила щеголять высокимъ регистромъ). Общее впечатлѣніе всей этой сцены весьма пріятно. Тутъ есть истинно-комическій характеръ въ цѣломъ поворотѣ музыки, а таланту Флотову комизмъ почти всегда удается. Вотъ въ сентиментальныхъ сценахъ онъ не такъ счастливъ. Свидѣтельствомъ можетъ служить дуэтъ, вслѣдъ за квартетомъ.

Леди осталась вдвоемъ съ молодымъ Ліонелемъ, который уже успѣлъ страстно влюбиться въ нее. Таинственность положенія леди, борьба въ сердцѣ ея участія къ влюбленному и сознанія цѣлой пропасти, раздѣляющей ихъ сословія, — канва превосходная для музыки; между тѣмъ выпукло въ этой сценѣ выдается только одна мелодія — народная шотландская пѣсня, которую леди Марта поетъ по просьбѣ Ліонеля *).

(Letzte Rose, wie magst du so einsam hier blühen).

Въ Andantino (B-moll и B-dur $\frac{3}{4}$), которое идетъ послѣ пѣсни «дуэтомъ», встрѣчается одинъ изъ любимѣйшихъ приемовъ Верди — оба голоса пущены въ унисонъ! Когда очистится оперная музыка отъ этого, столько неизящнаго злоупотребленія вокальных средствъ? То-ли бы дѣло хорошенькій двухголосый «ensemble» на сочныхъ нотахъ тенора и сопрано, искусно противопоставленныхъ!

Послѣ этой любовной сцены, гдѣ Ліонель получилъ отъ Марты на память букетъ (! самая цвѣточная сентиментальность, но въ нѣмецкихъ операхъ это почти неизбежно), — является Плункеттъ и тащитъ за собою Нанси, которая успѣла перебить всю посуду въ кухнѣ. Между тѣмъ наступаетъ полночь. Всѣ четверо поютъ «Notturmo» (Andante, Des-dur, $\frac{4}{4}$), очень недурное.

Оставшись одиѣ, дамы не знаютъ на что рѣшиться. Имъ надобно тотчасъ же убѣжать изъ дому мызниковъ, иначе выйдетъ скандалъ при дворѣ,

*) Граціозно трогательный этотъ напѣвъ, исполненный того особеннаго неподражаемаго аромата, который достается иногда въ удѣлъ народнымъ, Богъ знаетъ кѣмъ и когда созданнымъ мелодіямъ, — въ русской музыкальной литературѣ уже не новость (для тѣхъ, конечно, кто внимательно слѣдитъ за этой литературой. Эта самая мелодія варіирована для фортепьяно М. И. Глинкою и надана Стелловскимъ уже около трехъ лѣтъ назадъ. Variations pour le Piano sur un thème Ecossais). Слѣдуетъ обратить вниманіе публики на эти варіаціи, превосходныя сами по себѣ (жаль только, что ихъ такъ не много) и получившія теперь особенную занимательность отъ своей темы, столько разъ повторяемой въ оперѣ «Марта». Надо замѣтить также, что М. И. Глинка избралъ этотъ мотивъ для своихъ варіацій гораздо прежде оперы Флотова и для истинныхъ любителей музыки будетъ интересно сравнить обработку одной и той-же мелодіи двумя очень разными композиторами. Даже въ тонѣ темы они встрѣтились (у обоихъ F-dur), но не касаясь варіацій, изобрѣтенныхъ русскимъ композиторомъ, въ гармонизаціи самой данной мелодіи встрѣчается уже большой перевѣсъ достоинства на сторонѣ М. И. Глинки.

Какъ не пожалѣть, что наша публика музыкальная еще слишкомъ мало цѣнитъ работы отечественныхъ художниковъ.

между тѣмъ у нихъ нѣтъ провожатаго... Либреттистъ позаботился о бѣдныхъ фрейлинахъ—Лордъ Тристанъ тутъ какъ тутъ, когда только его и ждали.

Во время быстрого терцетина (самого коротенькаго, чтобы не помѣшати драматическому правдоподобию) леди и Нанси, въ сопровожденіи лорда, благополучно спасаются черезъ окно. Краткость могла бы и не вредить достоинству терцетина, но этотъ нумерокъ вышелъ черезъ-чуръ незамѣчательнъ. (Сколько музыки въ подобной же быстрѣйшей сценѣ, между Сусанною и Пажемъ, въ Моцартовомъ Фигаро!)

На стукъ отъѣзжающаго экипажа прибѣгаетъ Плункеттъ, окно растворено, слуганокъ нѣтъ — тревога! Плункеттъ звонитъ въ колоколь для рабочихъ. Сбѣгаются люди. Плункеттъ разсылаетъ ихъ въ погоню за служанками — Лионель въ отчаяніи, самъ бѣжитъ за ними, даже позабылъ надѣть шляпу.

Въ музыкѣ сцена повернута уже слишкомъ круто.

Нѣтъ ничего приторнѣ манеры итальянскихъ оперныхъ дѣлъ мастеровъ, которые заставляють хоръ тысячу разъ повторять: *Andiamo, corriamo alla vendetta*, — не двигаясь съ мѣста въ продолженіе четверти часа; но и совершенное отсутствіе нѣкоторыхъ размѣровъ собственно-музыкальныхъ, дѣйствуетъ въ своемъ родѣ непріятно. Чего-то ожидаешь отъ сцены,—ожидаешь напрасно и остаешься неудовлетвореннымъ.

Въ общемъ достоинствѣ второй актъ нѣсколько поуступаетъ первому. Мы видѣли, что съ собственно-музыкальной стороны, рельефно выступаютъ во второмъ дѣйствіи только нѣкоторыя подробности сцены самопрялокъ, шотландская пѣсня (которой мелодія не принадлежитъ Флотову) и не дурное *Notturmo*.

Третій актъ начинается пѣсней Плункетта, похвальное слово «Портеру» (*Porter-lied*). Это задумано свѣжо, въ хорошемъ характерѣ грубовато-шутливой музыки. Исполненіе требуетъ чрезвычайно объемистаго густаго баса (до нижняго *g*), который, между тѣмъ, свободно бы восходилъ и до верхняго *f*. По нѣкоторой энергіи размаха невольно вспомнится, что авторъ тутъ имѣлъ въ виду колоссально-сильный басъ Карла Формеза (для котораго эта роль писана). Участіемъ мужскаго хора, авторъ воспользовался только для коротенькаго припѣва (*refrain*) пѣсни...

Плункеттъ съ товарищами пьетъ портеръ гдѣ-то въ лѣсу, близъ небольшого трактира.

Вдругъ слышны фанфары королевской охоты (разумѣется, однѣ валторны, а *quattro*).

(Охотничьи хоры, тоже одна изъ любимѣйшихъ принадлежностей оперъ въ чисто-нѣмецкомъ вкусѣ).

Для своего хора «амазонокъ» композиторъ потратилъ не много мелодической изобрѣтательности. Тутъ все какъ будто уже сто разъ слушано и переслушано.

Соло Нанси, которое слѣдуетъ за хоромъ, тоже весьма не рельефно; впрочемъ, такая музыка отвѣчаетъ намѣренію текста, гдѣ рѣчь идетъ о ловлѣ

мужскихъ сердець, довольно поистертыя сравненія между охотою и кокетствомъ.

Входитъ Плункеттъ, видитъ богатыхъ амазонокъ съ коньями, въ числѣ ихъ встрѣчаетъ, кого-же?... свою работницу Юлію. Останавливаетъ ее, хочетъ тащить къ судѣ, какъ бѣглянку... Шаловливая Нанси, чтобы выпутаться изъ затруднительной встрѣчи, созываетъ своихъ подругъ и заставляетъ ихъ травить фермера, какъ дикаго вепря...

Онѣ окружаютъ его и грозятъ ему своими коньями — Плункеттъ въ страхѣ (?) бѣжитъ отъ нихъ. Въ музыкѣ здѣсь только повтореніе охотничьяго хора. Впрочемъ, эта сцена не больше, какъ приготовительное, комическое *intermezzo*. Драма начинается съ появленія Ліонеля, грустнаго, задумчиваго, погруженнаго въ мечты о своей возлюбленной Мартѣ... Повторяется мотивъ шотландской пѣсни (полутономъ выше, въ *ges*, и здѣсь таинственный колоритъ этого тона очень у мѣста, хотя переходъ изъ В прямо въ *ges* не принадлежитъ уже къ свѣжестямъ гармоніи).

Арія Ліонеля, *Allegro moderato* (F-dur $\frac{2}{4}$, Ach! so fromm) мелодична, но далеко не вполне отвѣчаетъ требованіямъ драматическаго положенія. Музыка слишкомъ скользитъ по поверхности, тогда какъ тутъ именно желалось-бы чего-нибудь поглубже.

Ліонель, поглощенный своими воспоминаніями, садится на дерновую скамью.

Входитъ леди, сопровождаемая несноснымъ для нея Тристаномъ. Отвязавшись отъ него, леди поетъ пѣсенку (*Moderato*, G-dur, $\frac{6}{8}$). Мелодія хорошенькая.

Ліонель узнаетъ голосъ своей Марты, подбѣгаетъ, и останавливается въ изумленіи, видя Марту въ костюмѣ знатной дамы. Сцена очень интересна и довольно хорошо выражена въ музыкѣ (бѣглыя реплики на «*agitato*» оркестра).

На слова леди (*Frecher Knecht, ich kenn euch nicht*), обиженный Ліонель, требуетъ, чтобы она шла за нимъ въ домъ, какъ его служанка. Леди зоветъ на помощь,—прибѣгаетъ Тристанъ, потомъ сбѣгаются амазонки, народъ. (Очень выгодное положеніе для финала). Сперва общее удивленіе и негодованіе на того, кто нарушилъ благочиніе и веселье въ паркѣ королевы (A-moll, $\frac{2}{4}$). Потомъ отъ одного слова Нанси Ліонель сознаетъ свою горькую ошибку, его Марта—знатная дама! Онъ хочетъ объяснить все дѣло,—надъ нимъ общимъ хоромъ громко хохочутъ. (Всѣ эти реплики отлично, хорошо переданы музыкою). Леди проситъ снисхожденія къ помѣшанному. Самой выпуклой частью этого эффектнаго финала является мелодія Ліонеля (*Mag der Himmel Euch vergeben*—*largetto*, As-dur, $\frac{3}{8}$).

Эту мелодію, на которой выстроенъ весь квинтетъ съ хоромъ, можно было бы назвать положительно хорошею, еслибъ она не такъ близко напоминала одну очень опошленную пѣсню (*Lied*) Проха (*Alpenhorn*). Въ декламации много эффекта, есть даже сила драматическая, которая, въ согласіи съ очень удачнымъ положеніемъ сценическимъ, доходитъ до сердца.

Жаль однако, что и въ обработкѣ этого квинтета съ хоромъ, авторъ ушелъ въ сторону отъ логическихъ требованій истинно-драматической музыки.

Въ *Larghetto* финала—послѣ изложенія мелодіи теноромъ (для котораго эта мелодія и задумана) та же мысль отъ ноты до ноты и, разумѣется, *ff*, повторяется всѣми солистами и всѣмъ хоромъ!

Но вѣдь для другихъ лицъ, кромѣ Ліонеля, эта мелодія — чужая? вѣдь она, если отвѣчаетъ близко положенію души Ліонеля, не можетъ относиться къ душевному положенію всѣхъ другихъ?

Вліяніе итальянизма и особенно вліяніе грубыхъ приемовъ Верди въ его шумныхъ финалахъ, въ музыкѣ Флотова вообще и въ этомъ номерѣ въ особенности, не можетъ радовать тѣхъ, кто искренно любитъ искусство.

Ліонеля увлекаютъ подъ стражу и занавѣсъ падаетъ при повтореніи охотничьяго хора (здѣсь въ *C-dur*).

Такимъ образомъ, въ цѣломъ финалѣ одна мелодія эффектная, правда, но не особенно оригинальная и, къ сожалѣнію, повернутая во вкусъ Верди.

Передъ послѣднимъ дѣйствіемъ въ антрактѣ мы слышали опять шотландскую пѣсню о Розѣ. Если сообразить, что въ теченіи 4 дѣйствія эта мелодія повторится цѣликомъ еще два раза, не слѣдуетъ-ли назвать такого рода эффектъ злоупотребленіемъ одного изъ самыхъ могучихъ средствъ таинственнаго музыкальнаго языка: поэзіи напоминанья, поэзіи мгновеннаго возобновленія впечатлѣній прошедшихъ?..

Леди приходитъ въ домъ мызника, чтобъ поправить бѣду—неожиданный результатъ ея каприза. Леди уже владѣетъ важнымъ извѣстіемъ, которое обратитъ мызника Ліонеля въ графа Дерби. Въ надеждѣ, что устроится счастье того, кто съ самой первой встрѣчи завладѣлъ ея сердцемъ, леди высказываетъ всѣ эти чувства (хотя не новыя въ операхъ, но всегда музыкальныя), въ хорошенькой аріи. Если, какъ уже было замѣчено, отвлечь себя отъ «высшихъ» требованій, въ музыкѣ Флотова иногда можно найти бездну прекрасныхъ сторонъ.

Чтобъ привлечь бѣднаго Ліонеля, который, хотя уже освобожденъ изъ тюрьмы, но въ своемъ глубокомъ отчаяніи, потерялъ рассудокъ,—леди поетъ шотландскую пѣсню (здѣсь въ *Es-dur*). Ліонель подходитъ къ леди, но осыпаетъ ее упреками, называя сиреной, которая изъ жестокой шутки отравила всю его жизнь. Даже извѣстіе о графствѣ (столько не естественно-придуманное либреттистомъ) не излечиваетъ горькаго настроенія души Ліонеля, наконецъ даже руку и сердце леди онъ отвергаетъ.

Въ этомъ довольно большомъ дуэтѣ (*As-moll* и *As-dur*) много хорошихъ мелодическихъ подробностей, но жестоко-Вердѣвскій унисонъ въ концѣ портитъ все дѣло.

Ліонель въ отчаяніи убѣгаетъ. Плункеттъ говоритъ объ немъ (весьма некрасиво и неловко въ рускомъ переводѣ):

Онъ бѣжитъ

Земля подъ нимъ дрожить (!)

Добрый музыкантъ въ свою очередь упрекаетъ леди, что она дурно вылечила Ліонеля.

Тогда леди рѣшается на послѣднее средство;—чтобъ приготовить его—удаляется.

Остаются вдвоемъ Нанси и Плункеттъ. Игривая комическая сцена между ними—они давно нравятся другъ другу и сторонкой, въ шутливомъ духѣ, ведутъ рѣчь о женитьбѣ—вызвала въ композиторѣ очень милую, истинно-комическую музыку. Нельзя не пожалѣть, что эффекту этой удавшейся сцены много вредить ея «неумѣстность» въ общемъ планѣ оперы. Тотчасъ вслѣдъ за патетическимъ объясненіемъ между леди и Ліонелемъ, за минуту до развязки, которая только готовится—эпизодическій комизмъ Плункетта и Нанси никакъ не кстати. Такъ и видно только желаніе авторовъ дать дуэтъ вторымъ персонажамъ изъ главныхъ четырехъ, и дать что-нибудь легко-забавное на смѣну сентиментальнаго.

Кому приписать эту ошибку въ размѣщеніи сценъ, нѣмецкому-ли либреттисту (Фридриху), или французскому Сень-Жоржу (планомъ котораго авторъ частью пользовался, какъ сказано въ оригинальномъ изданіи оперы)?

Послѣдняя сцена Ричмондскаго рынка, нарочно устроенная передъ домомъ Плункетта, по приказанію леди. (Въ операхъ никогда не бываетъ ощутительна трудность такого рода затѣй въ дѣйствительности). Ліонель приходитъ, видитъ свою Марту опять въ простомъ платьѣ служанки, возобновленіе минувшаго вызываетъ въ музыкѣ, разумѣется, повтореніе мотивовъ перваго акта.

Заключительною мелодіею оперы композиторъ избралъ опять шотландскую пѣсню. (Здѣсь въ G-dur). Сперва поетъ ее леди одна, потомъ всѣ, общимъ хоромъ.

Такого рода поворотъ музыки врядъ-ли заслуживаетъ названіе финала; но Флотовъ, какъ художникъ «практическій», хорошо знаетъ, что во время послѣдняго финала публика всегда слишкомъ озабочена процессомъ разъѣзда изъ театра, торопится домой и, слѣдовательно, слушаетъ слишкомъ разсѣянно.

Для чего же «обрабатывать» финалъ, когда работа пропадетъ даромъ?

Такому экономическому разсчету слѣдуютъ и многіе изъ нынѣшнихъ композиторовъ, находя увертюру въ оперѣ, лишнимъ трудомъ.

Авторъ «Марты» однако написалъ къ ней увертюру и довольно—большую.

Увертюра (A-moll и A-dur) начинается небольшимъ минорнымъ Andante въ $\frac{3}{4}$. Потомъ идетъ мелодія тенора изъ финала 3-го акта. (Mag der Himmel-Larghetto, A-dur. $\frac{3}{8}$). Далѣе идетъ Allegro vivace, $\frac{2}{4}$, A-moll довольно игривое, но въ родѣ танцевальной музыки. Второю темою въ Allegro является (въ C-dur) очень счастливая мелодія хора служанокъ (Wohlgemuth, junges Bluth).

Во второй половинѣ увертюры, эта мелодія хора повторяется въ A-dur, а заключается увертюра опять мотивомъ тенора, но съ чрезвычайно-усиленною звучностью (fff, и это опять чисто во вкусъ Верди).

Мотивы увертюры какъ-то не совсѣмъ ловко связаны, оттого общее ея впечатлѣніе все-таки попури. Оркестровка здѣсь, какъ и во всей оперѣ, мѣстами слишкомъ ярка, пестра, оттого иногда граничить съ безвкусіемъ. Флейточкамъ дана постоянная работа, оттого въ общемъ звукъ оркестра часто тривіальности, площаднаго чего-то *еще* больше, нежели у нынѣшнихъ французскихъ композиторовъ, которые также благородствомъ оркестровки не отличаются.

Замѣтивъ то и се противъ оперы, по долгу добросовѣстнаго критика и стараясь разъяснить точку, съ которой, по моему убѣжденію, слѣдуетъ смотрѣть на музыку Флотова, я никакъ не желаю сказать этимъ, что опера «Марта» неудачна, или вообще слишкомъ посредственна. Напротивъ, въ общемъ смыслѣ, опера очень мила и нельзя не быть благодарнымъ Дирекціи Театровъ за оживленіе русскаго опернаго репертуара этимъ музыкальнымъ блюдомъ легкимъ, но какъ бываютъ инаго сорта пирожныя—но пріятнымъ, лакомымъ...

Постановка очень тщательна. Трудная въ режиссерскомъ отношеніи сцена рынка весьма удалась. Костюмы новые.

Остается сказать нѣсколько словъ объ исполненіи.

Тутъ поневолѣ призадумашься надъ тяжелою обязанностью «правдиваго» музыкальнаго рецензента! Говорить противъ своего убѣжденія для него невозможно.

Высказать, по разумѣнію своему, всю правду.... хвалить много не придется, а не похвалы вооружать противъ рецензента и того и этого.... то есть и самихъ исполнителей (кому же пріятно прочесть о себѣ въ печати не комплименты?) и иныхъ лицъ, которые держатъ сторону того или другого исполнителя.

Двумя главными ролями, при нынѣшней обстановкѣ Марты, правдивая музыкальная критика не можетъ быть довольна. Партію Марты исполняетъ г-жа Булахова. Высокій ея сопрано идетъ къ роли столько-же, какъ пріятная и благородная наружность. Но регистръ голоса, красивая наружность и старательность еще не все, что необходимо для исправнаго (ужъ не говорю артистическаго) исполненія данной роли!

Съ технической стороны собственно пѣнія, партія Марты, исполнена слишкомъ не смѣло, мѣстами слабо. Оживленная сценическая игра для большой и трудной роли Марты одно изъ самыхъ первѣйшихъ условій. Г-жа Булахова, при всей старательности и при всей доброй волѣ, не имѣетъ въ себѣ достаточно драматическаго элемента, оттого интересная роль Марты выходитъ холодна, безжизненна.

У насъ, на русской сценѣ есть сокровище, которому, какъ намъ кажется, публика еще не отдаетъ полной справедливости. У насъ есть теноръ рѣдкаго, богатаго свойства, который, съ прибавленіемъ нѣкоторой степени искусства, могъ бы блистать на любой итальянской сценѣ (въѣдъ между знаменитыми итальянскими тенорами не всѣ же отличались сценической игрой). Чудесный,

роскошный, грудной теноръ, типическаго высокаго регистра (что у французъ называютъ *haute-contre*) и при томъ самаго пріятнаго, симпатическаго качества, въ наше время—чрезвычайная рѣдкость (доказательствомъ могутъ служить всѣ современныя итальянскія труппы). Наша русская оперная труппа обладаетъ этою рѣдкостью. Я говорю о г. Булаховѣ.

Въ Мартѣ, роль Ліонеля исполнилъ не онъ, а первый теноръ—г. Сѣтовъ. Свойства его голоса совершенно иныя, чѣмъ у г. Булахова.

Мнѣ случалось встрѣчать людей, которымъ и гортанный голосъ и приемы г. Сѣтова даже положительно нравятся. Вкусы бываютъ различныя.

Изъ прочихъ дѣйствующихъ лицъ въ «Мартѣ» на мѣстѣ: г. Петровъ, въ партіи Плункетта и г-жа Латышова, въ партіи Нанси. Опера въ первый разъ дана въ бенефисъ г. Петрова и бенефициантъ былъ нѣсколько разъ вызванъ и осыпанъ аплодисментами. Впрочемъ, эта роль, сама по себѣ не слишкомъ значительная, не принадлежитъ къ лучшимъ ролямъ изъ обширнаго репертуара г. Петрова, котораго прекрасный голосъ и большой актерскій талантъ давно отличены нашею публикою.

Роль лорда Тристана исполнялъ г. Леоновъ. Онъ тутъ не совсѣмъ на мѣстѣ. Партія требуетъ низкаго баса, а у него теноръ; роль, по ея смыслу, требуетъ маститой наружности Лаблаша, а г. Леоновъ вышелъ и не тучень, и слишкомъ молоджавъ.

Г. Гумбинъ, съ своимъ звучнымъ баритономъ, исполняетъ маленькую роль судьи въ сценѣ рынка. Хоры исполняютъ свое дѣло (не маловажное въ этой оперѣ) отлично, хорошо.

Переводъ текста сдѣланъ даровитымъ Н. И. Куликовымъ. Исключая того неловкаго мѣстечка, которое мною уже выставлено на видъ, на мой слухъ, слова русскаго текста подходятъ подъ музыку весьма исправно. Впрочемъ, трудно объ этомъ судить, не имѣя перевода передъ глазами. Подробности словъ при исполненіи, по большей части, ускользаютъ.

Повторяю, что во всякомъ случаѣ «Марта» очень хорошее приобрѣтеніе для репертуара русской оперы. Желательно, чтобъ это произведеніе возбудило въ русскихъ музыкантахъ стремленіе писать комическія оперы, хотя-бы въ такомъ легкомъ вкусѣ. Мастерство Флотова, со стороны ловкости поворота и особенно со стороны отличнаго знанія сцены и ея эффектовъ, можетъ служить выгоднымъ образцомъ.



La Traviata *).

Опера Верди.



съ тѣхъ поръ, что существуетъ родъ театральныхъ представлений, называемыхъ «операми», съ тѣхъ поръ, что въ привычныя требованія образованной жизни вошла эта амальгама изъ впечатлѣній сценическихъ и музыкальныхъ, въ любой данный пунктъ времени бывали музыкальные авторы оперъ, завладѣвшіе современнымъ вкусомъ, сдѣлавшіеся любимыми, модными.

Критическая исторія искусства показываетъ, что это общее пристрастіе къ одному избранному любимцу никогда не падало на авторовъ мало-даровитыхъ. Для такого завоеванія всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ сценъ, всѣхъ на свѣтѣ оперныхъ публикъ надобно подойти подъ требованія современнаго вкуса и высказавшіяся и еще не высказавшіяся, а внутренне-созрѣвающія въ каждую данную эпоху; надобно быть представителемъ отдѣльнаго, рѣзко очерченнаго направленія въ искусствѣ всегда съ прогрессомъ въ чемъ нибудь противъ предшественниковъ, надобно имѣть натуру исключительно-художественную; надобно—однимъ словомъ родиться съ большимъ, рѣшительнымъ призваніемъ къ оперной музыкѣ. Присутствіе большой силы въ талантѣ опернаго композитора съ вліяніемъ, обозначается еще явственнѣе чѣмъ прежде, потому что въ двухъ-сотъ-лѣтнее свое существованіе «опера» прошла чрезъ многіе и многіе фазисы, и въ каждомъ изъ нихъ были блестящія стороны, благодаря геніальнымъ и талантливымъ дѣтелямъ. Понятно, что теперь что-нибудь новое, свѣжее становится въ искусствѣ большею и большею рѣдкостью.

А безъ новаго, безъ свѣжаго (съ какой бы то ни было стороны) огромное вліяніе на публику положительно невозможно.

Кто въ дѣлѣ итальянскаго опернаго композиторства увлекалъ массы?

Павзіелло, Чимароза, потомъ—Россини; потомъ—Беллини и Доницетти.

Кто на этомъ поприщѣ точно также увлекаетъ массы въ наше время?

— Верди.

По очень простой аналогіи необходимо придется поставить его на ряду съ тѣми итальянскими оперными дѣтелями и приписать ему степень таланта весьма—значительную.

Отрицать талантъ въ музыкѣ Верди, отзываться объ немъ *du bout des lèvres* изъ мнимо-знатковскихъ мнимо-убѣжденій; дожидаться что-то порѣшать

*) Муз. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 45.

о Верди въ высокомъ ареопагѣ отсталыхъ фетисовъ и ихъ послѣдователей, значить—обличать только свою неспособность къ прямому, самостоятельному взгляду на вещи, свою неспособность къ музыкальной критикѣ *).

Но... (какъ столько разъ мнѣ случалось уже замѣчать въ столбцахъ этого журнала), успѣхъ музыки самый огромный, популярность ея самая невѣроятная, еще никакъ не могутъ и не должны служить прямымъ залогомъ великихъ достоинствъ этой музыки, прямымъ залогомъ ея высокой гениальности.

Distinguendum est.

Гениальность и—модность, популярность совпадаютъ въ чрезвычайно рѣдкихъ случаяхъ, точно также, какъ и вообще мода на что-нибудь (*la vogue*) никакъ не въ прямой зависимости отъ изящества, отъ достоинства моднаго предмета.

Если судить по степени успѣха, по степени популярности о степени художественнаго значенія, пришлось бы, напримѣръ, въ лѣтописи русской музыкальности занести золотыми буквами — Ваньку-Таньку и ей подобныя пошлости?

Популярностью, обще-любимостью «Черный цвѣтъ», «Тройка», «Красный сарафанъ», «Матушка—голубушка», безъ всякихъ сравненій перещегооляютъ у насъ *еще* самые вдохновенные романсы и пѣсни М. И. Глинки и А. С. Даргомыжскаго,—въ Германіи какойнибудь *Alpenhorn* Проха затмить всѣ глубоко-поэтическіе *Lieder* и Франца Шуберта и Роберта Шумана и т. д. Но то ли, такъ ли будетъ съ точки зрѣнія истинно-художественной оцѣнки? Не исчезнуть ли быстро, какъ эфемерныя наѣкомыя музыкальнаго міра многіе и многіе изъ самыхъ модныхъ, самыхъ любимыхъ напѣвовъ, которымъ на роду написана жизнь минутная? Слѣдуетъ-ли, значить, быть такъ щедрымъ на высшій почетнѣйшій въ искусствѣ титулъ «генія», основывая такое величанье исключительно на всесвѣтной любви, популярности моднаго композитора? Бываютъ случаи, что и истинные гении получаютъ въ свой удѣлъ огромный успѣхъ передъ массами публики—но тогда обыкновенно вовсе *не тѣ* стороны художника увлекаютъ толпу, которая велики и важны на вѣсахъ истинной критики.

Фрейшюцъ Вебера безъ сомнѣнія отличная, вдохновенная опера—но то, что изъ нея наиболѣе популярно, какъ нарочно принадлежитъ къ ея пятнамъ (*Jägerchor* въ послѣднемъ актѣ и *Brautjungfernlied*).

Изъ тысячи счастливыхъ мелодій Россини, быть можетъ, не одна не удостоилась такой огромной популярности, какъ «*Di tanti palpiti*» изъ Танкреда. Неужели этотъ напѣвъ въ самомъ дѣлѣ лучшее вдохновеніе великаго мелодиста?

*) Почти все это недавно и весьма внимательно развито въ замѣчательномъ «Листѣ Брамбеуса» («Сынъ Отечества» № 30), гдѣ этотъ блестящій литераторъ съ свойственнымъ ему безпопаднымъ остроуміемъ далъ столь справедливый отпоръ одной очень неловой выходкѣ «Ростислава Феовиловича».

А потомъ какъ же забыть, что изъ великихъ творцовъ великихъ оперъ ни Глукъ, ни Моцартъ никогда не пользовались такою оглушительною, громкою славою, какъ на примѣръ Россини или, въ наше время, Верди! Неужели же, судя по этому, слѣдуетъ прямо сказать, что Верди *равенъ* Россини и оба они *выше* и Глука и Моцарта!?

Драгоценное правило римскихъ правовѣдовъ: *Suum cuique tribuito* «отдавайте каждому, что ему принадлежитъ» должно имѣть самое строгое примѣненіе и въ приговорахъ объ искусствѣ.

Еще не было на свѣтѣ поэта или художника, который бы стоялъ въ совершенной независимости, отрѣшенности отъ данной эпохи съ ея взглядами, вкусами, модами и т. д.

Такое требованіе на практикѣ обращается въ нелѣпость. Очень извѣстна (къ сожалѣнію только частенько забывается) неоспоримая истина, что въ каждомъ поэтѣ, въ каждомъ художникѣ истинномъ, на ряду съ чистымъ служеніемъ вѣчному идеалу искусства, т. е. красотѣ, неизбѣжно является подмѣсъ вліяній скоротечныхъ, эфемерныхъ. Для современниковъ художникъ особенно дорогъ именно этими сторонами—иногда мишурными, ничтожными, въ отношеніи болѣе высокихъ цѣлей искусства.

Все дѣло только въ томъ, чтобы среди тѣхъ качествъ, которыя прямо лѣзятъ современному вкусу, являлась сильная струя внутренней красоты.

И въ Глукѣ, и въ Моцартѣ, и въ Чимарозѣ, и въ Россини многое и многое перестало нравиться, какъ нисколько не отвѣчающее нашему нынѣшнему музыкальному вкусу (сложившемуся именно такъ, а не иначе, вслѣдствіе историческаго хода въ развитіи искусства). — Все что перестало нравиться, утратило свою прелесть—очень справедливо называется отжившимъ, устарѣлымъ. Но это одна сторона.

Между тѣмъ въ Глукѣ, въ Моцартѣ, въ Чимарозѣ, въ Россини есть и бездна такого, въ чемъ музыкальная красота свѣжа, плѣнительна, поразительна и теперь, какъ и въ тотъ день, когда эти вдохновенія появились на свѣтѣ Божій.

Въ этой тайнѣ красоты долговѣчной, неувядающей—все значеніе искусства; иначе оно превратится въ игрушку, въ потѣху празднаго вкуса, на ряду съ куколками изъ саксонскаго фарфора, или съ издѣліями портныхъ и модистокъ.

Такое длинное введеніе для меня казалось необходимо, чтобы потомъ разомъ уяснить предметъ, о которомъ здѣсь рѣчь идетъ.

Музыка Верди вездѣ ярко свидѣтельствуетъ о неотъемлемомъ, весьма сильномъ талантѣ—талантѣ, въ наше бѣдное композиторское время, чрезвычайно—замѣчательномъ, имѣющемъ много правъ на преобладаніе, талантѣ природномъ какъ у Мейербера (котораго Верди скоро затмитъ окончательно).

Но, по моему убѣжденію, въ талантѣ Верди, при всѣхъ многихъ его блестящихъ качествахъ, элементъ не эфемерной, истинной красоты въ музыкальномъ изобрѣтеніи слишкомъ незначителенъ.

По своему исключительному господству на нынѣшнихъ итальянскихъ сценахъ Верди теперь тоже самое, чѣмъ былъ Россини во вторыя пятнадцать лѣтъ XIX вѣка. Сравните-же неисчерпаемый запасъ вдохновенія, красоты въ авторѣ Цирульника, Отелло, Сороки-Воровки, Моисея, графа Ори, съ мелодическимъ изобрѣтеніемъ въ авторѣ Эрнани, Риголетто, Травиаты....

И на Россини въ свое время сыпался цѣлый градъ упрековъ со стороны серьезныхъ музыкантовъ, за танцовальность, вальсообразность его напѣвовъ, за небрежность разработки, за чрезмѣрную яркость и громкость оркестра, точъ въ точъ какъ теперь во всемъ этомъ упрекають Верди.

Но изъ оперъ Россини, даже тѣхъ, которыя послабѣе и уже устарѣли, можно привести очень много музыкальных мыслей чудной красоты, и красота эта останется красотою еще на много десятковъ лѣтъ. На что, въ этомъ отношеніи, указать можно въ операхъ Верди?

Сходство съ Россини въ дѣятельности Верди есть еще и въ томъ отношеніи, что онъ не призадумывается надъ выборомъ сюжетовъ для своихъ оперъ.

Что либреттистъ подсунетъ, то и ладно.

Россини не поколебался превратить въ итальянскій костюмированный концертъ одно изъ глубочайшихъ созданій перваго въ свѣтѣ драматурга, не поколебался посягнуть на высоко-ораторный сюжетъ въ Зора, весьма плохо повернутый для сцены—не поколебался написать огромную оперу на отчаянно-жалкое искаженіе Шиллерова Вильгельма Телля.

Точно такъ и Верди—*repnait son bien où il le trouvait*.

Изъ В. Гюго—Эрнани, Риголетто.

Изъ Шиллера—Разбойники, Луиза Миллеръ.

Изъ Шекспира—Макбетъ (!)—Лиръ (!!)—ближайшая очередь за Гамлетомъ.

И разумѣется, каждый изъ этихъ сюжетовъ (болѣе или менѣе противу-музыкальных), подъ ножницами итальянскихъ либреттистовъ, теряетъ больше половины своихъ поэтическихъ красотъ, теряетъ весь свой жизненный сокъ. Изъ глубоко обдуманной драмы съ ея тонко-психологическими развитіями остаются только самыя основныя, иногда грубо мелодраматическія пружины, поэтическое созданіе превращается въ голый остовъ, который служитъ подпорками для рутинно-музыкальных декораций...

Не вандализмъ-ли это въ отношеніи поэзіи?

Не становится-ли страшно жалко за Гамлета, за эту высшую философію въ драматической формѣ, когда подумаешь, что и Гамлету не избѣжать безпощадныхъ рукъ либреттиныхъ закройщиковъ для синьора Верди.

Понимая, какъ нельзя лучше, цѣну того, что приходится «кстати» для современнаго вкуса, Верди позаботился превратить въ оперу одинъ изъ модныхъ французскихъ романовъ позднѣйшаго времени.

«Дамы съ камеліями» получили теперь такое-же видное мѣсто въ литературѣ, какъ и въ свѣтѣ, почему-же не блистать ими и на оперной сценѣ?

Что главную роль въ выборѣ этого сюжета играла его современность, модность—доказывается крайнею бѣдностью его основы въ драматическомъ и музыкальномъ отношеніяхъ.

Объясненіе въ любви на балѣ,—оскорбленіе—смерть отъ чахотки—вотъ и весь сюжетъ!

Простота канвы въ оперѣ—большое достоинство, но простота, доведенная до такой степени, уже скучность—непозволительная!

Замѣтите притомъ, что всего развитія сюжета, всего того, что любовь въ героинѣ романа дѣлаетъ особенною, индивидуальною, и оттого привлекательною—всего этого въ оперѣ, какъ и ожидать слѣдовало, не осталось даже и въ намекѣ. Чѣмъ, напримѣръ, любовный разговоръ Віолетты и Альфреда отличается отъ тысячи любовныхъ объясненій, которыхъ мы бывали свидѣтелями во всякихъ разныхъ театральныхъ піесахъ? Завязка піесы (оскорбленіе) въ сущности не безъ драматизма, и удобна для музыкальнаго воплощенія—но этотъ взрывъ страсти слишкомъ не подготовленъ предыдущимъ, эта катастрофа является слишкомъ неожиданно, ex abrupto.

Крайне бѣдное содержаніе двухъ первыхъ актовъ авторы желали подкрасить виѣшнимъ великолѣпіемъ. — Костюмы временъ Людовика XV, балъ-маскарадъ; но особеннаго эффекта не вышло и въ этомъ. Балъ тотчасъ въ началѣ оперы, слѣдовательно отнимаетъ свѣжесть отъ маскарада во второмъ дѣйствіи, а самый маскарадъ вышелъ особенно неудаченъ и безцвѣтенъ.

Послѣднее дѣйствіе все цѣликомъ состоитъ въ одной сценѣ и сцена эта: умиранье молодой женщины отъ злѣйшей легочной чахотки. Эффектъ не драматическій, а патологическій: картина не оперная, не сценическая, а госпитальная.

Теперь передъ нами больная страдальца на смертномъ одрѣ; въ продолженіе цѣлаго акта (!) лекарства, докторъ....

Въ одной изъ будущихъ оперъ насъ поведутъ, вѣроятно, въ клинику и заставятъ быть свидѣтелями ампутацій или вскрытія труповъ!....

Непостижимое удаленіе отъ законовъ изящнаго, такъ легко постигаемыхъ поэтическимъ смысломъ, если онъ еще не въ конецъ испорченъ!

Въ одномъ изъ предыдущихъ нумеровъ, читателямъ Вѣстника былъ обѣщанъ «за меня»—подробный разборъ оперы «Traviata». Для чего былъ-бы полезенъ такой разборъ, когда опера принадлежитъ рѣшительно къ слабымъ произведеніямъ Верди?

Не довольно ли сказать вообще, что въ этой музыкѣ мѣстами проглядываетъ нѣжность, грація; мѣстами въ оркестрѣ мелькаютъ превосходныя сочетанія инструментовъ—мѣстами выразительность доходитъ до драматизма,—мѣстами есть новизна въ поворотѣ сочетаній цѣлой сцены (напримѣръ, довольно-длинное объясненіе Віолетты съ Альфредомъ, въ 1 дѣйствіи говоркомъ подъ звуки вальса, слышимого изъ другой комнаты),—но однообразность ритмовъ въ $\frac{3}{4}$ и $\frac{3}{8}$ еще нигдѣ, быть можетъ, изъ всей музыки Верди не утомительна

такъ какъ здѣсь,—и въ цѣломъ—мелодическая изобрѣтательность, если и замѣчательна, то именно—бѣдностью своею. Весьма похоже на то, что Верди—увѣ! исписался. Въ нынѣшней оперѣ сколько нибудь рельефныхъ мелодій еще меньше нежели въ «Due Foscari», или въ «Giovanca d'Arco»—операхъ, по всей справедливости,—уже забытыхъ.

Если намъ теперь скучными кажутся слабыя изъ Россиніевскихъ оперъ,—сплошныя сольфеджированія, изъ которыхъ, напримѣръ, соткана вся «Матильда ди Шабранъ» и другія произведенія въ томъ-же вкусѣ, то во сколько разъ скучнѣе покажется лѣтъ черезъ пять, десять, такая оперная музыка, въ которой, пожалуй, нѣтъ этого сольфеджированія, но въ которой за то мелодія доведена до крайнихъ предѣловъ безцвѣтности и плоскости.

Нѣкоторая свобода, непринужденность (*un laisser—aller*) въ мелодіяхъ Верди составляетъ ихъ главный характеръ (въ прямую противоположность мелодіямъ Мейербера, гдѣ чуть не каждый тактъ дичится своего сосѣда), такъ и въ нынѣшней оперѣ; но положительной «красоты» въ мелодическомъ рисункѣ и оригинальности въ немъ не спрашивайте:

Здѣсь все мнѣ на память приводитъ бывшее....

Здѣсь всѣ напѣвы звучатъ, какъ будто что-то знакомое и поминутно напоминаютъ то самого Верди, то Доницетти, то Россини, то Мейербера.... Потомъ, повтореніе одной и той же, весьма небогатой мысли идетъ обыкновенно на много, много страницъ партитуры и безъ малѣйшей перемѣны въ обстановкѣ! Тогда какъ всѣ музыкальныя построенія держатся на повтореніи одного и того-же, только въ постоянно иномъ видѣ.

Употребленіе голосовъ «унисономъ» въ фактурѣ всѣхъ хоровъ и въ *choraux d'ensemble*—столько же надобительно, какъ и въ прежнихъ операхъ Верди.

Унисонъ изрѣдка, у мѣста, одинъ изъ самыхъ могучихъ эффектовъ; сплошь и рядомъ «унисоны» отодвигаютъ музыку къ ея варварскимъ временамъ.

Если перебрать всю оперу отъ начала до конца и останавливаться на томъ, что получше и что похуже относительно-прочаго и тѣмъ выступаетъ изъ общей посредственности, придется указать въ первомъ дѣйствіи съ хорошей стороны дуэтъ Альфреда и Віолетты и арію ея, которою оканчивается актъ. (Недуренъ и вальсъ, еслибъ только не былъ такъ жестоко растянута).

Въ началѣ втораго дѣйствія—большой дуэтъ Віолетты съ отцомъ Альфреда, могъ бы выйти замѣчательнымъ, еслибъ мелодія баса была красивѣе, а многія мѣста въ репликѣ Віолетты не были бы такимъ близкимъ сколкомъ съ дуэта Валентины и Марсея.

Арія отца Альфреда (въ сценѣ съ сыномъ) отиѣнно скучна, особенно длинною своею.

Въ сценѣ маскарада—хоръ цыганокъ и хоръ испанскихъ матадоровъ—неудачны до крайности. Мудрено въ какой-нибудь другой оперѣ «извѣстнаго

и любимого» композитора отыскать что-нибудь вялѣе и не красивѣе этихъ двухъ хоровъ.

Въ финалѣ акта (сцена оскорбленія Виолетты Альфредомъ) есть много очень хорошихъ намѣреній, но безпрестанное повтореніе одной и той же инструментальной фигуры утомляетъ слухъ и наскучиваетъ. Лучшее мѣсто въ этомъ финалѣ (а быть можетъ и во всей оперѣ) реплики трехъ главныхъ лицъ послѣ того, какъ Альфредъ бросилъ кошелькъ къ ногамъ Виолетты. Тутъ есть и трогательная правда выраженія и порядочная красота.

Въ третьемъ актѣ очень выпукло выступаютъ занимательныя подробности оркестровки (скрипки съ сурдинами—въ высокихъ регистрахъ; какіе-то гробовые аккорды басовыхъ инструментовъ въ заключительной сценѣ и т. д.), но мелодическихъ красотъ слишкомъ мало,—большая часть рисунковъ пѣнія далеко не соответствуетъ драматической задачѣ.

Вообще эта музыка такого рода, что не-будь превосходной исполнительницы для партіи Виолетты, «la Traviata» рѣшительно-бы никому не понравилась, прошла бы слишкомъ незамѣтно.

Теперь-же эта опера привлекаетъ и будетъ привлекать толпы, потому, что г-жа Бозио въ роли Виолетты поетъ восхитительно, дѣлаетъ изъ этой музыки чудеса.

При такомъ обворожительномъ исполненіи иногда припишешь композитору и тонкость и нѣжность драматическаго выраженія, и красоту мысли; безъ г-жи Бозио въ этой партитурѣ и съ микроскопомъ не отыскать такихъ достоинствъ.

Г. Кальцолари (Альфредъ) и г. Бартолини (отецъ Альфреда) весьма на мѣстѣ въ своихъ партіяхъ.

Голосъ г. Бартолини—высокій баритонъ, весьма симпатическаго качества.

Прибавлю, что въ строгомъ приговорѣ о музыкѣ въ «Traviata» я слѣдую, какъ и обыкновенно, только своему убѣжденію, основанному на фактическихъ доказательствахъ и очень увѣренъ, что въ нашей публикѣ (восторгающейся «Трубадуромъ») и «Traviata» найдетъ самыхъ ревностныхъ поклонниковъ, особенно между тѣми «меломанами», которые не привыкли входить въ тонкій разборъ своихъ впечатлѣній, слѣшать въ новую оперу, потому что она «новая» и «модная» и любятъ оперою, потому что въ ней г-жа Бозио превосходно поетъ.



Графъ Ори *),

Опера Россини.

(Бенефисъ г. Кальцолари, 8 декабря).



отрадно послѣ длинной, скучной дороги, гдѣ успѣлъ натерпѣться и отъ холода и отъ усталости, войти въ теплую, изящно-убранную комнатку и въ уютномъ креслѣ подлѣсть къ камельку.

Отрадно послѣ безлюдныхъ, безводныхъ, утомительно-однообразныхъ степей встрѣтить благословенный уголокъ земли, гдѣ въ роскошной долиנѣ цвѣтущіе сады орошаются рѣчками и ручейками, гдѣ все живописно, все ласкаетъ, нѣжить чув-

ства и все дышетъ довольствомъ...

Послѣ такихъ оперъ, гдѣ безвкусіе содержанія соперничаетъ съ безвкусіемъ музыки, гдѣ преувеличеніе самыхъ пошловато-грубыхъ эффектовъ мелодрамы и звучности въ состязаніи съ столько-же преувеличенною и столько же неблагородною приторностью чувства—послѣ такихъ оперъ особенно отрадно наслаждаться произведеніемъ, насквозь проникнутымъ умомъ, вкусомъ, граціею—благородствомъ истинной красоты...

Противоположность между оперой «Графъ Ори» и тѣми операми, которыя преобладаютъ на итальянской сценѣ—разительна, и всѣ настоящіе друзья искусства, въ которыхъ чувство изящнаго столько сильно, что борется со всеобщимъ безвкусіемъ, всѣ эти «истинные» любители искусства глубоко благодарны г-ну Кальцолари за умный его выборъ для своего бенефиса такого сокровища музыкальнаго, какъ чудесная опера чудеснаго маэстро!..

Одинъ изъ истинныхъ друзей хорошей музыки, человѣкъ понимающій дѣло, наслаждаясь Россиніевской красотой въ бенефисъ г-на Кальцолари, воскликнулъ: «*ça ma fait passer le vilain goût de la Traviata*».

Да, дѣйствительно, мы страдаемъ «оскоминой» отъ модной музыки, пора было избавить насъ отъ этой оскомины, хоть на короткое время, пора было «освѣжить» наши впечатлѣнія чѣмъ-нибудь истинно-изящнымъ, истинно-музыкальнымъ.

Одна, только одна грустная мысль отравляетъ нѣсколько роскошное наслажденіе оперою «Ори», та мысль, что авторъ этой восхитительной музыки, что этотъ гениальный мастеръ своего дѣла еще современникъ нашъ, конечно,

*) Муз. и Теат. Вѣстникъ, 1856, № 50.

въ преклонныхъ, но еще вовсе не въ престарѣлыхъ лѣтахъ (напримѣръ, по годамъ, ровесникъ Мейерберу и чуть не десятью годами моложе Обера), а между тѣмъ уже болѣе четверти столѣтія ничего для сцены не пишетъ, и вообще съ Вильгельма Телля (1830) за исключеніемъ музыки «Stabat mater», осудилъ себя на упорнѣйшую праздность по искусству!..

Для такого «самоубійства» въ отношеніи къ творческому дару—нѣтъ и не можетъ быть оправданія. А чтобы этотъ божественный даръ могъ «изсякнуть» въ такой щедро-надѣленной натурѣ, какъ личность Россини—не хочется вѣрить!

Россини отчасти пережилъ свою славу, по крайней мѣрѣ теперь, за исключеніемъ вѣчно-юнаго и всѣми любимаго «Цирульника» очень немного Россиніевскихъ оперъ, которыя постоянно являлись-бы въ современномъ репертуарѣ (эти немногія: Отелло, изрѣдка Семирамида, изрѣдка Сорока-воровка изрѣдка Ченерентола, Моисей, Телль и къ сожалѣнію, тоже весьма изрѣдка—Ори).

Но въ то время, когда Россини блисталъ въ апогеѣ славы своей, когда всѣ итальянскія сцены почти исключительно питались его операми, въ то самое время публика, по обыкновенію, слѣпо преклонялась передъ моднымъ своимъ кумиромъ, не давая себѣ отчета, за что именно ему поклоняется, а строгіе цѣнители и судьи не понимали великаго художника, преслѣдовали его своимъ негодованіемъ и своими насмѣшками. Тогда было принято дѣлить всю музыку только на два лагеря—итальянскій и нѣмецкій и, разумѣется, всѣ знатоки, всѣ ученые аристархи и зоицы, принадлежа къ «нѣмецкому» лагерю, ожесточенно ратовали противъ Россини, подъ знаменами Моцарта, Бетховена и Вебера.

Теперь такая война между истинно-понимающими музыкальную критику—невозможна. Теперь болѣе и болѣе входитъ въ общее сознаніе мысль, что школы искусства, при взаимномъ другъ на друга вліяніи, вовсе не діаметрально-противоположны, а во многомъ параллельны, сходны между собою и даже вовсе не имѣютъ опредѣленныхъ, рѣзкихъ границъ.

Теперь серьезная музыкальная критика не только что никогда не выставитъ Моцарта антиподомъ Россини, а, напротивъ, постоянно находитъ больше и больше «родственности» между гениальными натурами этихъ двухъ великихъ оперныхъ творцовъ. Надобно отдать честь парижскому музыкальному рецензенту, Скудо, что онъ, несмотря на всю неглубокость, несмотря на скользящую манеру писать по французски и для французовъ, постоянно въ статьяхъ своихъ, напираетъ на сходство геніевъ Моцарта и Россини и нѣсколько разъ называетъ Россини прямо продолжателемъ Моцарта.

Въ этомъ много правды. Но что и этого опять нельзя принимать буквально (потому что въ Моцартѣ много и такого, что для Россини осталось въ сторонѣ), это вполнѣ могутъ раскрыть болѣе подробные критическіе выводы, которымъ здѣсь не мѣсто.

Довольно сказать, что такъ какъ въ Россіи чрезвычайно много родственности съ гениемъ Моцарта и что, наоборотъ, въ «трансцендентальной» музыкѣ Бетховена можно фактически доказать сходство и даже тождественность иныхъ мелодій съ напѣвами «итальянскихъ оперъ», то, вмѣсто отжившаго дѣленія всей музыки на итальянскую и нѣмецкую, въ наше время при скрещеніи всѣхъ школъ и возниканіи новыхъ, не вѣришь-ли будетъ дѣлать музыку только на *хорошую* и *нехорошую* или на музыку *музыкальную* и *анти-музыкальную*?

Подойдемъ однако поближе къ оперѣ, о которой у насъ здѣсь рѣчь идетъ.

«Графъ Ори» написанъ въ 1828 году, для сцены парижской Большой Оперы, послѣ блистательнаго успѣха «Моисея» въ обновленномъ видѣ (замѣчательное исключеніе, сдѣланное тогда для Россіи, противъ обычая или лучше сказать законовъ этого парижскаго театра: для всякой оперы даваемой въ Académie royale de musique, какъ тогда этотъ театръ назывался, еще со времени Лулли требовался балетъ. И Россіи, передѣлывая для Парижа своего «Моисея» долженъ былъ прибавить балетъ. Но въ Ори, къ счастью этой оперы, дѣло обошлось безъ балета).

Текстъ оперы для Россіи смастерилъ Скрибъ изъ одного своего «водевиля», подъ тѣмъ же заглавіемъ, основаннаго на народно-французской балладѣ и того времени (1828), чрезвычайно любимого парижскою публикою.

Опытность и знаніе сцены видны въ текстѣ оперы на каждомъ шагѣ. Поворотъ пѣлаго и каждой подробности весьма ловокъ и для театра и для музыки. Но вообще это либретто никакъ не изъ счастливыхъ оперныхъ текстовъ. Основа сюжета, задача его—слишкомъ мелка и ничтожна. Это не больше какъ пустенькая, чисто-водевильная интрижка въ костюмѣ среднихъ вѣковъ. Ни характеровъ, ни страстей, ни истинной поэзіи не ищите. Вмѣсто любви—грубое волокитство; вмѣсто характеровъ—карикатуры; вмѣсто комизма—шалость, чуть-чуть удержанная на границѣ пристойности...

Упреки, какъ видите, капитальные; между тѣмъ всѣ они стушевываются, исчезаютъ... когда подумаемъ, что этотъ текстъ, при всѣхъ его важныхъ недостаткахъ, при всей его «безсердечности» послужилъ чрезвычайно-удачною канвою для вдохновеній Россіи, всегда склоннаго къ ироніи, къ насмѣшкѣ надъ теплымъ чувствомъ...

И какими дивными узорами разцвѣчена эта канва подъ очарованіемъ генія Россіи!

Какъ счастливо воспользовался онъ мѣстнымъ колоритомъ, чтобы придать своей музыкѣ оттѣнокъ нѣсколько французскій, и тѣмъ слить особенности своей фактуры съ традиціонными требованіями французской оперной школы!..

Какая тонкость, какое остроуміе разлито во всей этой музыкѣ!

Принадлежа къ эпохѣ полной зрѣлости генія Россіи и примыкая отчасти къ французской школѣ, «Графъ Ори» начинается собою новый фазисъ дѣя-

тельности Россини, фазисъ—къ которому принадлежать—увы! только два произведенія: Ори и Телль.

Уже въ Моисеѣ, въ тѣхъ нумерахъ, которые прибавлены для Парижа, въ оркестровкѣ и всей фактурѣ есть какое-то особенное могущество, особенное очарованіе красоты въ соединеніи съ «силой». Встрѣчаются приемы, сочетанія звучностей инструментальныхъ и вокальных до того, въ операхъ Россини и ни въ чьихъ на свѣтѣ, еще не бывалыя.

Въ Ори этотъ-же могучій, всесильный оркестръ, это-же магическое обаяніе «новизны» оркестрныхъ и вокальных приемовъ.

Многими изъ этихъ блистательныхъ эффектовъ, приемовъ оркестровки воспользовался переимчивый Мейерберъ, какъ только, вслѣдъ за Россини, сталъ писать для парижской большой оперы.

Когда рѣчь идетъ о графѣ Ори нельзя забыть ни на минуту, что это—опера комическая, и что въ согласіе съ задачею сюжета, всему произведенію данъ поворотъ легкой, шаловливой граціозности, пополамъ съ ироническимъ лукавствомъ.

Какъ великій мастеръ своего дѣла, Россини умѣлъ придать этотъ ироническій оттѣнокъ даже тѣмъ звукамъ оперы, гдѣ много силы и энергіи.

Сколько смѣлости и капризной шутливости въ аккордахъ, которыми начинается не увертюра, а небольшая чудно-оркестрованная прелюдія. Самый первый звукъ fortissimo всего оркестра — на секундъ-аккордѣ! (Басу — с, въ другихъ голосахъ d, fis, a). Генераль-бассисты прошлаго вѣка пришли-бы въ ужасъ передъ подобнымъ отступленіемъ отъ всѣхъ правилъ (!) и заклеямили-бы автора такой nepозволительности—музыкальнымъ невѣждой!..

Теперь, при этомъ начальномъ аккордѣ, только рѣдкіе изъ нѣмецкихъ рутинистовъ, и то самые тупоумные изъ нихъ, призадумываются и недовѣрчиво покачиваютъ головой.

Послѣ чудесно-оригинальныхъ выходовъ альтовъ и віолончелей отрывистыми нотками въ самомъ высокомъ регистрѣ, послѣ оригинальнѣйшей, нѣсколько таинственной модуляціи выступаетъ неожиданно въ D-dur и fortissimo одна изъ выпуклыхъ мелодій оперы, напѣвъ, основанный на одной національно-французской пѣснѣ. Потомъ опять тѣ-же дикіе аккорды, тѣ-же пронзительныя выходы віолончелей съ альтами на «высотахъ» и быстрый переходъ къ поднятію занавѣса. Сколько ума, знанія дѣла и сколько своенравной красоты въ этой небольшой прелюдинѣ.

Первый нумеръ оперы, un lever de rideau, какъ выражаются французы, бойко написанный хоръ поселянъ и поселянокъ, подготовляющій появленіе «пустынника» т. е. молодого шалуна, графа Ори, вздумавшаго подъ костюмомъ анахорета, проникнуть въ недоступный мужчинамъ замокъ набожной красавицы, графини Формутье.

Чрезвычайно ловко повернуты эти пригосветильныя сцены, т. е. хоръ поселянъ съ репликами Рембо (г. Тальяфико), пріятеля Ори, также переодѣ-

таго въ полу-монашескій костюмъ, и Рагонды (г-жа Латышова), одной изъ приближенныхъ къ графинѣ дамъ, (собственно la tourière du château, потому что замокъ графини—почти монастырь).

Выходная арія графа (г. Кальцорали), въ платьѣ стараго пустытника, дышетъ тою особенною свѣжестью и прелестью музыкальных формъ, которыхъ тайна составляетъ основу таланта Россини.

Арія эта (C-dur, $\frac{3}{4}$) съ восхитительнымъ миноромъ (A-moll) составляетъ эпизодъ интродукціи; большой первый № замыкается быстрымъ morceau d'ensemble, гдѣ крестьянка Алиса (г-жа Лилѣва), Рагонда, Рембо и вся толпа поселянъ приступаютъ къ пустыннику, какъ всезнающему и всеильному, съ просьбою объ исполненіи ихъ желаній! Оркестръ тутъ сильно преобладаетъ надъ вокальными партіями—такая «преувеличенность» оркестровки частенько встрѣчается у Россини въ операхъ, писанныхъ для Парижа.

Когда вся толпа разошлась (дѣйствіе передъ замкомъ графини, видѣнъ и подъемный мостъ, необходимая принадлежность замковъ того времени), входятъ на сцену новыя лица: пажъ графа Ори, Изолье (г-жа Маррай) и наставникъ дядька графа—Фламбо (г. Марини).

Пажъ влюбленъ въ свою кузину, ту-же графиню 'Формутье. Дядька, по приказанію отца графа Ори, отыскиваетъ молодого повѣсу, пропавшаго изъ виду уже нѣсколько дней.

Все это мы узнаемъ изъ речитативовъ, гдѣ необыкновенно натурально подмѣченъ разговорный тонъ, и безъ малѣйшей утомительности (нерѣдкой въ речитативахъ).

Арія дядьки (Andante F-dur) арія, въ которой Фламбо изливаетъ свои жалобы на несносную для него «честь» быть гувернеромъ знатнаго повѣсы, своею тяжеловѣсною, нѣсколько тупоумною важною отлично согласуется съ характеромъ Фламбо, какъ его задумалъ либреттистъ, и съ средневѣковымъ костюмомъ этого лица, какъ мы его видимъ на сценѣ.

Но... оттого-ли, что темпъ этого Andante былъ нѣсколько растянутъ, оттого-ли, что тутъ очень много повтореній одного и того-же мотива, прекрасная сама по себѣ арія вышла чуть-чуть монотонна и не особенно-эффектна. Въ партитурѣ за этимъ Andante F-dur слѣдуетъ прелестный женскій хорикъ (Bolero, A-dur), а потомъ allegro аріи дядьки, который отъ дѣвушекъ узналъ о пустынникѣ и догадался, что все это продѣлки его дражайшаго питомца. И болеро и аллегро аріи (съ прелестными каноническими имитаціями между голосомъ и духовыми инструментами) у насъ на сценѣ не исполняются (вѣроятно, для сокращенія перваго акта, который, въ самомъ дѣлѣ, длинноватъ при нѣкоторой скудости сценическаго содержанія).

Пажъ Изолье, оставшись одинъ, въ свою очередь желаетъ посовѣтоваться съ мудрымъ пустынникомъ касательно любви своей къ графинѣ. Мнимый пустынникъ (на призывъ колокола) выходитъ и узнаетъ своего пажа, который нѣсколько не подозреваетъ кто передъ нимъ, подъ личиною этого почтеннаго

старца. Изолье очень наивно рассказываетъ пустынноку свои планы; именно, что онъ хочетъ пробраться въ замокъ къ своей кузинѣ, подѣ видомъ пилигримки. Ори очень радъ этой счастливой выдумкѣ на свою пользу и между тѣмъ негодуетъ на своего пажа, который осмѣлился стать ему соперникомъ.

Основа дуэта весьма игрива, а чудеса музыки этого нумера словами не передать.

Всѣ мелодіи необыкновенно плѣнительны, особенно рельефна та, гдѣ пустынноикъ (въ минорномъ тонѣ) говоритъ пажу:

«Noble page du Comte Ory

Sera un jour digne de lui.

и живой, пламенный «ensemble», гдѣ голоса и оркестръ сочетаются очаровательно.

Подъ величаво-граціозный Маршъ (пѣніе віолончелей и скрипокъ въ октаву съ легкимъ аккомпаниментомъ остальныхъ струнныхъ) опускается подъемный мостъ и по немъ церемонно является на сцену свита владѣтельницы замка, а потомъ и она сама (г-жа Бозіо). Графиня Формутье жалуется пустынноку на свою горькую участь и проситъ исцѣленія.

Пустынноикъ совѣтуетъ прибѣгнуть къ любви—радость и восторгъ графини.

Вотъ сильно ироническая задача текста.

Россини написалъ на него арію чисто-виртуозную, выходную, бравурную арію для примадонны, со всѣми условіями блестящаго, итальянскаго стиля.

По драматизму и по самой музыкѣ это, безъ сомнѣнія, слабѣйшій № изъ всего 1-го акта, но большинству нравится, быть можетъ, лучше красота, менѣе доступныхъ общему вкусу и вызываетъ оглушительныя рукоплесканія, при очаровательномъ исполненіи г. Бозіо. Арія эта, со своими длинными вокальными узорами, какъ будто нарочно написана для нашей примадонны, безъ сомнѣнія, одной изъ первѣйшихъ «вокалистокъ» въ свѣтѣ.

Впрочемъ, и съ чисто-музыкальной стороны, арія эта въ высокой степени замѣчательна нѣкоторыми счастливыми мелодическими фразами и чудесными подробностями оркестра (особенно pizzicato басовъ въ «кабалеттѣ» аріи).

Графиня, въ восторгѣ отъ совѣтовъ набожнаго анахорета, ведетъ его въ свой замокъ; уже они вступаютъ на подъемный мостъ.... вдругъ шумъ, вбѣгаетъ толпа мужчинъ, предводительствуемыхъ дядькою графа, онъ отыскалъ его подѣ личною пустынноика и избличаетъ его обманъ передъ удивленною толпою. При имени графа Ори, прославленнаго подвигами волокитства, женщины страшно пугаются. Графъ бѣсится на дядьку, потомъ сбрасываетъ съ себя бороду, платье пустынноика и является молодымъ вельможей—шалуномъ. Финалъ открывается большимъ Andante безъ оркестра, гдѣ семь солистовъ (три сопрано, альтъ, теноръ и два баса), и хоръ мужской, и женскій выражаютъ, какъ бытъ водится въ операхъ, свое изумленіе.

Не знаешь чему дивиться въ этой восхитительной голосной симфоніи, красота-ли мелодическихъ мыслей или неподражаемому знанію вокальныхъ

средствъ, такъ что не только что нигдѣ не замѣтно отсутствіе силы, энергіи оркестрныхъ звуковъ, а напротивъ, мѣстами кажется слышны то регистры флейтъ и кларнетовъ, то въ репликахъ мушинъ и хора — рельефные звуки «мѣдныхъ». Эффектъ неподражаемый, хотя въ исполненіи этого *Andante* интонація была далеко не безъукоризненна.

Переломъ финала составляетъ прибытіе письма къ графинѣ о скоромъ возвращеніи крестоносцевъ, нетерпѣливо ожидаемыхъ женами. Письмо читается подъ живую, быструю музыку (*E-dur*, $\frac{6}{8}$), которая скользитъ по разнымъ тональностямъ.

Графъ Ори, не теряя духу, совѣщается съ своими пріятелями о новой шаловливой продѣлкѣ на слѣдующую ночь. Это совѣщаніе группы мушинъ, въ сторонѣ, тайкомъ, составляетъ эффектную противоположность группѣ женщинъ, которыя радуются вдвойнѣ и избавленію графини отъ замысловъ «страшнаго» Ори, и возвращенію крестоносцевъ.

Россни, съ привычнымъ знаніемъ сценически-музыкальныхъ эффектовъ (послѣ двадцати или тридцати оперъ, написанныхъ имъ для Италіи) отлично воспользовался этимъ контрастомъ.

Блестящій финалъ необыкновенно увлекателенъ въ своемъ быстромъ движеніи и великолѣпно обрамливаетъ весь первый актъ.

Красота во всей этой музыкѣ льется полною, широкою струей. Неприужденность вдохновенія до того обаятельна, что кажется будто вся эта партитура создалась безъ малѣйшаго усилія, сама собою и въ одно мгновеніе.

Второй актъ *) по сценическому дѣйствію занимательнѣе перваго; по музыкѣ, вообще говоря, первому поуступаетъ, хотя и здѣсь россиніевскіе жемчуги и алмазы разсыпаны щедрою рукою, а финальный терцетъ, безъ сомнѣнія, лучшій № во всей оперѣ.

Мы въ замкѣ графини; дѣйствіе открывается хоромъ женщинъ, музыка котораго въ оркестрной разработкѣ составляетъ прелестную прелюдію передъ поднятіемъ занавѣса; тутъ превосходно передана музыкою одна изъ главныхъ комическихъ, шаловливыхъ пружинъ сюжета — спокойствіе, отрадное чувство графини и окружающихъ ее дамъ, которыя всѣ считаютъ себя на всегда избавленными отъ столько «опасныхъ» продѣлокъ страшнаго графа Ори. Но именно когда господствуетъ это чувство спокойствія и отрады, не тутъ-то было! весь этотъ гинекей чуть чуть не становится жертвою «хищнаго» врага и его сподвижниковъ.

Либреттистъ весьма эффектно повернулъ приготовительную сцену 2-го акта (интродукція). Спокойный хоръ женщинъ за рукодѣлемъ; вдругъ—буря гроза, дождь съ градомъ бьетъ въ стекла замка... женщины пугаются; буря нѣсколько стихаетъ, въ это время раздается тихое, нѣжное пѣніе «пилигримокъ», просящихъ ночлега. Затѣмъ опять буря, опять дождь съ градомъ, голоса

*) «Музык. и Театр. Вѣстн.», 1856 г., № 51.

пилигримокъ на секунду смѣшиваются съ завываніемъ бури, графиня набожно преклоняетъ колѣна, всѣ женщины слѣдуютъ ея примѣру, усердно молятся. Потомъ графиня отдаетъ Рагондѣ приказаніе выпустить бѣдныхъ пилигримокъ. Всѣ эти моменты отлично выражены музыкой и составляютъ сцену необыкновенно-удачную. Буря оркестрована превосходно. Мелодія просьбы пилигримокъ (мужской квартетъ за сценой, и безъ аккомпанимента), изъ всей этой оперы получила самую большую извѣстность и даже популярность. Это дѣйствительно необыкновенно граціозный, необыкновенно-счастливо изобрѣтенный напѣвъ (As-dur, $\frac{6}{8}$, Noble chatelaine). Мысль поручить просьбу женщинъ, пилигримокъ, двумъ тенорамъ и двумъ басамъ, невольно заставляетъ улыбнуться надъ неестественностью... Такихъ голосовъ никакая бы въ свѣтѣ графиня, во всей ея средне-вѣковой наивности, не приняла бы за женскіе... Но иронія (persiflage) какъ будто насмѣшка надъ оперною естественностью, играетъ въ этомъ произведеніи не маловажную роль и отражается чуть не въ каждой нотѣ.

И такъ, подѣ покровительствомъ шалуна Ори, 14 рыцарей, въ одеждѣ пилигримокъ впущены въ замокъ графини. Волки забрались въ овчарню.

Сначала самъ Ори, разумѣется, также въ видѣ пилиgrimки, является благодарить графиню за ея милосердное гостепріимство. Дуэтъ, въ которомъ виртуозность преобладаетъ надъ музыкою (оттого, быть можетъ, особенно нравится публикѣ); но и тутъ встрѣчаются фразы истинно-красивыя и вдохновенныя.

Приказавъ подать пилиgrimкамъ молока и плодовъ, графиня уходитъ въ свои внутреннія покои; «пилиgrimки» остаются однѣ.

Радость, смѣхъ, шалость—маленькій ensemble (C-dur $\frac{2}{4}$) столько же шаловливо-веселый, какъ и задача этой сцены.

Рыцари—пилиgrimки чуть не плачутъ, что нѣтъ вина. Особенно горюетъ объ этомъ громадно—толстый и высокій дядька графа Ори (какъ этотъ дядька замѣшался въ компанію шалуновъ? это опять въ родѣ насмѣшки надъ «правдоподобіемъ» оперныхъ текстовъ).

Изъ бѣдственной «безвинности» выручаетъ своихъ товарищей, любимецъ графа, Рембо. Онъ какъ-то забрался въ погреба графини и притащилъ оттуда добрый запасъ и бургонскаго и шампанскаго въ огромныхъ тогдашнихъ кувшинахъ или «сулеяхъ». Отлично удалась Россини арія этого Рембо—разсказъ о его добычѣ. Первая часть аріи (собственно разсказъ) идетъ «говоркомъ» подѣ одну граціозную мелодію оркестра, въ которой быстро чередуются разныя тональности и разные инструменты. Это игриво и плѣнительно, какъ узоры въ калейдоскопѣ. Аллегро и кабалетту аріи составляетъ, конечно, радость Рембо и хора. Тутъ есть чудесныя мелодическія фразы. Увлечательность, свобода мысли неподражаемы.

Вино на столѣ и въ рукахъ; «пилиgrimки» не медлятъ воспользоваться добычею Рембо, шумъ, веселье, оргія — вдругъ идетъ Рагонда; вино тотчасъ прячется, «пилиgrimки» съ смиреннѣйшимъ видомъ становятся на колѣни и

повторяютъ свой молебный хоръ. (*Noble chatelaine* опять безъ аккомпанимента); уходитъ Рагонда; рыцари, послѣ восклицанія: *Réparons le temps perdu!* продолжаютъ свой кутежъ.

Сценическій эффектъ отличный. Музыкальный контрастъ столько-же удаченъ. Впрочемъ, что касается до собственно-музыкальныхъ достоинствъ вакхическаго хора (*F-dur*, $\frac{6}{8}$, *Allegro moderato*), то ихъ не очень много. Здѣсь, какъ довольно часто у Россини, рутина, опытность, ловкость приѣмовъ вокальныхъ и оркестрныхъ преобладаетъ надъ изобрѣтеніемъ. Въ другой разъ оргія прерывается появленіемъ самой графини; наступаетъ ночь и «пилигримокъ» размѣщаются въ покояхъ замка, на ночлегъ. «Каждая» изъ нихъ, чтобъ пройти по корридорамъ, получаетъ ночникъ изъ рукъ женщинъ графини. Во время этой «церемоніи» мелодія «*Noble chatelaine*» поручена оркестру, съ восхитительными эффектами *pizzicato*.

Едва пилигримки удалились въ свои кельи, звонокъ на башнѣ замка—идутъ отпирать, является пажъ Изолье. Не смотря на запрещеніе мужчинамъ входить въ замокъ графини, онъ пришелъ, чтобы предостеречь свою кухню отъ новой продѣлки графа, но вдругъ слышитъ отъ графини о приѣмѣ 14 пилигримокъ, и, къ ужасу женщинъ объявляетъ имъ кого онѣ выпустили къ себѣ на ночлегъ. (Это все речитативомъ, весьма-живымъ и ловко-веденнымъ).

По уговору пажа графиня отсылаетъ Рагонду и всѣхъ женщинъ своихъ. Пажъ вызвался одинъ защитить свою кухню отъ «нападеній» главной пилигримки. На сценѣ темно, пажъ беретъ съ графини вуаль, надѣваетъ на себя и садится, на мѣсто графини, въ кресло, держа за руку графиню, которая остается возлѣ кресель. Является Ори; пользуясь темнотою, онъ (уже въ своемъ настоящемъ костюмѣ) прокрадывается въ комнату, гдѣ слышался голосъ графини, ощупью добирается до кресель, встрѣчаетъ руку и осыпаетъ ее поцѣлуями—а эта рука пажа! Любовныя покушенія графа—лукавство пажа, который въ свою очередь цѣлуетъ руки графини—вся эта ночная сцена составляетъ текстъ финальнаго терцета, одного изъ главныхъ чудесъ этой оперы (Россиніевской музыки вообще).

Ночь, таинственность, страсть отражаются здѣсь въ звукахъ чудесной, нѣжной красоты (*A-dur*, $\frac{3}{8}$, *Adagio*). Какіе гармоническіе повороты, какой ритмъ, какая тонкость инструментовки, какое сліяніе голосовъ! Не надобно и покушаться словами рассказывать такую музыку!

Переломъ этого восхитительнаго терцета составляетъ немножко-запоздавшее признаніе Ори, что онъ пламенѣетъ любовью къ графинѣ, что онъ вовсе не пилигримка.... въ это время звукъ трубъ—движеніе въ замокъ.

Это возвращеніе крестоносцевъ. Ори въ бѣшенствѣ отъ вторичной неудачи. Графиня и пажъ радуются и смѣются надъ нимъ. Это аллегро терцета горячее, очень красивое, но уже далеко уступающее несравненнымъ красотамъ *Adagio*.

Графа и сподвижниковъ едва успѣваютъ выпроводить во свояси, по-

таенными ходами, какъ являются крестоносцы, женщины бѣгутъ къ нимъ на встрѣчу и занавѣсъ падаетъ.

Въ партитурѣ тутъ маршъ (C-dur, $\frac{4}{4}$), который у насъ не исполняется, да и къ лучшему, потому что въ музыкѣ его нѣтъ ничего особеннаго, а дѣйствія на сценѣ не прибавляется оттого, что крестоносцы подвинутся на нѣсколько шаговъ ближе къ аван-сценѣ.

И такъ, въ первомъ актѣ неудачная попытка шалуна Орі, во второмъ—другая, столько же неудачная въ результатѣ, лукавство пажы, успѣвшаго перехитрить своего патрона и совершенная пассивность графини, которая, впрочемъ, равнодушна къ Изолье, вотъ и все содержаніе оперы. Богатствомъ оно похвалиться не можетъ, но подъ перомъ Россини это вышла одна изъ самыхъ кругло-задуманныхъ и самыхъ граціозныхъ оперъ въ свѣтѣ. Къ прелести мелодической, не безъ подмѣсы (умышленной, конечно) французскихъ формъ, здѣсь присоединились смѣлости и нововведенія гармоническія и всѣ сокровища богатѣйшей оркестровки, изъ послѣдней, парижской эпохи Россиніевской дѣятельности.

По самой задачѣ своей, по шутиливости и ироничности цѣлаго поворота своего, опера не могла выйти сильною,—за то умъ и грація являются здѣсь въ самомъ обворожительномъ сочетаніи.

Исполняется у насъ эта опера весьма—хорошо. Голосъ и талантъ г-жи Бозіо приписались какъ будто нарочно по мѣркѣ роли графини. Мнѣ не удалось слышать, какъ исполняла эту партію Фреццоллини (въ 1849 г.) но, вѣроятно, не лучше нашей нынѣшней любимицы.

Г. Кальцолари отлично-хорошъ въ партіи графа Орі. Надобно замѣтить, что партія эта преисполнена фіоритуръ и что, слѣдовательно, нынѣшніе теноры, воспитанные на музыкѣ Верди, рѣшительно не въ состояніи спѣть изъ этой музыки ни строчки. Г. Кальцолари является исключительнымъ въ наше время исполнителемъ Россиніевскихъ теноровыхъ партій, «узористаго» характера. И играетъ г. Кальцолари свою роль съ одушевленіемъ, весьма отчетливо и удачно.

Г. Марини прекрасно исполняетъ роль дядьки, хорошо поетъ свою арію въ 1-мъ дѣйствіи (надобно брать темпъ ея немножко скорѣе, а то вяло выходитъ) и уморительно-смѣшонъ въ сценахъ пилигримокъ.

Г. Тальяфико, имѣющій похвальную привычку, не портить ни одной изъ порученныхъ ему ролей, весьма хорошъ въ партіи Рембо. Живо и естественно играетъ и недурно поетъ (кромѣ кабаллеты своей аріи, гдѣ чудеснопьяная фраза получила не свойственный ей характеръ отъ «stacato» вмѣсто «legato»). Партію Рагонды исполняетъ г-жа Латышова; маленькую партію Алисы—г-жа Лилѣва, обѣ очень исправно (кромѣ, быть можетъ, большаго вокальнаго Andante въ первомъ финалѣ). Можно замѣтить только, что по смыслу пьесы, Рагондѣ должно быть весьма пожилой женщиной, а г-жа Латы-

шова осталась въ своемъ молодомъ видѣ. Въ квартетѣ пилигримокъ втораго тенора поетъ г. Беттини 2, и пріятный голосъ его тамъ очень кстати.

Повторяю еще разъ то, чѣмъ началъ отчетъ о бенефисѣ г. Кальцолари, что выборомъ этой оперы давно здѣсь недававшейся, онъ заслужилъ глубокую благодарность отъ всѣхъ, кто еще не утратилъ вкусъ къ истинной красотѣ музыкальной. Такое «оживленіе, освѣженіе репертуара, какъ Ори, какъ Донъ-Жуанъ точно перерождаетъ всѣхъ насъ, измученныхъ господствомъ анти-музыкальности.



Новая картина Моллера *).



же много дней прошло съ тѣхъ поръ, какъ въ Брюловской залѣ здѣшней Академіи Художествъ выставлено для публики отличное произведеніе одного изъ первѣйшихъ художниковъ нашего времени.

Всѣ въ Петербургѣ, кого живопись хоть немного занимаетъ, видѣли эту картину,—судь надъ нею, стало быть, давно уже произнесенъ; между тѣмъ въ органахъ общественнаго приговора—въ журналахъ петербургскихъ—до-сихъ-поръ встрѣчались только немногіе, весьма короткіе отзывы о большомъ и, во всякомъ случаѣ, чрезвычайно замѣчательномъ художественномъ созданіи.

Почему и зачѣмъ это такъ? Неужели эта холодность журналовъ въ отношеніи къ новой картинѣ служить отраженіемъ холодности къ ней въ самой публикѣ!

Обидно подумать, что такое предположеніе можетъ быть справедливо. Одинъ изъ журнальных отзывовъ заключается прямо такими словами:

«Впрочемъ, несмотря на свои недостатки, эта картина многимъ нравится».

Изъ такого приговора, для тѣхъ, кто не видалъ картины, не выходитъ ли довольно логически, что въ ней недостатки будто-бы несравненно значительнѣе достоинствъ, и что если она и нравится многимъ, то эти «многіе» ни какъ не большинство?

*) «Сынъ Отечества», 1856 г. № 5.

Полемика съ г. Ростиславомъ будетъ помѣщена въ приложеніи, также отчетъ о муз. сочиненіяхъ, вышедшихъ въ 1856 г. Статьи въ «Сынѣ Отечества» о «Русалкѣ», о г-жѣ Семеновѣ и о концертахъ, разобранныхъ уже въ «М. и Т. Вѣстникѣ» за этотъ годъ, совсѣмъ выпущены.

Но справедлива-ли такая оцѣнка? и нѣтъ ли особенныхъ причинъ въ самой картинѣ, почему она не можетъ привлечь къ себѣ сочувствія «массы»?

Мнѣ хотѣлось-бы дать отвѣтъ на такіе вопросы. Горячо любя искусство во всѣхъ его проявленіяхъ, горячо сочувствуя красотѣ мысли и красотѣ формы вездѣ, гдѣ эту красоту встрѣчаю,—рѣшаюсь на этотъ разъ отступить отъ своего правила: не говорить публично о предметахъ, которые выходятъ изъ круга моихъ специальныхъ занятій.

Не обладая вовсе многими изъ качествъ, которыя требуются отъ записнаго знатока живописи или пластическихъ художествъ вообще, я убѣжденъ однако, что законы изящнаго въ ихъ высшемъ примѣненіи—одинаковы для всѣхъ искусствъ, и оттого позволяю себѣ надѣяться, что мои замѣтки объ этой картинѣ, какъ впечатлѣнія любителя, не будутъ совершенно отринуты на томъ только основаніи, что моя специальность не живопись, а музыка.

Древніе часто повторяли, что музы—сестры, и въ этомъ, конечно, есть глубокая правда.

Безъ малѣйшаго притязанія на ученый критическій разборъ художественнаго произведенія, въ изложеніи своихъ замѣтокъ я все же долженъ держаться нѣкотораго порядка.

Потому, прежде всего, обращусь къ мысли, которая воодушевила художника.

«На островѣ Патмосѣ, среди вакхическаго праздника, Евангелистъ Іоаннъ проповѣдуетъ «Слово Божіе». Одна задача картины, въ самыхъ сжатыхъ словахъ, представляется уже глубоко, многозначительною,—представляется богатымъ полемъ для мысли художника.

Борьба языческаго міра съ христіанствомъ въ первые вѣка нашей эры была и будетъ надолго обильнѣйшимъ родникомъ для художественнаго вдохновенія.

Эпизоды этой борьбы—безчисленны, и, надо сознаться, что О. А. Моллеръ удачнѣе всѣхъ воспользовался имъ.

Гдѣ искать полнѣйшаго типа для разгара чувственной жизни, составлявшей основу язычества, если не въ буйной вакханаліи? и, опять, въ чемъ же одинъ изъ главнѣйшихъ подвиговъ христіанской вѣры, какъ не въ борьбѣ съ чувственностью, не въ побѣдѣ духа надъ плотію?

И такъ: здѣсь типичность для каждаго изъ двухъ элементовъ задачи, языческаго и христіанскаго.

Сюжетъ картины, значить, чрезвычайно выгоденъ для философской мысли.

Но онъ нисколько не менѣе выгоденъ и съ собственно-художественной, съ живописной стороны. Что можетъ быть счастливѣе для живописи, что можетъ быть пластичнѣе, какъ не пиршество въ честь Вакха, какъ не ликованіе толпы смѣющихся, поющихъ, пляшущихъ, обнаженныхъ женщинъ и мужчинъ, опьянѣлыхъ отъ вина и наслажденій? Оттого вакханаліи всегда были

однимъ изъ любимѣйшихъ предметовъ для живописцевъ школъ весьма различныхъ. Вспомнимъ Пуссена, Рубенса и т. д.

Много-ли, съ другой стороны, есть сюжетовъ болѣе драматически—живописныхъ, какъ контрастъ между пирующею толпой и строгимъ проповѣдникомъ Слова Божія? Что можетъ быть заманчивѣе для художника, какъ не безконечная постепенность въ психологическихъ отбѣнкахъ на лицахъ окружающихъ проповѣдника: иные только смущены въ своемъ веселіи, другіе начинаютъ прислушиваться къ проповѣди, иные глубоко поражены невѣдомою для нихъ силою Божественнаго слова.... И какая богатѣйшая обстановка для главной мысли: античный міръ, берегъ роскошнаго моря подъ знойнымъ небомъ Греціи!... Все это, гораздо прежде знакомства съ самою картиною, по одному заглавію ея задачи, можетъ а priori промелькнуть въ каждомъ, кто не совсѣмъ обиженъ природою на счетъ воображенія.

И каждый согласится, что избранный художникомъ сюжетъ—великолѣпный.

Но одинъ и тотъ же сюжетъ можетъ быть взятъ съ безчисленнаго множества сторонъ. Воплощеніе избранной мысли—такъ или иначе—есть уже дѣло самого художника, есть уже одна изъ тайнъ искусства.

Въ поворотѣ, который художникъ придаетъ своему сюжету—отражается душа его, быть можетъ, еще явственнѣе нежели въ подробностяхъ произведенія. Въ поворотѣ высказывается все направленіе вкуса художника, весь *идеалъ* его стремленій—въ главныхъ чертахъ.

И вотъ именно съ этой стороны, прежде всего, картина О. А. Моллера наполняетъ меня радостью.

Въ наше время—столько бѣдное истинными художественными талантами—въ наше время всеобщей испорченности вкуса, всегдашней гоньбы за эффектами, въ наше время, когда, къ сожалѣнію, еще слишкомъ часто встрѣчается пристрастіе къ неистовымъ преувеличеніямъ мелодрамы 30-хъ годовъ, — въ наше время—при той чудовищной корѣ безвкусія, подъ которою затерялись всѣ здоровыя понятія о первѣйшихъ условіяхъ изяшнаго,—въ наше время—вдругъ появляется художественное созданіе свѣтлое по мысли и формѣ, ясное, чистое, все проникнутое «высокою мудростью простоты»... Какъ же не привѣтствовать такое созданіе самыми теплыми, искренними выраженіями восторга и тихой, умирительной радости?..

Сюжетъ роскошный, осуществленіе его самое драматическое, полное жизни и правды—между тѣмъ въ цѣлой картинѣ ни малѣйшаго разсчета на эффектность, тѣмъ менѣе на рѣзкость контрастовъ, такъ любимую нашими современниками,—на все, что хоть сколько нибудь отзывается мелодраматичностью или, какъ выражаются художники, «барочностью».

Здоровость и чистота вкуса, простота и благородство, какая-то цѣломудренность всей концепціи—вотъ главное, общее впечатлѣніе картины.

Что до меня лично касается, то именно *такое* впечатлѣніе для меня выше всѣхъ прочихъ въ искусствѣ. Въ линіяхъ и краскахъ, какъ въ звукахъ

музыки, въ словахъ поэзіи—я всегда ищу этой просвѣтленной чистоты, этой прозрачности и нѣкотораго «спокойствія» въ результатномъ впечатлѣніи, какъ бы ни были пылки, пламенны, кипучи драматизмомъ задачи художника. Въ *высшемъ* своемъ выраженіи искусство непременно доходитъ до этого особеннаго спокойствія — оно въ прямой зависимости отъ стройности формъ и отъ полнаго, гармоническаго обладанія всѣми средствами искусства.

Кто можетъ быть драматичнѣе Моцарта, Глука? Но именно они обладали тѣмъ высокимъ качествомъ, о которомъ я здѣсь говорю,—именно они, при всей живой правдѣ страстнаго языка своего,—безконечно далеки отъ той «лихорадочности», отъ той мучительной разрывочности впечатлѣній, въ которыхъ иные псевдохудожники позднѣйшаго времени ищутъ сильнаго драматизма. Что мнѣ, съ самаго перваго взгляда, внушило безконечную симпатію къ картинѣ О. А. Моллера—такъ именно внутреннее родство, которое, для меня по крайней мѣрѣ, очевидно между ея стилемъ и стилемъ Глуковой музыки. Матеріальный эффектъ есть и—безподобный, но только средство—для внутренняго, духовнаго впечатлѣнія. Вездѣ сквозитъ поэтическая, разумная мысль, все является результатомъ обдуманности, но, при огромной силѣ таланта, при обворожительныхъ качествахъ чисто-художественныхъ, мысль не остается плодомъ «холодной рефлексіи»—которой чуждо истинное искусство,—а постоянно облекается въ живую красоту формы и неразрывно съ нею сливается.

Между тѣмъ, сколько есть произведеній нашей эпохи, гдѣ мысль рѣшительно подавлена матеріальнымъ эффектомъ, гдѣ всѣмъ пожертвовано внѣшнему впечатлѣнію, и какъ близки эти, даже знаменитыя произведенія къ тому рубежу, за которымъ уже не живопись, а декоративное малеванье, уже не искусство, а шарлатанскій расчетъ на безвкусіе толпы.

Картина, о которой веду рѣчь, безконечно далека отъ этого «моднаго» направленія.

Она проникнута тою истинною, святою любовью къ искусству, которая въ наше время сдѣлалась феноменальнымъ исключеніемъ въ художникахъ.

Нельзя не замѣтить, какъ глубоко согласуется это направленіе таланта О. А. Моллера въ строгой чистотѣ мысли и формы съ пластическою жизнью того міра, въ которомъ происходитъ дѣйствіе картины!

Какая неразрывная связь между его вдохновеніемъ и красотами антиковъ, на которыхъ онъ себя воспиталъ!

Многіе изъ новѣйшихъ, талантливыхъ живописцевъ вѣроятно съ успѣхомъ передали бы идею «вакханаліи», но врядъ ли кто приблизился бы на столько къ истинному характеру «античной» жизни, какъ г. Моллеръ.

Онъ писалъ свою картину въ Римѣ и непрерывно совѣтовался съ безсмертными остатками древняго искусства, въ которомъ отразилась пластическая жизнь, для насъ теперь далекая, чужая.

На этихъ вѣчныхъ образцахъ красоты древней, и на не менѣе безсмертныхъ твореніяхъ Рафаэля, художникъ выучился воплощать мысль свою вполне,

при крайней бережливости на внѣшнія средства; выучился исключать изъ своего созданія все, что могло бы и украсить его, пожалуй, и придать ему болѣе привлекательности, болѣе блеску, но не такъ строго подходило бы подъ главную идею.

Въ этомъ отношеніи всего замѣчательнѣе самое сочиненіе картины—ея планъ.

Длинное шествіе вакхантовъ и вакханокъ—цѣлая толпа мужчинъ, женщинъ и дѣтей,—съ утесистаго пригорка, по берегу моря направляется въ храмъ Вакха. Это шествіе образуетъ извилистую, змѣевидную линію, которая начинается отъ шумнаго хоровода пляшущихъ вдали на вершинѣ пригорка (слѣва отъ зрителей) и замыкается сборищемъ жрецовъ въ преддверіи храма (вправо отъ зрителей).

Но пригорокъ и храмъ—довольно отдаленные планы по краямъ картины; выпуклая сторона змѣевидной линіи приходится въ центрѣ картины—и здѣсь, конечно, сосредоточенъ главный ея интересъ.

Престарѣлый Апостолъ, въ присутствіи двухъ учениковъ, прерываетъ шествіе грознымъ, обличительнымъ словомъ.... Вдохновенныя черты старца, проникнутыя огнемъ убѣжденія и поднятая къ небу рука его—высказываютъ всю силу проповѣди, которою Апостолъ останавливаетъ разгулъ вакханалии.

И вотъ совершился переломъ во всемъ вакхическомъ праздникѣ!.. Только та часть толпы, которая еще на пригоркѣ, не слыша и не видя Апостола, продолжаетъ свое шумное веселье—тамъ еще раздаются «Эванъ, Эвое», звенятъ кроталы, бубны, шумные голоса поющихъ еще сливаются въ смутную массу;—здѣсь, у подошвы пригорка, веселье уже нарушено: слова Апостола взволновали толпу, и на тѣхъ, кому его видно и слышно, отразилось уже дѣйствіе его проповѣди.

На первомъ планѣ одна изъ женщинъ, пораженная силою вдохновеннаго слова, бросивъ свой тирсъ и тимпанъ, пала ницъ передъ Божественнымъ учителемъ; другая, протягивая къ Апостолу молящія руки, стремится изъ страстныхъ объятій мужчины, который, въ своемъ вакхическомъ восторгѣ, со всею силою тянетъ ее къ себѣ;—еще одна, съ выраженіемъ скорби и раскаянія на прекрасномъ лицѣ, стыдливо опустила къ землѣ глаза—возлѣ самого Апостола и учениковъ его, преклонила колѣна молодая красавица, уже христіанка, какъ видно по ея бѣлой одеждѣ, принадлежности неофитовъ; она подвела къ проповѣднику своего маленькаго сына, который благоговѣнно сложилъ свои ручонки...

Какъ яркій контрастъ съ христіанкой, вправо отъ зрителей, на самыхъ ступеняхъ храма, лежитъ опьянѣлая вакханка. Она смѣется надъ рѣчами проповѣдника и, въ безпечномъ веселіи своемъ, предлагаетъ ему чашу съ виномъ...

Далѣе, въ преддверіи храма, одинъ юноша, услыша проповѣдника, внезапно останавливается и, несмотря на нѣжный призывъ своей подруги, старается вслушаться въ слова, его поразившія....

— Въ самомъ храмѣ—уже въ отдаленіи—жрецы Вакха, собравшіеся пе-

редъ жертвенникомъ, также видятъ и частью слышатъ Апостола; представители языческой вѣры, побуждаемые главнымъ жрецомъ, кипятъ злобою и местию противъ нарушителя вакханаліи,—свирѣпо грозятъ ему....

Такимъ-образомъ даже дальніе планы, окаймляющіе картину, представляютъ самый счастливый и самый логическій контрастъ: влѣво отъ зрителей, на горѣ, продолжается вакхическій праздникъ во всемъ своемъ разгарѣ; вправо—въ храмѣ Вакха—куда направляется все шествіе, негодуетъ противъ Апостола злобная толпа жрецовъ.

Длинная цѣпь вакханаліи, разорванная Апостоломъ и учениками его, для глазъ зрителя связывается граціозною группою двухъ нагихъ мальчиковъ: одинъ держитъ чашу, а другой наливаетъ туда вино изъ козьяго рога. Эта группа, около самого Апостола, почти вся покрытая прозрачною тѣнью (*en clair—obscur*), гармоніею своихъ линій и красокъ чудесно соединяетъ между собою главные фигуры.

Концепція всей картины поражаетъ своею художественною простотою и, вмѣстѣ, глубиною.

Столько же поразительна «цѣломудренность» чувства, которую художникъ успѣлъ сдѣлать господствующимъ впечатлѣніемъ въ картинѣ, хотя сюжетъ ея вовсе не цѣломудренъ, въ главной своей половинѣ.

О собственно живописныхъ подробностяхъ—о томъ, какъ воплощена мысль художника въ каждой изъ фигуръ картины, о красотахъ рисунка, объ удивительно гармоничномъ расположеніи красокъ не слѣдуетъ много рассказывать.

Очарованіе живописи такъ же мало передается словами, какъ и очарованіе музыки. Но сообщая свои впечатлѣнія, не умолчу и о нѣкоторыхъ подробностяхъ.

Главные лица: Апостолъ, ученики его, женщина, простирающая руки къ Апостолу, и вакхантъ ее обнимающій, христіанка съ сыномъ, вакханка, упавшая ницъ лицомъ къ землѣ, другая вакханка на ступеняхъ храма—всѣ эти фигуры написаны мастерски и выступаютъ изъ полотна, какъ живыя. Въ самой близкой фигурѣ къ зрителю—въ женщинѣ, лежащей на землѣ, со скрытымъ отъ насъ лицомъ—слѣдки ногъ поражаютъ своею необыкновенною натуральностью.

Складки одеждъ на всѣхъ фигурахъ расположены чрезвычайно живописно. Гармонія красокъ проникнута чарующей прелестью. Бѣлесоватость нѣкоторыхъ отливовъ въ одеждахъ многимъ показалось недостаткомъ, но она вполне оправдывается тѣмъ, что древніе очень любили цвѣта двуличевые, въ которыхъ эти бѣлесоватые отливы—главный характеръ.

Тѣ фигуры, которыя уже не на первыхъ, а на среднихъ планахъ—мальчики около Апостола, группа трехъ молодыхъ женщинъ, изъ которыхъ одна опустила глаза къ землѣ, группа въ преддверіи храма—написаны несравненно менѣе ярко, менѣе выпукло; на отдаленныхъ планахъ, художникъ придалъ

своему колориту какіе-то акварельные или, скорѣе, блѣдноватые оттѣнки, напоминающіе античную живопись.

Эта постепенность въ гармоніи и мысли художника, какъ нельзя лучше, передаетъ эффекты воздушной перспективы, придаетъ чрезвычайную ясность сочиненію картины, а нѣкоторою родственностью съ манерою древней живописи сближаетъ насъ съ эпохою, когда происходитъ дѣйствіе.

Притомъ, каждый художникъ видитъ природу по своему, и по—своему ее же идеализируетъ.

Дагерротипное повтореніе природы не есть еще рѣшительно высшее качество въ художникѣ, особенно при сюжетѣ идеальномъ.

На дальнихъ планахъ своей картины нашъ художникъ разсыпалъ красоты не менѣе щедрою рукою, какъ и въ главныхъ фигурахъ. Сколько жизни и граціи въ группѣ, налѣво отъ зрителей, гдѣ вакхическая толпа бѣжитъ съ пригорка! Тутъ ѣдетъ Силень на ослѣ, лицомъ къ хвосту, тутъ вакханка весело ударяетъ въ кроталы, тутъ другая вакханка, съ чудно-красивымъ торсомъ, ускользаетъ изъ объятій мужчины, тутъ два ребенка играютъ маской—и все это какъ-будто живьемъ выхвачено изъ античнаго міра! Художникъ глубоко изучилъ древніе барельефы, на которыхъ вакханаліи одинъ изъ самыхъ любимыхъ предметовъ.

Въ группѣ—направо отъ зрителей, то-есть въ самомъ храмѣ, разнообразія менѣе—и опять совершенно логично.

Въ храмѣ, гдѣ готовятся принести въ жертву Вакху козла и влекутъ его къ жертвеннику,—одно чувство—негодованіе. злоба противъ проповѣдника. Да и лица жрецовъ, какъ лица одной касты, необходимо должны были получить характеръ однообразный. На иныхъ изъ нихъ выраженіе ужаса и злобы какъ нельзя ближе напоминаютъ античныя трагическія маски. Вообще, эта группа—хоръ, слившійся въ одинъ аккордъ, въ одинъ звукъ; тогда какъ на горѣ царствуетъ полнѣйшая разладаца шумнаго разгула.

По особенной *выразительности* въ лицѣ, быть можетъ, замѣчательнѣе всѣхъ другихъ фигуръ,—опьянѣлая вакханка, со своею усмѣшкою, со своимъ полураскрытымъ ртомъ, въ которомъ блестятъ зубы и одинъ острый, какъ у пантеры. При восхитительно написанной карнаціи этой вакханки, нѣсколько дородной, въ родѣ Рубensoвыхъ женщинъ, выразительность ея лица дѣлаетъ ее, безъ всякаго сомнѣнія, одною изъ главныхъ красотъ всей картины.

Молодая женщина, съ ребенкомъ, возлѣ Апостола—типъ красоты спокойной, проникнутой христіанскою строгостью.

Въ свѣтловолосой вакханкѣ, протягивающей руки къ Божественному учителю, изумительно счастливо передана стремительность чувства, овладѣвшаго всею душою этой очень-молодой женщины. Она вся какъ будто летитъ къ Апостолу; этимъ необыкновенно сильнымъ порывомъ совершенно оправдывается явственность мускулъ, для многихъ казавшаяся некстати въ женскомъ, и столько молодомъ тѣлѣ.

Изъ мужскихъ фигуръ выразительностью замѣчательнѣе—Апостолъ, красотою рисунка и «письма», какъ говорятъ художники,—оба ученики его: одинъ—юноша, съ античною правильностью лица Антиноя, другой—зрѣлый мужчина, съ серьезнымъ, мыслящимъ лицомъ.

По мысли и по рисунку эти фигуры, на мои глаза, близки къ Лесюеровскому стилю, такъ же какъ и во всей картинѣ есть какая-то особенная строгость концепціи, по моему мнѣнію, родственная стилю французовъ (Пуссена и Лесюера).

Много бы еще можно было сказать о каждой изъ тридцати трехъ фигуръ чудной картины, но, повторяю: слова—плохой толмачъ для ощущеній живописныхъ, кромѣ развѣ особеннаго языка, которымъ говорятъ только избранныки, поэты.

Чтобы завершить все сказанное общимъ результатомъ, надо повторить, что главное впечатлѣніе картины—благородство, чистота въ планѣ и въ подробностяхъ, въ сочиненіи, рисункѣ и колоритѣ.

На тѣхъ, для кого эти качества дороже всѣхъ другихъ,—картина дѣйствуетъ очаровательно; на другихъ, которые не того ищутъ въ произведеніяхъ изящныхъ искусствъ—картина дѣйствуетъ слабо или вовсе не дѣйствуетъ.

«Что-жъ это?!—Все какъ-то блѣдно, даже какъ-то безцвѣтно, блѣсовато, холодно?—Даже и листья на деревьяхъ не зеленые (на картинѣ оливы, а ихъ листья блѣсоваты и въ натурѣ), ни одного яркаго эффекта, ни одной ослѣпительно-красивой фигуры. Освѣщеніе самое обыкновенное: простой дневной свѣтъ сверху! Нѣтъ ни пожара, ни молній, ни луны!

«Потомъ, какія же это вакханки? Всѣ блѣлокуроыя, всѣ такія причесанныя, гладенькія!—Нѣтъ ни одной «настоящей» вакханки, въ тигровой кожѣ, съ черными кудрями, дико разметанными во всѣ стороны? Вообще, какъ-то мало жизни, огня!»

Вотъ, что случается слышать за-частую, когда идетъ рѣчь объ этой картинѣ. Да оно иначе и быть не могло.

Здѣсь, какъ я сказалъ, и слѣдовъ нѣтъ направленія эффектнаго, мелодраматическаго. Оттого-то наша публика, которая до нельзя скучается въ Моцартовомъ «Фигаро» и изъ всей дивной оперы любовалась только однимъ дуэтомъ, каррикатурно-искаженнымъ въ пѣніи г-жи Персіани,—та масса публики, которая неистово восторгается операми Мейербера, Верди и заснула бы, еслибъ ей дали оперы Глука,—та масса положительно не можетъ сочувствовать новой картинѣ Э. А. Моллера.... Но есть-ли это потеря для истиннаго художника?



Музыкальная хроника *).



Обзоръ музыкальной дѣятельности за границей.

Взглянемъ, что дѣлается по музыкальной части—за границею.

Французскіе музыкальные и даже многіе немусикальные журналы и газеты заняты печальнымъ происшествіемъ—потерею особенно важною для парижскаго музыкальнаго міра.

А именно: 3 (15) мая, въ Парижѣ, утасла одна изъ знаменитостей артистическихъ, скоропостижно умеръ извѣстный и чрезвычайно-любимый композиторъ, Адольфъ Аданъ.

Ему было только 53 года и смерть постигла его совершенно неожиданно, внезапно, среди полного разгара его неустомимой дѣятельности. Даже за нѣсколько минутъ до кончины онъ не чувствовалъ себя нездоровымъ и сочинялъ музыку у своего фортепіано.

Изъ новостей парижской оперной сцены, по успѣху въ публикѣ, замѣчательны «Манонъ Леско» новая опера Обера (о которой, при случаѣ, поговоримъ подробнѣе) и опера Галеви: «Валентина д'Обиньи». Сюжетъ этой комической оперы весь построенъ на интригѣ несбыточной, какъ очень часто во французскихъ либретто, но сцены ведены съ большою ловкостью, а потому пьеса интересуется. Музыку очень хвалятъ.

На Лирическомъ театрѣ возобновлена опера Адана «Si j'étais roi», написанная въ 1852 г. И самъ композиторъ, почти накануне смерти своей, управлялъ репетиціями.

Недавно открытый театрикъ «Парижскихъ буффовъ» (Les Bouffes Parisiens) процвѣтаетъ. Тамъ даются шуточные оперы, вновь написанныя, въ самомъ «пикантномъ» стилѣ музыкальных фарсовъ.

Прототипъ этого направленія—въ соединеніи съ огромнымъ собственно-музыкальнымъ талантомъ—въ оперѣ Обера «Бронзовый Конь». Въ своемъ родѣ эта опера—не смотря на «кадрильность» мотивовъ—образцовое произведеніе.

Почти въ такомъ же стилѣ, хотя не въ столько широкихъ размѣрахъ оперы—пишетъ музыку для «Буффовъ» извѣстный композиторъ-виолончелистъ, Оффенбахъ,—онъ-же основатель и директоръ этого новаго театра.

Изъ оперетокъ его пользуются громаднымъ успѣхомъ «Два Слѣпыхъ», потомъ два фарса въ «парижско-китайскомъ» вкусѣ: «Ба-та-кланъ» и «Тромбаль-ка-заръ». Непрерывная нить остротъ и уморительныхъ фарсовъ въ обихъ пьесахъ заставлятъ слушателей хохотать до упаду.

*) «Сынъ Отечества», 1856, № 9.

На этомъ же театрѣ только-что поставлено послѣднее произведеніе Адольфа Адана «Les pantins de Viollette». Сюжетъ этой пьески въ одномъ актѣ весьма забавенъ:

Волшебникъ Алькофрибасъ старается увѣрить воспитанницу свою Виолетту,—которая до 20 лѣтъ прожила на необитаемомъ островѣ,—что на свѣтѣ нѣтъ людей, а все—деревянные автоматы (pantins). Онъ ей надавалъ много такихъ полишинелей и другихъ паяциковъ и она всѣхъ ихъ переломала. Но въ одного Пьерро (сына волшебника) она влюбляется, несмотря на то, что и его считаетъ куклой.

Этого «влюбленія»—какъ часто бываетъ во французскихъ волшебныхъ сюжетахъ—только и надо было, чтобы разрушить очарованіе, которое тяготѣло надъ Алькофрибасомъ. Онъ изъ стараго мага превращается въ купидона—только тоже не молодого—и соединяетъ влюбленную чету (конечно при освѣщеніи бенгальскимъ огнемъ, которое, какъ извѣстно, неперемѣнное условіе всѣхъ «апопееозъ»).

Вся пьеса создана, разумѣется, изъ каламбуровъ и для каламбуровъ. Музыка Адана, разумѣется, въ такомъ же музыкально-каламбурномъ вкусѣ, отъ котораго Парижане всегда въ восторгѣ.

Всѣ эти «конфетки» музыкальныя не имѣютъ ни малѣйшаго притязанія на серіозность и долговѣчность.

Въ *Revue et Gazette musicale de Paris* бывший сотрудникъ «Библіотеки для Чтенія» и нынѣшній сотрудникъ «С.-Петербургскихъ Вѣдомостей», извѣстный музыкальный критикъ, Б. Дамке очень распространяется въ похвалахъ «Симфоническому концерту для скрипки», сочиненному княземъ Николаемъ Юсуповымъ, замѣчательнымъ скрипачемъ,—ученикомъ Вьетана.

Въ введеніи къ своему панегирику (который еще подлежитъ повѣркѣ съ дѣломъ) г. Дамке высказываетъ нѣсколько мыслей вообще о русскихъ композиторахъ.

Такъ какъ въ этихъ замѣчаніяхъ много правды, то сообщимъ ихъ здѣсь:

«Музыкальное искусство въ Россіи находится совершенно въ другомъ положеніи, нежели въ другихъ земляхъ. Вездѣ, кромѣ Россіи, музыка—достояніе артистовъ ех professo, достояніе людей, посвятившихъ себя искусству съ цѣлью добывать себѣ черезъ него хлѣбъ насущный. Для нихъ музыка то-же, что нива для земледѣльца. Въ Россіи совсѣмъ не такъ. Музыкантовъ-ремесленниковъ Россія почти вовсе не производитъ. Консерваторіи, музыкальныя школы, которыя съ каждымъ годомъ размножаются въ другихъ земляхъ, въ Россіи почти не существуютъ. На двадцать музыкантовъ въ русскихъ театральныхъ оркестрахъ едва-ли сыщется одинъ—русскій. Большинство оркестрныхъ музыкантовъ, пѣвцовъ и учителей музыки всякаго рода, состоитъ изъ иностранцевъ, которыхъ Россія принимаетъ и награждаетъ съ гостепріимствомъ и щедростью, въ другихъ земляхъ почти никогда не выпадающими на долю питомцевъ Аполлона.

«Между тѣмъ, хотя туземные музыканты—какъ музыканты—еще не могутъ составить въ Россіи отдѣльнаго класса, еще не могутъ имѣть того, что называется *«une position sociale»* — музыка въ Россіи тѣмъ не менѣ весьма и весьма обрабатывается и развивается. Между русскими много истинныхъ художниковъ музыкальных—только для нихъ искусство никакъ не хлѣбное ремесло. Они служатъ искусству не изъ-за хлѣба, а по внутреннему влеченію, по призванію. Это все люди—съ положеніемъ въ свѣтѣ,—это аристократы, дворяне, бары. Имена замѣчательныхъ композиторовъ русскихъ принадлежать, безъ исключенія, къ аристократическимъ и дворянскимъ фамиліямъ.

«Такое положеніе искусства заключаетъ въ себѣ и важную выгоду и важную невыгоду.

«Выгода въ томъ, что авторы, незнакомые съ нуждой, пишутъ дѣйствительно по призванію, по вдохновенію, когда оно вздумаетъ посѣтить ихъ, не гоняются ни за какими другими соображеніями, кромѣ «идеала искусства» какъ они его понимаютъ. Въ произведеніяхъ ихъ отражается эта независимость художественнаго убѣжденія, которая для композиторовъ въ другихъ земляхъ не всегда возможна.

«Невыгода въ томъ, что, занимаясь искусствомъ какъ «диллтанты», стремясь къ наслажденію искусствомъ, русскіе композиторы не довольно глубоко изучаютъ технику своего искусства, не учатся ему какъ слѣдуетъ учиться, а стараются узнать только то, что имъ нужно на первый случай—для практики. Изъ этого происходитъ, что истинно-образцовыя произведенія, въ которыхъ бы форма вполне отвѣчала мысли—въ Россіи чрезвычайно рѣдки,—и что многіе роды музыки, въ которыхъ нельзя сдѣлать шагу безъ глубокаго изученія—русскими почти вовсе не разрабатываются. Ни скрипичныя квартеты, ни пьесы въ фугированномъ родѣ—между замѣчательными произведеніями русскихъ композиторовъ не встрѣчаются. За то романсы, пѣсни пишутся тамъ отлично и могутъ выдержать соперничество съ лучшими европейскими. Драматическая, оперная музыка также разрабатывается съ чрезвычайнымъ успѣхомъ».

Въ сущности этотъ довольно вѣрный взглядъ г. Дамке весьма похожъ на то, что въ прошедшемъ году, въ одной вѣнской газетѣ, писалъ о русскихъ композиторахъ г. Рубинштейнъ. Только г. Рубинштейнъ вошелъ въ подробности, гдѣ запутался въ фактахъ, и въ критическіе приговоры, въ которыхъ выказалъ недостатокъ зрѣлаго сужденія.

Во всякомъ случаѣ, теперь и въ чужеземныхъ газетахъ частенько заходитъ рѣчь объ участи музыки въ Россіи и о трудахъ русскихъ композиторовъ.

Это благой знакъ. Нашему искусству можетъ предстоять самая блистательная будущность,—въ сравненіи со всеобщимъ ополченіемъ и измельченіемъ музыки на западѣ, особенно во Франціи и въ Италіи.

Въ серіозной, мыслящей Германіи, если не появляется новыхъ, рѣшитель-

ныхъ талантовъ (кромя Рихарда Вагнера, о которомъ рѣчь впереди), по крайней мѣрѣ, служеніе искусству не испорчено моднымъ вкусомъ до такой степени, какъ у итальянцевъ и французовъ. Стоитъ только заглянуть въ афиши нѣмецкихъ оперныхъ сценъ, чтобы убѣдиться, что у нихъ безпрестанно даютъ оперы Моцарта (Донъ-Жуана, Фигаро, Волшебную флейту—*Entführung*, даже *Così fan tutte* и Идоменей, не смотря на незанимательность либретто этихъ двухъ оперъ)—даютъ «Фиделію» Бетховена, «Орфея» и «Армиду» Глюка. Постоянное присутствіе такой музыки въ оперномъ репертуарѣ, хотя бы и въ смѣщеніи съ операми Вагнера, Маршнера, Мейербера, Обера, даже Флотова—уже служить значительнымъ ручательствомъ о развитіи вкуса въ нѣмецкой оперной публикѣ.

Замѣчательная разница въ этомъ отношеніи между сѣвѣрною Германіею и южною. Въ южной, гдѣ главною представительницею вкуса—Вѣна, господствуетъ итальянизмъ, почти столько же какъ въ самой Италіи. Всѣ усилія саксонской школы Вагнеристовъ не въ состояніи возбудить въ Вѣнѣ ни малѣйшее сочувствіе къ строго-національному направленію нѣмецкой оперы, куда клонить ее Вагнеръ.

Критическій отдѣлъ нѣмецкихъ музыкальныхъ газетъ очень занятъ обсужденіемъ новой, чрезвычайно замѣчательной книги, которая въ теченіе полугода достигла уже втораго изданія. Это: первый томъ подробной біографіи Моцарта,—ученый музыкально-критическій трудъ извѣстнаго филолога и археолога, доктора Яна (*W. A. Mozart, von Otto Jahn*). Надѣюсь въ скоромъ времени обстоятельно побесѣдовать съ читателями «С: О:» объ этомъ отличномъ сочиненіи, столько важномъ для исторіи и критики искусства.

По отсутствію на это время чего-нибудь новаго въ петербургскомъ музыкальномъ мірѣ *), продолжаю обзоръ дѣятельности по этой части за границу и хочу остановить вниманіе читателей на такихъ фактахъ, которые, хотя не принадлежатъ къ особенно-свѣжимъ новостямъ, но важны или сами по себѣ, или по тѣмъ мыслямъ, на которыя могутъ навести.

Въ Берлинѣ, съ величайшимъ успѣхомъ и еще въ самый *первый* разъ, давали въ нынѣшнемъ году *ополнѣ* одно изъ колоссальнѣйшихъ и наименѣе оцѣненныхъ твореній Бетховена «Мессу» in D. (ор. 123).

Тогда какъ между сочиненіями Гайдна и Моцарта мессы считаются десятками, величайшій въ свѣтѣ симфонистъ только два раза писалъ музыку на текстъ латинской обѣдни.

Первая месса (C-dur op.' 86), написанная въ началѣ втораго десятилѣтія нашего вѣка—образцовое произведеніе съ бездны сторонъ и можетъ служить блистательнымъ опроверженіемъ того устарѣлаго мнѣнія, что Бетховень будто бы не имѣлъ особенно-сильной способности къ контрапункту и фугѣ.

*) Сынъ Отечества, 1856 г. № 11.

Формы первой мессы величественно-просты. Она вся проникнута характеромъ глубокаго благочестія и какой-то особенной скромности въ главномъ построеніи. Подробности фактуры и оркестровки восхитительны.

Стиль этого вдохновеннаго произведенія—ни въ одной нотѣ не измѣняетъ строго-религіознаго характеру задачи; не такъ какъ въ иныхъ обѣдняхъ Гайдна, гдѣ простодушная вѣнская веселость подсказывала композитору такіе плясовые ритмы и мотивы, которые очень разнорѣчатъ съ церковною цѣлью и со словами, на которые писаны (напримѣръ *Dona nobis pacem*, *kyrie eleisón* и т. д.).

Такимъ образомъ, не смотря на то, что Гуммель (а за нимъ и другіе) находилъ первую мессу Бетховена не достаточно церковною, и осмѣливался даже отрицать въ великомъ лирикѣ способность (!) къ духовной музыкѣ (!), эта первая месса въ глазахъ нынѣшней критики остается одною изъ немногихъ мессъ (съ оркестромъ), въ которыхъ высокая задача текста находитъ въ звукахъ достойное себѣ выраженіе.

По красотѣ обработки первая месса Бетховена со славою выдержитъ параллель съ мессами Керубини,—образцовыми произведеніями «новѣйшей», католическо-церковной музыки. (Послѣ Керубини ни во Франціи, ни въ Италіи по духовной музыкѣ не создано ровно ничего сколько-нибудь замѣчательнаго. «*Stabat*» Россини относится къ другой совсѣмъ категоріи).

Но первая месса, не смотря на всѣ свои безцѣнные красоты, для Бетховена была только попыткою, «прелюдіей»—если сравнить эту мессу съ исполнскою, второю (*in D*, op. 123).

Зная это чудо искусства только по партитурѣ, воображая себѣ въ головѣ всѣ сокровища музыкальных формъ, которыя разсыпаны тутъ въ несмѣтномъ изобиліи, теряясь въ громадности плана и подробностей этого гениальнѣйшаго зданія—невозможно не завидовать Берлинцамъ, которые насладились этою музыкою въ полномъ, настоящемъ ея видѣ!..

И для нихъ, для просвѣщенно-музыкальной публики Берлина, эта месса показалаcя съ перваго разу до того могущественна и поразительна, что они, не смотря на нѣмецкое пристрастіе къ критическимъ, подробнымъ разборамъ, будто «оцѣнили» передъ такимъ дивомъ, и музыкальныя газеты ихъ—вмѣсто обстоятельнаго, психологическаго, философскаго-музыкальнаго разбора,—ограничились однимъ эскизомъ ни съ чѣмъ несравнимаго общаго впечатлѣнія!..

Всего больше поразила слушателей неслыханная «массивность» формы и звучности.

Но при этомъ—сколько тутъ есть другихъ сторонъ, которыя сочетаются магически подѣ влияніемъ полнаго разцвѣта бетховенской гениальности!

Тутъ и вліяніе старыхъ Итальянцевъ Палестринновской школы,—вліяніе Баха и Генделя—и всѣ великолѣпія новаго, страшно-могущественнаго оркестра, развитаго Бетховеномъ во всей его инструментальной музыкѣ и доведеннаго

имъ до крайнихъ предѣловъ совершенства въ произведеніяхъ той эпохи, когда писалась вторая месса (она окончена въ 1823, послѣ шести-лѣтней работы).

Когда-то намъ доведется здѣсь, въ Петербургѣ, услышать это созданіе, которое самъ Бетховенъ прямо называлъ своимъ «лучшимъ?»

Въ Петербургѣ эту мессу уже исполняли одинъ разъ въ Филармоническомъ обществѣ,—если не ошибаюсь, вскорѣ послѣ смерти Бетховена,—значить въ концѣ двадцатыхъ годовъ.

Но—*какъ* исполняли и *какъ* приняли въ публикѣ—это легко можно представить себѣ теперь, если сообразить, что эта месса—одно изъ самыхъ послѣднихъ произведеній Бетховена, одно изъ дѣтищъ его третьяго, «мистическаго» стиля, а этотъ стиль (куда принадлежать девятая симфонія и квартеты, посвященные Н. Б. Голицыну) тогда—во времена Гуммеля и Бернарда Ромберга—казался просто нелѣпымъ бредомъ несчастнаго генія, у котораго подъ старость и отъ болѣзни—умъ за разумъ зашелъ.

Тогда—во время оно—чрезвычайно любили писать и читать разныя повѣстцы «à la Hoffmann», гдѣ великій творецъ симфоніи C-moll, великій авторъ «Фиделіо», изображался помѣшаннымъ глухимъ старичкомъ, который на какомъ-нибудь чердакѣ чуть не умираетъ отъ голоду и холоду, а—за нимъ ухаживаетъ какая-нибудь Луиза, сентиментальная ученица его... Тутъ, въ уста музыканта влагались восторженные тирады: какъ онъ будущимъ своимъ произведеніемъ затмить всѣ прежнія, потому что создать симфонію «изъ звона колоколовъ» (!?!). «Вотъ слушай, Луиза,—это начало второй части»—и бѣдный сумасбродъ немилосердно стучалъ всею пригоршнею по клавишамъ разбитаго и въ конецъ разстроеннаго фортепіано, не слыша своей страшной какофоніи!!

Во всѣхъ этихъ романтическихъ фантазіяхъ, разумѣется, нѣтъ ни слова правды. Бетховенъ не былъ помѣшаннымъ (хотя почти глухимъ былъ съ тридцати лѣтъ). Бетховенъ не жилъ на чердакѣ, не умиралъ съ голоду, за нимъ никакая ученица не ухаживала, потому что ученицъ у него и не было,—Бетховенъ не стучалъ по клавишамъ разстроеннаго клавицина, потому что у него былъ очень хорошій бродвудовскій рояль, или, какъ тогда называли,—флигель. Въ послѣдніе годы онъ игралъ на немъ рѣдко, потому что «почти» не слышалъ себя—да и играть ему было не зачѣмъ. Онъ привыкъ создавать музыку въ головѣ и на бумагѣ еще съ юношескаго возраста. (Способность весьма обыкновенная въ самыхъ дюжинныхъ композиторахъ-нѣмцахъ, тѣмъ менѣе удивительная въ такомъ «міровомъ геніи», какъ Бетховенъ).

Весьма интересно опровергаетъ такого рода побасенки о Бетховенѣ г. Ленцъ въ новой своей книгѣ на нѣмецкомъ (Beethoven. Eine Kunststudie. Von Wilhelm von Lenz.—Cassel, 1855. 2 Bände). Эта книга (несколько не переводъ прежняго сочиненія г. Ленца: Beethoven et ses trois styles) вообще весьма замѣчательна и искренніе почитатели Бетховена найдутъ въ ней много симпатичнаго, а мѣстами, и глубокаго.

Взглядъ на титаническую дѣятельность великаго художника въ новой

книгъ г. Ленца опредѣляется весьма ясно и вѣрно. Энтузіазмъ къ предмету книги весьма силенъ въ авторѣ—да и могло ли быть иначе?—но однако нисколько не ослѣпляетъ его въ отношеніи прочихъ героевъ царства звуковъ. Только въ симфонической музыкѣ—какъ оно и должно быть—авторъ ставитъ Бетховена неизмѣримо выше всѣхъ другихъ музыкальныхъ творцовъ.

Замѣчательно, что къ бетховенскому третьему стилю—котораго красоты стали открываться болѣе и болѣе—въ послѣднее десятилѣтіе приплетены въ Германіи попытки нѣкоторыхъ новѣйшихъ музыкантовъ. А именно: сочиненія Роберта Шумана, Гектора Берліоза и Рихарда Вагнера.

Изъ всѣхъ трехъ—есть нѣкоторое родство съ бетховенскою музыкою въ фантастико-меланхолическомъ Шуманѣ (который теперь болѣе разстройствомъ ума). Есть что-то, чисто-нѣмецкое, конечно,—не лишенное глубины, не лишенное задушевности и съ «проблесками» истинной красоты. Но все это создано въ общей средѣ слишкомъ туманной, будто недозрѣвшей и, мѣстами, несносной. Красивѣе всего онъ въ пѣсняхъ своихъ (Lieder) и въ музыкѣ для дѣтей (Kinderstücke)—потому что тутъ меньше претензій на философію музыкальную и на заоблачный мистицизмъ—а является неиспорченная, чистая, врожденная музыкальность, весьма значительная. Но можно-ли назвать «родственнымъ» кедру ливанскому—травку, выросшую у его подножья?

Берліозъ нисколько не родня бетховену генію, прежде всего потому, что Берліозъ—Французъ (французская натура до «эссенціи» бетховенской музыки не доберется); во-вторыхъ, потому что нисколько не «геній» въ отношеніи къ сочиненію музыкальному. У него много способности къ разнымъ вѣтвямъ композиторскаго дѣла, изумительный талантъ къ оркестровкѣ, но—не къ самой музыкѣ. Онъ—организация рѣдкая, феноменальная—но вовсе не та, которая нужна, чтобъ быть «продолжателемъ» Бетховена. Берліозъ читалъ и Байрона и Шекспира, но и до-сихъ-поръ въ отношеніи поэтическаго направленія еще засѣлъ на мелодраматическомъ романтизмѣ 30-хъ годовъ (школы В. Гюго съ братією). Какъ далеко это отъ—Бетховена! Берліозъ знаетъ бетховенскія сочиненія лучше многихъ другихъ Французовъ, и это дѣлаетъ ему великую честь,—но знаетъ далеко не *всею* Бетховена, и—всего меньше знаетъ его *третій* стиль. Какую-же связь хотѣли найти въ музыкѣ Берліоза съ тою музыкою бетховенскою, которую онъ даже мало знаетъ, и которой онъ исполнѣ и чувствовать не можетъ!

Остается—Рихардъ Вагнеръ... Это—голова чрезвычайно замѣчательная. Это—поэтъ, музыкантъ и философъ. Его осыпали градомъ самыхъ злыхъ сарказмовъ (также какъ и Берліоза), но онъ непоколебимо твердъ въ своемъ убѣжденіи и прямо идетъ къ своей цѣли. Цѣль эта—пересоздать оперу, —то-есть, довести этотъ родъ драматическихъ представленій до возможно-идеальнаго совершенства, гдѣ бы участіе всѣхъ изящныхъ искусствъ было уравновѣшено. Въ мысли много обольстительнаго, потому что, въ самомъ дѣлѣ, для оперы—приносятъ свою дань и поэзія, и музыка, и танцы, и живопись, и даже зодче-

ство. Пластическія искусства тутъ важны—но, конечно, не *наравнѣ* съ поэзіей и музыкой. Оттого Вагнеръ прежде всего заботится о равновѣсіи этихъ двухъ искусствъ въ оперѣ. Но оно уже *было*—въ операхъ Глука, а для дальнѣйшей реформы надо обладать бѣльшимъ музыкальнымъ талантомъ, чѣмъ сколько есть таланта въ Вагнерѣ (хотя и въ немъ не мало). Вагнеръ возбудилъ сильную борьбу партій (одинъ изъ самыхъ горячихъ его приверженцевъ и проповѣдниковъ его реформы—Францъ Листъ). Теперь, когда эта борьба поулеглась,—когда всѣ стали смотрѣть на дѣло спокойнѣе, большаго дарованія въ Вагнерѣ не отнимаютъ, но оперы его (Tannhäuser, Lohengrin) большинству не нравятся, какъ довольно скучныя и утомительныя отъ длиннѣйшихъ речитативовъ, а меньшинство, находя красоты, видитъ и много диллетантски сла-
быхъ сторонъ.

Стиль его оперъ можно назвать прямо—карикатурнымъ преувеличеніемъ стиля въ «Эвріантѣ» Вебера.

Въ Берлинѣ недавно въ первый разъ давали «Тангейзера»—и умные Берлинцы заинтересовались этой оперой, какъ занимательнымъ опытомъ (Experiment)—не больше.

Родство между музыкой Вагнера и музыкой послѣдней эпохи Бетховена, могутъ видѣть или приверженцы Вагнера (искренно или неискренно, и для своихъ цѣлей) или тѣ, которые не знаютъ ни бетховенскаго третьяго стиля; ни вагнеровыхъ оперъ и судятъ обо всемъ этомъ по наслышкѣ.

Вѣдь есть-же горсточка любителей музыки, которые не шутя провозгласили новымъ Бетховеномъ—кого? Антона Рубинштейна! Нельзя не видѣть въ этомъ молодомъ музыкантѣ большой способности къ композиторскому дѣлу; особенно нельзя не удивляться быстротѣ его въ сочиненіи и его плодовитости. (Ему только 27 лѣтъ, а онъ напечаталъ уже около 200 произведеній!) Но все это—и даже нѣкоторая дикость и странность его недозрѣлой фантазіи—не даетъ ни малѣйшаго права на сравненіе пигмея съ колоссомъ!

Впрочемъ, чего не бываетъ на бѣломъ свѣтѣ!

Штраусъ.—«Камаринская» М. И. Глинки.—С. Мо- нюшко.—Обзоръ музыкальной дѣятельности за границей *).

Петербургскіе театры отдыхаютъ; изрѣдка даются спектакли только на Александринскомъ театрѣ. Опернаго не слышно ничего,—значить съ этой стороны нѣтъ пищи—для музыкальной хроніки.

О садовыхъ оркестрахъ говорено было въ прошедшемъ фельетонѣ (№ 12. «Петербургская жизнь» и именно о самомъ замѣчательномъ явленіи въ этого рода музыкальныхъ удовольствіяхъ Петербурга,—о вѣнскомъ капельмейстерѣ

*) «Сынъ Отечества», 1856 г. № 13.

Штраусъ. Съ своей стороны прибавлю только, что Штраусъ, хотя не может считаться чѣмъ-то особенно превосходнымъ, у насъ еще не слыханнымъ, тѣмъ не менѣе принадлежить къ самымъ отличнымъ дирижерамъ балльной музыки. Какъ сочинитель вальсовъ, полекъ и проч. онъ обладаетъ замѣчательнымъ, наслѣдственнымъ талантомъ, идетъ по стопамъ своего знаменитаго отца. Изъ его пьесъ, исполненныхъ въ его бенефисъ, публика отличила, кромѣ вальса *Juristenball-Tänze*, уже извѣстнаго и сдѣлавшагося любимымъ — вальсъ посвященный Ея Императорскому Высочеству Великой Княгинѣ Александрѣ Юсифовнѣ и — *Sirenen Walzer*. Оба чрезвычайно граціозны, блестящи и изобилуютъ мелодическими фразами дѣйствительно вдохновенными.

Въ прошедшемъ фелетонѣ (№ 12) упомянуто объ одномъ упрекѣ, дѣлаемомъ Штраусу, со стороны посѣтителей Павловскаго вокзала, что будто-бы капельмейстеръ составляетъ программу преимущественно изъ легкихъ пьесъ. Этотъ упрекъ несправедливъ даже и фактически. Въ бенефисъ Штрауса исполнены были двѣ увертюры: одна Львова, другая Мейербера, и большой номеръ изъ новой оперы Верди «*La Traviata*». Все это музыка оперная или, по крайней мѣрѣ театральная, (потому что увертюра Мейербера написана къ трагедіи) и ужъ никакъ не относится къ «легкому» роду музыки танцевальной. Напѣвы Верди, — это правда — частенько сбиваются на танцевальные мотивы, но это почти общій недостатокъ всей современной оперной музыки въ Италіи и во Франціи, и относится уже къ стилю, къ направленію эпохи. Да гуляющая публика никогда и не будетъ дѣлать такого рода тонкихъ эстетическихъ расграниченій. Довольно того, что Верди «любимый» оперный композиторъ, слѣдовательно его музыку слушать кстати, а все-же значительный отрывокъ изъ оперы (хотя-бы и Верди) ужъ никакъ нельзя смѣшать съ вальсомъ или полькой.

Увертюра же Мейербера къ трагедіи брата его, Михаила Бера — «*Струэнзе*», до того «серіозна», что была исполняема въ строгихъ концертахъ Концертнаго общества (въ Пѣвческой капеллѣ — не въ послѣдніе годы, впрочемъ). Музыка этой увертюры (также какъ и всѣхъ антрактовъ и хоровъ къ этой трагедіи) исполнена большихъ достоинствъ и на вѣсахъ безпристрастной художественной критики перетянетъ не только что пресловутую «Сѣверную Звѣзду», но и «Осаду Гента» въ придачу.

Безъ сомнѣнія и въ «Струэнзе» мелодическая мысль не богата и не особенно красива; безъ сомнѣнія и здѣсь бездна лишней затѣйливости — контрабасамъ поручены такія бѣглыя выходки, въ быстромъ темпѣ, что только скрипка въ пору, — безъ сомнѣнія и тутъ не безъ шарлатанства, особенно во взрывахъ оркестрной массы (*Knalleffekte*); но, — по моему убѣжденію, — тутъ есть нѣкоторая серіозность стиля, есть одушевленіе предметомъ неподдѣльное, — въ цѣломъ увертюра оставляетъ впечатлѣніе чего-то драматическаго, мрачно-грандіознаго.

Мейерберъ всю музыку къ «Струэнзе» написалъ, говорятъ, въ шесть недѣль.

Это—тихо для Россини, который импровизировалъ всего «Barbieri» въ одну недѣлю—но, изумительно скоро для автора «Роберта», который надѣждою своею оперой корпѣлъ по десяти, по пятнадцати лѣтъ.

Во всякомъ случаѣ видно, что музыку въ «Струэнзе» онъ писалъ легче, иначе, какъ-будто по другимъ законамъ, можетъ быть оттого она и вышла во многомъ лучше.

Оркестръ Штрауса—съ этой трудной увертюрой совладать исправно.

Пьеса, которая всегда производитъ большой эффектъ, и—не смотря на серьезность обработки, приходится кстати въ садовыхъ оркестрахъ, это—«Камаринская» М. И. Глинки.

Что за прелесть оркестровки въ этой оригинальной, капризной фантазій! Выходка валторнъ, а потомъ трюмнетъ на нотахъ, которыя приходится диссонансомъ къ скрипкамъ, гдѣ постоянно слышенъ главный мотивъ («Камаринской» пѣсни)—всегда возбуждаетъ общую улыбку. Тѣхъ, кто еще не убѣжденъ въ «комической» силѣ иныхъ «звуковъ» какъ звуковъ, независимо отъ поэтического содержанія, смысла—стоитъ подвести къ оркестру—около конца «Камаринской» и заставить наблюдать надъ выраженіями фізіономіи въ публикѣ.

Имя М. И. Глинки, какъ чисто русскаго композитора, приводитъ мнѣ на память другого даровитѣйшаго музыканта нашего,—Станислава Монюшку.

Онъ былъ здѣсь въ концертный сезонъ, а теперь—опять въ своей Вильнѣ; но для тѣхъ, кто цѣнить его талантъ—онъ еще здѣсь, потому что мы можемъ наслаждаться его сочиненіями. Не знаю, что надобно дѣлать, какія успія предпринимать, чтобы талантъ Монюшки сдѣлать болѣе и болѣе извѣстнымъ,—чтобъ доставить ему и въ Петербургѣ такую репутацію, которая сколько нибудь соотвѣтствовала бы необыкновенности дарованія.

Обидно подумать, что еслибъ тотъ-же самый музыкантъ жилъ въ Парижѣ, тамъ издалъ бы свои сочиненія и по случайной прихоти публики вошелъ бы въ моду—молва о громадномъ его талантѣ быстрѣе молніи облетѣла бы весь образованный міръ. А теперь, оттого-что С. Монюшка живетъ и пишетъ въ Вильнѣ—его даже у насъ едва знаютъ! Въ музыкальномъ магазинѣ Битнера вышли нѣсколько мелкихъ вокальныхъ сочиненій этого композитора, съ переводнымъ русскимъ текстомъ. А именно: Альбомъ Монюшко, въ которомъ 10 избранныхъ пѣсокъ изъ «Спѣвника»: 1) Утро. 2) Вечеръ. 3) Къ перелетной птицкѣ. 4) Пряха. 5) Невѣста. 6) Сердце и рѣчка. 7) Кукушка. 8) Горестъ сердца. 9) Весна. 10) Вечерній звонъ. Всѣ пѣски для mezzo-soprano съ аккомпаниментомъ фортепіано.

Любители истинно-комнатной музыки—безъ претензій на оперныя сцены и на итальянскія рулады—найдутъ въ этихъ пѣскахъ живое, отрадное наслажденіе. Тѣ изъ любителей, которые въ состояніи любоваться оригинальностью стиля, новыми освѣжительными сторонами славянской музыки,—будутъ наслаждаться вдвойнѣ.

Между новоизданными нотами есть кое-что замѣчательное; но объ этомъ поведемъ рѣчь въ слѣдующій разъ.

Обратимся опять къ тому, что дѣлается въ заграничномъ музыкальномъ мірѣ.

Въ Парижѣ между оперными новостями занимаетъ возобновленіе на двухъ театрахъ разомъ (Théâtre lyrique и Théâtre Impérial de l'opéra comique) одной старинной оперы, а именно «Ричардъ Львиное сердце» — Гретри. Эта опера въ первый разъ исполнена 25-го октября 1785 и кряду давалась 130 разъ. Потомъ возобновлена была при Наполеонѣ I для Эллевю, и съ тѣхъ поръ при каждомъ возобновленіи пользовалась необыкновеннымъ успѣхомъ. Въ послѣдній разъ передъ нынѣшнимъ, она была возобновлена въ 1841 году (для знаменитаго тенора Рожэ) съ оркестровкой подновленною Адольфомъ Адамомъ.

Либретто (или какъ называется на партитурѣ Comédie en 3 actes)—Седеня, который сюжетъ заимствовалъ изъ одного малонзвѣстнаго романа, а романъ построенъ на средневѣковомъ «fabliau».

Весь сюжетъ—въ освобожденіи короля Ричарда изъ плѣна, въ который онъ попалъ на возвратномъ пути изъ Палестины. Освобожденіе это совершается черезъ хитрость преданнѣйшаго королевскаго пажы и пѣвца—Блонделя, который пробрался къ тюремѣ короля, подъ видомъ слѣпаго менестреля — и вступилъ съ королемъ въ сношеніе чрезъ стѣны темницы, посредствомъ одного романса, сочиненнаго самимъ королемъ (который, какъ извѣстно, очень занимался искусствомъ трубадуровъ).

Занимательно говорить объ этой оперѣ *самъ Гретри* въ своихъ запискахъ (Essais ou mémoires sur la musique. 367 стр. I-го тома, въ оригинальномъ изданіи Pluviôse. An V).

«Ни одинъ сюжетъ не приходился лучше для музыки, какъ сюжетъ «Ричарда». Такъ находили—и съ этимъ я вполне согласенъ, въ отношеніи главной сцены пьесы, гдѣ Блондель поетъ романсъ:

Une fièvre brûlante...

«Но чтобы еще виднѣе выставить силу этого романса, надо было не допускать музыки въ остальные сцены пьесы, — т. е. она должна была быть не оперой, а говоренной комедіей или драмой... я хотѣлъ было, чтобъ во 2-мъ актѣ, передъ этимъ романсомъ, вовсе не было музыки, но потомъ разсудилъ, что лучше будетъ разсчитывать на «иллюзію» зрителей.

«Чтобъ романсъ, какъ ось пьесы, отличался отъ всей прочей музыки въ этой оперѣ, я нашелъ необходимымъ придать этому романсу характеръ старинный. Успѣлъ ли я въ своемъ намѣреніи, не знаю; но меня много разъ спрашивали—не нашелъ ли я ноты этого напѣва въ средневѣковомъ «fabliau».

«Седень, отдавая мнѣ рукопись либретто, сказалъ: эта пьеса была уже въ рукахъ одного композитора (Монсини)—но онъ отказался, не чувствуя себя въ силахъ написать одинъ романсъ, который тутъ играетъ важную роль. Прочтите и рѣшите».

«Я, не колеблясь, взялъ либретто, но романсъ беспокоилъ меня столько же, какъ и моего собрата; я пробовалъ писать разную музыку на эти слова, но ни одна меня не удовлетворяла, т. е. я не находилъ «старинной» мелодіи, способной понравиться моимъ современникамъ. Упорно преслѣдуя свою мысль, я просидѣлъ цѣлую ночь отъ 11 часовъ вечера до 4-хъ утра. Ночью я позвалъ слугу, чтобъ затопить каминъ.—«Я думаю, что вамъ холодно» сказалъ слуга—«вы сидите столько времени безъ дѣла»...

«Все въ музыкѣ зависитъ отъ того, чтобы мелодію поставить на настоящее ея мѣсто.

«Мотивъ романса (*Une fièvre brûlante*) возвращается въ пьесѣ *девять* разъ—между тѣмъ никто не жаловался, что она слишкомъ часто повторяется».

На эту превосходную мелодію Бетховенъ написалъ варіаціи для форте-піано.

Подновленіе инструментовки Гретри-Аданомъ, состояло между прочимъ и въ томъ, что онъ написалъ партитуру—тромбонами. Теперь по счастью ихъ опять исключили.

Всякая передѣлка старинной музыки на новый ладъ есть «безчинство» музыкальное,—профанація. Но, съ другой стороны, нельзя не сознаться также, что не столько оркестровка, сколько «гармоническая» обдѣлка мелодіи въ операхъ Гретри черезъ-чуръ бѣдна для нашихъ нынѣшнихъ ушей, такъ что давать оперы Гретри на театрѣ въ томъ видѣ какъ онѣ въ партитурѣ—невозможно.

Два парижскіе журнала,—*Revue et gazette musicale de Paris* (редакторъ: Dubreuilh) и *la France musicale* (редакторъ: Marie Escudier) ведутъ жаркую войну изъ-за «Сѣверной Звѣзды» Мейербера.

La France Musicale въ одномъ изъ своихъ №№ со многими оговорками и извиненіями напечатала письмо изъ Милана о рѣшительномъ паденіи (*fiasco*) этой оперы. Письмо было переведено вполне въ «Муз. и Театр. Вѣстникъ» (№ 20)—«*Revue et gazette musicale*»—какъ и ожидать слѣдовало—вступилась за честь Мейербера и выбрала газету Эскюдье за несправедливость, за невѣрность сообщаемыхъ фактовъ и за безвкусіе въ дѣлахъ музыкальных.—Въ подтвержденіе прежняго, газета Эскюдье представила много выписокъ изъ миланскихъ журналовъ. Мы смотримъ со стороны—намъ ни та ни другая газета, ни Мейерберова опера—не родные, и потому, судя безпристрастно, изъ всей полемики выводимъ два факта:

- 1) что «Сѣв. Звѣзда» дѣйствительно крѣпко не понравилась Миланцамъ.
- 2) что ни одинъ парижскій журналъ «безнаказанно» о Мейерберѣ говорить правду *не смѣетъ*.

О фортепианной музыкѣ *).

Уже много десятковъ лѣтъ какъ развитіе фортепианной виртуозности болѣе и болѣе уклоняется въ сторону противоположную истинной красотѣ музыкальной. То что обыкновенно сочиняютъ и играютъ всѣ вообще «виртуозы» въ чрезвычайно-рѣдкихъ случаяхъ, имѣть кое-что общее съ музыкальнымъ искусствомъ. «Хорошей» музыки виртуозы, по большей части, избѣгаютъ какъ «скучной» и «неблагодарной» для ихъ инструмента. Для цѣлаго легіона виртуозовъ съ немалою репутаціею, ихъ исполненіе, ихъ игра несравненно важнѣе того, что они играютъ: «средствію» въ ихъ глазахъ получило значеніе «цѣли», а настоящую цѣль своего искусства они даже перестали подозрѣвать. Преодоленіе механическихъ трудностей, штурмъ мастерства, акробатическія упражненія на неосѣданныхъ лошадяхъ—вотъ во что обратилось высокое искусство музыканта!—Іереміады по этому случаю со стороны всѣхъ знающихъ толкъ,—не новость. Можно такъ или иначе выражать свой плачь, свои сѣтованія о жалкой участи музыки, подъ руками виртуозовъ—но все это остается—«гласомъ вопіющаго въ пустынь»! Съ самаго начала этого пагубнаго отклоненія отъ музыкальной красоты,—съ самаго начала этого служенія «Ваалу и Маммону» въ искусствѣ—возникли и іереміады людей истинно-любящихъ искусство, истинныхъ его служителей.

Но только все не въ прокъ....

Іереміады раздаются уже болѣе сотни лѣтъ, а дѣло не поправилось. Куда поправится! Зло увеличилось, разрослось, приняло размѣры исполинскіе и—въ наше время—въ конецъ опошшло вкусъ массы (всѣхъ на свѣтѣ публикѣ). Эпоха, въ которую, весьма мало музыкальный талантъ Верди, можетъ первенствовать на оперной сценѣ на столько, какъ въ свое время первенствовалъ гениальный Россини, никакъ не можетъ похвалиться своимъ «моднымъ» вкусомъ. Всякая «мода» въ искусствѣ есть искаженіе изящнаго, но всему есть степени.—Искаженіе можетъ быть безобразно иногда менѣе, иногда болѣе.

Фортепианная музыка—по общедоступности фортепиано—всегда служитъ отраженіемъ современнаго моднаго вкуса. Загляните же въ новости фортепианной «литературы».

Кромѣ цѣлаго потопа танцевъ, болѣе или менѣе плохо передоженныхъ съ танцевальной музыки для оркестра, васъ завалятъ фантазіями, *divertissements*, *capriccio*, *paraphrases*,—*potpourris*—скропанныхъ на живую нитку изъ любимыхъ темъ мотивовъ *Trovatore*, *Макбета* и т. д. или на самыя пошлыя изъ такъ-называемыхъ «цыганскихъ» пѣсень... гдѣ же тутъ искать музыки?..

При такомъ жалкомъ направленіи вкуса въ массѣ, очень понятно, что эта масса искренно зѣваетъ, когда—въ видахъ классическаго «колорита» концерта ей предложить Гайдновскую или Бетховенскую симфонію! «Какъ это

*) Сынъ Отечества, 1856, № 17.

скучно, сухо, утомительно-длинно!»! Привыкнувъ ко всему этому, отложивъ всякое попеченіе встрѣтить въ современной «виртуозности»—любовь къ музыкѣ, какъ не быть изумлену, когда встрѣтишь въ музыкальномъ магазинѣ новинку, да еще здѣсь въ Петербургѣ изданную,—съ безсмертными именами Гайдна, Моцарта, Бетховена!

Загадка, неправда ли? Неожданность самая пріятная для искренняго любителя музыки.

Но пора объяснить дѣло.

Оно въ томъ, что извѣстный и очень любимый всѣми піанистъ, Шульгофъ, по стопамъ Листа (а пожалуй, отчасти и Тальберга), переложилъ для фортепіано (въ 2 руки) нѣсколько частей изъ большихъ инструментальныхъ сочиненій трехъ свѣтилъ первой величины на горизонтѣ «истинной» музыки.

Въ музыкальномъ магазинѣ Бернара, изданы эти шесть «транскрипцій» Шульгофа. А именно:

Largo (G-dur) изъ одной симфоніи D-dur.	} Гайдна.
Menuetto (F-dur) изъ одного квартета F-dur.	
Adagio (Es-dur) изъ квартета B-dur.	} Моцарта.
Mѣnuetto (D-dur) изъ квартета D-dur.	
Allegretto (B-dur) и	} Бетховена.
Menuetto (F-dur) изъ восьмой симфоніи.	

Независимо отъ качества самихъ переложеній, одно ихъ появленіе съ именемъ виртуоза—Шульгофа—въ высокой степени отрадно и полезно. Сколько есть на свѣтѣ людей, играющихъ на фортепіано, и даже порядочно играющихъ, и не-совсѣмъ лишенныхъ вкуса, быть можетъ и кое-какого таланта,—которые никогда, рѣшительно никогда въ жизни не узнали бы, что есть на свѣтѣ такіа музыкальныя сокровища, никогда не заглянули бы ни въ одинъ квартетъ Гайдна или Моцарта, ни въ одну симфонію Гайдна или Бетховена. Одно слово «симфонія»—пугаетъ меломановъ, взрослыхъ на того сорта «музыкѣ», которой параллель въ «повзніи»—приторные билетки на полупаточныхъ леденцахъ.

Теперь, вслѣдствіе благороднаго труда Шульгофа, и такіе музыкально-невоспитанные меломаны въ свой репертуаръ,—на ряду съ какой-нибудь «Polka-Fantaisie» или новѣйшей «berceuse»—занесутъ и «транскрипціи» съ пьесъ Гайдна, Моцарта, Бетховена... А, грѣхомъ,—все благодаря модному авторитету Шульгофа,—эти пьески понравятся «почти столько-же» какъ и «berceuse» или «Polka-Fantaisie». А отъ такого «понравленія»—особенно если-бы Шульгофъ не остановился на этихъ шести опытахъ,—нѣсколько шаговъ доведутъ и до пріобрѣтенія нѣкотораго вкуса къ подобной музыкѣ, такъ неизмѣримо-далекой отъ всего, что мы осуждены слышать каждый день въ операхъ, гостинныхъ, концертахъ и садовыхъ оркестрахъ.

Какъ-же не поклониться въ поясъ Шульгофу за его столько полезныхъ переложеній безподобной музыки!

Но каковы же сами транскрипции? Ответъ очень простъ: отлично-хороши. Вѣрны подлиннику, — сдѣланы съ глубокимъ знаніемъ средствъ «нынѣшняго» фортепіано, между тѣмъ, нисколько не особенно замысловаты, нисколько не трудны (кромѣ, быть можетъ, бетховенскаго Allegretto). Собственно фортепіаннхъ эффектовъ нѣтъ ни въ одной изъ шести транскрипцій, тѣмъ болѣе, что онѣ нота въ ноту скопированы съ подлинниковъ, но при хорошемъ, отчетливомъ исполненіи, каждая изъ этихъ пьесъ можетъ быть не менѣе эффектна даже и для большинства слушателей, какъ и неподобный менуэтъ (изъ одной симфоніи Моцарта), переложенный и исполненный Шульгофомъ въ одномъ изъ его петербургскихъ концертовъ.

Даже въ выборѣ нынѣшнихъ переложеній опять отражается нѣсколько индивидуальность таланта Шульгофа. Ясность и вѣжная прозрачность звука — одно изъ главныхъ качествъ отличной его игры — оттого, конечно, онъ изъ неисчерпаемой сокровищницы трехъ героевъ квартета и симфоніи избралъ такіа жемчужины, въ которыхъ ясность и свѣтлая прозрачность чуть-ли не преобладающій характеръ.

«Largo» гайдновской симфоніи отличается широкостью «ритма». Четырехъ-четвертной тактъ при самомъ медленномъ темпѣ; кромѣ того, въ очень многихъ мѣстахъ тріоли на каждую четверть, такъ что чуть не половина всего «Largo» идетъ въ темпѣ $12/8$. Фортепіано, даже подъ перстами Шульгофа не можетъ превратиться въ инструментъ «поющій». Ударный, молоточный звукъ, издаваемый клавишами, слишкомъ скоро исчезаетъ, такъ что полная четверть въ такомъ медленномъ «Largo» существуетъ только въ воображеніи нашемъ. Съ этой стороны «короткости» звука фортепіано одинъ изъ бѣднѣйшихъ, ограниченнѣйшихъ инструментовъ и многія красоты музыки могутъ быть переданы этимъ инструментомъ только для тѣхъ, кто умѣетъ фантазіей, мысленнымъ ухомъ, «дополнить» то, что слышитъ ухо физическое. Въ «Largo», о которомъ здѣсь идетъ рѣчь — «ритмическіе акценты» такъ явственны и опредѣленны, что сілою ритма могутъ заставить забыть и недостаточность фортепіаннаго звука, неизбежную во всѣхъ Adagio. Многіе изъ квартетныхъ и симфоніальныхъ «Adagio» были-бы гораздо менѣе выгодны для фортепіаннаго переложенія. Все построеніе «Largo» весьма просто и гармонія очень несложна, такъ что и съ этой стороны, какъ полезное «преддверіе» для меломановъ, не близко знакомыхъ съ симфоническимъ стилемъ, — выборъ Шульгофа очень удаченъ.

Вслѣдъ за «Largo», идетъ менуэтъ (F-dur) изъ одного квартета Гайдна, (отчего бы не означить изъ котораго именно, по разнымъ изданіямъ)? Квартетовъ Гайднъ написалъ 84, — для того, чтобъ найти менуэтъ, переложенный Шульгофомъ, надобно пересмотрѣть всѣ 84, а это не всегда возможно. Такъ же и съ «Largo» симфоніи D-dur.

Симфоній у Гайдна — 113, изъ которыхъ очень многія въ тонѣ D-dur.

Изъ которой же именно это Largo? Въ главной мысли и даже въ тонѣ этого чудеснаго менуэта есть что-то общее съ первою частью бетховенскаго

квартета (B-dur) р. 18, № 6). Ритмъ нѣсколько «синкопическій», что у Гайдна очень часто, придаетъ необыкновенную и живость, и жизнь всему менуэту. «Тріо» его—въ тонѣ Des-dur. Вотъ одно изъ сотни подтвержденій, что уже гораздо раньше Бетховена встрѣчаются «Тріо» въ менуэтахъ не исключительно въ мажорѣ, если тонъ менуэта—миноръ, и въ минорѣ, если — мажоръ *). И Гайднъ инстинктомъ великаго гармониста уже чувствовалъ важность интервала терціи въ законахъ родственности тоновъ.

Въ тріо гайдновскаго менуэта басовая партія играетъ весьма важную роль; перелазатель, сохраняя въ точности оттѣнки подлинника, даже ни разу не усилилъ віолончельныхъ басовыхъ нотъ нижней октавы.

Представителями моцартовой музыки являются два отрывка изъ лучшихъ его квартетовъ (6 посвященныхъ Гайдну). Adagio — изъ квартета B-dur—чудесное вдохновеніе, мастерски-переложенное. Плѣнительная мелодичность этого Adagio невольно заставила меня припомнить невѣрность одного мнѣнія г. Улыбышева по случаю разбора именно этихъ моцартовыхъ квартетовъ (Nouvelle biographie de Mozart vol. III). Тамъ сказано между прочимъ, что Моцартъ, чрезвычайно ясно сознавая условія квартетнаго стиля, въ свои строго обработанные квартеты не допустилъ (будто-бы) ни одной мелодической фразы, напоминающей стиль оперный, стиль вокальныхъ кантиленъ и что (будто бы) именно по этому квартеты Моцарта (будто бы) несравненно выше и гайдновыхъ, и бетховеновыхъ. Въ свое время, (въ Пантеонѣ за 1852 г.) я подробно доказывалъ неосновательность такого приговора со стороны моцартова біографа. Фактическимъ подтвержденіемъ моихъ тогдашнихъ доказательствъ можетъ служить хоть это Adagio, переложенное Шульгофомъ. На первой же страницѣ является минорная фраза (такты 7, 8, 9, 10), въ которой невозможно не видѣть самой близкой родственности стилю моцартовыхъ оперъ. Даже характеръ аккомпанимента въ этомъ мѣстѣ—такой, какъ случается въ «аріяхъ». И далѣе (тексты 11, 12, 13) во фразѣ, которая идетъ имитаціями между первой скрипкой и віолончелемъ — много близкаго сходства съ одной минорной фразой (также имитаціями) въ первомъ финалѣ оперы «Così fan tutte». — Произвольность толкованій всегда—рано или поздно—обнаружится. Точно также какъ строгая логичность, подкрѣпляемая фактами всегда—рано или поздно—восторжествуетъ. Чтобъ возвратиться къ предмету, не могу разстаться съ этимъ Adagio, не указавъ одну очаровательно-деликатную фразу—такты 14, 15 и 17 (которая потомъ, разумѣется, повторяется во второй половинѣ Adagio,—квартой выше, такты 36, 37 и 79). Если-бы я писалъ эту статейку для журнала спеціальнаго, много было бы можно сказать объ этой одной, чудесно-гармонизированной фразѣ.

Менуэтъ (D-dur) изъ квартета D-dur—тоже превосходный и славно аранжированъ. Во второй части встрѣчаются ноты нижней контрабасной октавы,—

*) Объ такой исключительности (никогда не бывалой) говорить одинъ изъ комментаторовъ Бетховена, г. Лепцъ, въ своей книгѣ «Beethoven et ses trois styles».

ноты, которыхъ на віолончелѣ, и слѣдовательно, въ подлинникѣ квартета—нѣтъ, но это усиленіе сдѣлано перелагателемъ чрезвычайно у мѣста, и не только не вредитъ вѣрности подлинника,—а помогаетъ ей, потому что вѣрность переложенія (какъ въ литературномъ переводѣ) не въ буквальномъ копированіи, а въ передачѣ смысла, эффекта оригинальной фразы.

Тріо менуэта G-dur, стр. 10—(опять непреложное правило г. Ленца для до-бетховенскихъ менуэтовъ здѣсь бы не пришлось)—нѣсколько посложнѣе въ расположеніи аккорда. Мелодія въ голосѣ альты поручена лѣвой рукѣ, которая кромѣ того прихватываетъ басовыя ноты. При отчетливомъ исполненіи эффектъ будетъ очень близокъ къ эффекту, желаемому композиторомъ.

(Во всѣхъ этихъ транскрипціяхъ «репризы» менуэтовъ послѣ «двухъ колѣнъ» тріо напечатаны еще разъ сполна. За это надо благодарить издателя. «Піанисты», отвыкшіе отъ устарѣлыхъ формъ менуэта, очень часто не обратили бы вниманія на слова *il Menuetto Da Capo* и кончили бы пьесу—не концомъ).

Изъ Бетховена Шульгофъ выбралъ двѣ среднія части 8-й симфоніи (F-dur). Allegretto (B-dur) пользуется особенною любовью всѣхъ на свѣтѣ публикѣ. Съ этой стороны выборъ перелагателя очень хорошъ. Но... одно фортепіано, въ 2 руки, никакъ не можетъ отчетливо передать эффектъ этого удивительнаго Allegretto. Въ немъ красота мысли въ равновѣсіи съ красотой плѣнительныхъ оттѣнковъ оркестровки,—значить, на фортепіано утрачивается ровно половина всей прелести. Если въ начальныхъ аккордахъ (при хорошемъ исполненіи на фортепіано) можетъ случиться таже прозрачность, легкость, «*sveltezza*» какъ и въ этомъ дивномъ «*staccato*» духовыхъ инструментовъ,—за то какъ передать ноты *pizzicato* вторыхъ скрипокъ, которыя, составляя «басовый голосъ» къ мелодіи первыхъ скрипокъ, отрывисто ложатся на аккордномъ грунтѣ «*staccato*» духовыхъ? Какъ передать этотъ, въ высшей степени оригинальный, эффектъ оркестра, который плѣняетъ всѣхъ и каждого новою прелестью, какъ только его услышать? Перелагатель написалъ ноты двухъ скрипокъ октавой ниже и очень хорошо сдѣлалъ. Дѣйствительно, по самостоятельности «басоваго» рисунка и по «густотѣ» этихъ нотъ въ скрипкахъ, онѣ отдаются какъ будто октавой ниже. Но опять же не столько «реально» ниже, какъ віолончельныя октавы на фортепіано. (Контральтъ на нижнихъ нотахъ звучитъ какъ будто октавой ниже, какъ будто—басомъ. Но этотъ басъ—женскій, съ своимъ «особеннымъ» характеромъ, котораго «нѣтъ» въ нотахъ настоящей басовой октавы, мужской). Однимъ словомъ... не то! Да и невозможно чтобъ было иначе, по самому свойству «этой» музыки. Вѣдь бываютъ же и въ каждой литературѣ мѣста рѣшительно не переводимыя, а иногда въ нихъ то и главная прелесть вещи! Переложеніе сдѣлано г. Шульгофомъ, какъ я сказалъ, мастерски—даже очень сложное, гармоническое сочетаніе (на стр. 7-й), гдѣ два голоса идутъ каноническою имитаціею, да кромѣ того есть еще и средній аккомпаниментъ,—даже это мѣсто вышло очень ясно, удачно и не-

особенно затруднительно для исполненія. Нельзя же спрашивать оркестрных эффектов—отъ однозвучнаго фортепіано!

Со стороны исправности и мастерства арранжировки и менуэтъ 8-й симфоніи заслуживаетъ столько же похвалъ какъ и Allegretto. Въ отношеніи эффекта, эта часть симфоніи и на фортепіано сохранить почти весь свой характеръ. Рѣзкость фанфары въ трубахъ и литаврахъ (въ концѣ менуэта) при хорошемъ исполненіи можетъ близко напомниться въ этой арранжировкѣ, потому что Шульгофъ превосходно расположилъ чередованіе руки правой съ лѣвой и сохранилъ всѣ отбѣнки ритма, въ этомъ мѣстѣ столько важные. Но яркаго оглушительнаго звука трубы (Tromba in F) на высокой ея нотѣ,—фортепіано, конечно, дать не можетъ.

Въ тріо эффектъ инструментровки можетъ быть близко переданъ на фортепіано, потому что звукъ этого инструмента на среднихъ октавахъ иногда напоминаетъ валторны и віолончели, въ такомъ ихъ распредѣленіи, какъ въ этомъ тріо. Даже можно сказать больше—эффектъ этого тріо будетъ явственнѣе, опредѣлительнѣе, слѣдовательно отчасти удовлетворительнѣе на фортепіано, нежели въ оркестрѣ.

Это не значитъ, что Бетховенъ ошибся (!) въ расчетахъ своей оркестровки—но значитъ, что иная инструментровка требуетъ особыхъ условій для размѣщенія инструментовъ въ оркестрѣ (гдѣ сидѣтъ віолончелистамъ, гдѣ кларнетистамъ, гдѣ валторнистамъ и т. д.). А такъ какъ при исполненіи симфоній эти условія не соблюдаются, а въ размѣщеніи, также въ пропорціи оркестра господствуетъ почти неизмѣнный, рутинный порядокъ, то и случается, что мы слышимъ мелодію духовыхъ инструментовъ, а не слышимъ тріолетной фигуры віолончелей. Вообще обѣ переложенныя г. Шульгофомъ части 8-й симфоніи Бетховена въ этой двуручной арранжировкѣ гораздо полнѣе звучать, и гораздо ближе подходятъ къ подлиннику, нежели четырехручное искаженіе той-же симфоніи г-мъ Карломъ Черни.

Этотъ бездарный нотокропатель, который въ цифрѣ сочиненій своихъ успѣлъ догнать христіанское лѣтосчисленіе, (Opus 1856!!) пользовался счастьемъ лично знать великаго Бетховена и лично слышать его игру и его импровизаціи—только для того, чтобы имѣть право отчаяннымъ образомъ изуродовать безсмертныя симфоніи въ своихъ бессмысленныхъ арранжировкахъ. Бессмысленность эту весьма не трудно обличить фактически, что я и намѣренъ когда нибудь сдѣлать на пользу общую. Какъ-же не порадоваться, что увеличивается число истинно-хорошихъ, разумныхъ переложеній!

Въ заключеніе объ этой замѣчательной новинкѣ скажу еще разъ, что г. Шульгофъ этимъ трудомъ сдѣлалъ для искусства больше, нежели бы цѣлыми десятками новыхъ собственныхъ сочиненій въ родѣ «мелкопомѣстной виртуозности».

Геніальный Листъ указалъ піанистамъ выгоду, которая кроется для нихъ

въ изящномъ и сколько можно болѣе вѣрномъ переложеніи образцовыхъ оркестровыхъ и вокальных произведеній.

Тальбергъ издалъ много весьма вѣрныхъ и не приукрашенныхъ переложений знаменитыхъ номеровъ изъ образцовыхъ оперъ. Его сборникъ называется «Искусствомъ *тнн* на фортепіано». Подробно объ этомъ сборникѣ при случаѣ.

Теперь—Шульгофъ, и дай Богъ, чтобъ онъ не остановился на этихъ шести транскрипціяхъ. Къ счастью нашему великіе мастера писали не мало. Поработать есть надъ чѣмъ.

Русская оперная труппа *).

Лѣтомъ оперная дѣятельность Петербурга обыкновенно весьма не велика,—въ нынѣшнемъ году ея не было и вовсе. Спектакли давались на одномъ Александринскомъ театрѣ и одною драматическою труппою. Если прибавить къ тому, что общее вниманіе во все послѣднее время было поглощено высокотожественнымъ событіемъ Коронаванія и празднествами по этому случаю въ обѣихъ столицахъ,—то читателямъ «Сына Отечества» весьма понятно будетъ двухъ-мѣсячное отсутствіе «музыкальной хроники». Она была бы скудна и пришлось бы нектати, потому и не появлялась.

Теперь оперная жизнь нашей столицы опять въ полномъ ходу и отчеты объ этой жизни пойдутъ и въ нашемъ журналѣ своимъ обычнымъ порядкомъ.

О составѣ итальянской оперной труппы и объ открытіи сезона читателямъ нашимъ уже было заявлено.

До сихъ поръ репертуаръ Итальянцевъ вращается въ своей неизмѣнной колесѣ, гдѣ музыка Верди владычествуетъ.

Любители этой музыки (а ихъ и въ Петербургѣ—не мало) должны быть въ подномъ удовольствіи.

До сихъ поръ давались только: Сивардъ, Эрнани, Трубадуръ, Риголетто... Верди, въ наше время, рѣшительно также деспотически захватилъ всѣ итальянскіе оперные театры цѣлаго свѣта, какъ было съ операми Россини въ двадцатыхъ годахъ.

Нѣсколько замѣчаній о характерѣ «модной» итальянской музыки, по случаю оперъ Верди, еще не уйдутъ отъ нашихъ читателей, потому что сезонъ только что начинается, а къ господствующему предмету поневолѣ надобно будетъ возвращаться не одинъ разъ.

Но для этого лучше подождать которой нибудь изъ новыхъ Вердiovскихъ оперъ, т. е. въ Петербургѣ еще не извѣстныхъ, а между тѣмъ, какъ слышно, уже разучиваемыхъ (la Traviata, Luisa Miller, Attila).

*) Сына Отечества, 1856 г., № 28.

И такъ объ Итальянцахъ—до другаго случая. Обратимся къ оперной труппѣ, не столько блистательной, не столько модной и аристократической, но больше близкой сердцу, потому что она—своя, не заѣзжая.

Въ русской труппѣ теперь два тенора (г. Булаховъ и г. Сетовъ)—если изъ двухъ у одного—превосходный, симпатическій голосъ—это уже результатъ утѣшительный.

Изъ двухъ басовъ (р. Петровъ и г. Артемовскій), въ голосѣ каждого есть много достоинствъ, а первый изъ этихъ пѣвцовъ при богатѣйшемъ органѣ, чрезвычайно даровитъ и со стороны сценической игры,—такъ что въ состояніи типически создавать нныя роли, которыя исполнѣтъ пришлось по его средствамъ и его индивидуальности. Стоитъ припомнить: Вертрама въ Робертѣ,—Сусанина въ оперѣ Жизнь за Царя,—Мельника въ Русалкѣ.

Для партій невысокихъ теноровъ или высокихъ баритоновъ есть два артиста: г. Гумбинъ, съ сильнымъ, звучнымъ голосомъ и съ замѣчательною способностью въ комической игрѣ, и г. Леоновъ, еще сохранившій много красивыхъ теноровыхъ звуковъ въ своемъ голосѣ и также весьма замѣчательный буффо.

Женскій персоналъ поуступить мужскому. Здѣсь нѣтъ ни одного такого органа, чтобъ стать въ параллель съ отличными голосами гг. Булахова, Петрова, Гумбина. Но и между пѣвицами нашими есть и голоса, и способности, которые были бы приобрѣтеніемъ для любой оперной труппы.

Г-жа Булахова обладаетъ не сильнымъ и не объемистымъ, но очень пріятнымъ высокимъ сопрано (*Soprano srogato*) и самою счастливою наружностью. Пѣвица еще не съ большою опытностью, но весьма старательная.

Г-жа Латышова—очень хорошій mezzo сопрано, почти альтъ, — и, что рѣдкость на русской сценѣ—съ успѣхомъ исполняетъ даже узористыя вокализаци. Въ ней, кромѣ того, есть и драматическое чувство, хорошая способность къ игрѣ, къ вниканію въ роль.

Г-жа Леонова—также mezzo-сопрано — сильный, звучный голосъ, хотя совсѣмъ другого свойства чѣмъ у г-жи Латышовой. Впечатлѣніе истинно-красивыхъ среднихъ регистровъ своего голоса г-жа Леонова часто портитъ излишнимъ дрожаніемъ звука, но, при счастливомъ органѣ, поетъ всегда съ одушевленіемъ. Въ послѣднее время даже со стороны умѣнья пѣть она сдѣлала замѣчательные успѣхи и вообще весьма полезная артистка для партій не высокихъ, но и не контральтовыхъ. Настоящаго контральта (женскаго баса) нѣтъ ни въ голосѣ г-жи Леоновой, ни въ голосѣ г-жи Латышевой. Тѣмъ, кто еще хорошо помнитъ образцовый, истинно-типическій контръ-альтъ А. Я. Петровъ, недостатокъ этого роскошнаго регистра въ нынѣшней русской труппѣ весьма ощутителенъ. Голосъ г-жи Лилѣвой, чистый, довольно высокій сопрано не особенно богатаго свойства—но артистка эта весьма замѣчательна безукоризненною вѣрностью интонаціи (большая рѣдкость, какъ извѣстно), ровностью своего голоснаго регистра, отъ первой ноты до послѣдней, (что также рѣд-

кость) и большою способностью къ живой, развязной игрѣ въ партіяхъ субретокъ или полу-субретокъ, веселыхъ, вертлявыхъ, кокетливыхъ молодыхъ женщинъ. Партіи Церлины въ Фра-Діаволо, Ритты въ Цампѣ будто для нея написаны.

Есть и еще нѣсколько пѣвцовъ и пѣвицъ для ролей второстепенныхъ, такъ что цѣлый персоналъ русской труппы весьма достаточенъ, чтобы исполнять многое множество самыхъ занимательныхъ пьесъ прежняго и нынѣшняго репертуара, изъ богатаго числа французскихъ и нѣмецкихъ, комическихъ, полу-комическихъ и даже серьезныхъ оперъ (оперы Боальдье, Обера, оперы Моцарта, Иосифъ Межюля, Водовозъ Керубини, опера Крейтцера, Лорцинга и т. д.).

Тогда людямъ, искренно любящимъ музыку, доставлено было-бы наслаждение, котораго они теперь лишены, такъ какъ Итальянцы почти никогда не выходятъ изъ круга «музыки своихъ» композиторовъ и вѣчно повторяютъ одинъ и тотъ же репертуаръ,—а нѣмецкой или французской оперной труппы у насъ не существуетъ.

Впрочемъ русская оперная труппа, по счастью, не исключительно ограничивается одними «Лучіями» и «Лукреціями». Въ нынѣшнемъ сезонѣ давали кромѣ нихъ: Страделлу, Цампу, а теперь въ бенефисъ г. Петрова, поставлена еще опера автора Страделлы—«Марта». «Цампа» гораздо постарше оперъ Флотова,—поговоримъ-же прежде о Цампѣ.

Сколько лѣтъ эта опера держится на всѣхъ европейскихъ сценахъ—34 года! бездѣлица! и до-сихъ-поръ не утратила своей свѣжести и плѣнительности.

Сюжетъ рѣзко-мелодраматическій съ балаганными эффектами (напримѣръ изверженіе Этны—*rouge la bonne bouche* и совершенно некстати)—подражаніе знаменитымъ сценамъ изъ разныхъ знаменитыхъ оперъ видны на каждомъ шагѣ: то мелькаетъ Донъ-Жуанъ (въ сценахъ оживающей статуи), то—Фра-Діаволо (въ сценахъ разбойниковъ, въ сценѣ молитвы народа), то Отелло (въ сценѣ Камиллы у раствореннаго окна спальни, откуда слышится баркаролла) и т. д. и т. д.; но и эти сшивки изъ яркихъ лоскутковъ, какъ на арлекинскомъ платьѣ, и порядочная нелѣпость пьесы въ ея цѣломъ, совершенно выкупаются красотою музыки, мѣстами истинно-вдохновенной и, въ своемъ родѣ,—постоянно мастерской.

Герольдъ, композиторъ Оберовской школы съ богатѣйшимъ талантомъ. Драматизма, ума въ обработкѣ почти не меньше какъ у самаго Обера—оркестровка иногда слишкомъ цвѣтна, слишкомъ ярка, но это—въ театральной музыкѣ—все-же лучше, нежели вялость и безцвѣтность оркестровки. Мѣстами—въ согласіи съ либретто—есть нѣкоторая балаганность, грубость эффектовъ, также нѣкоторая тривіальность поворота, но это уже общій недостатокъ почти всѣхъ позднѣйшихъ французскихъ композиторовъ (и самъ великій Россини не избѣжалъ преувеличенности эффектовъ въ томъ, что онъ писалъ или перелбывалъ для парижской сцены,—кромѣ чудеснѣйшей оперы—графъ Ори).

Въ Цампѣ—изобиліе мелодическихъ мыслей увлекательно-прекрасныхъ—и, съ этой стороны, Герольдъ долженъ занять весьма почетное мѣсто въ ряду знаменитыхъ творцовъ оперъ. Нѣмецкихъ, оперныхъ-дѣлъ мастеровъ, намъ современныхъ, онъ одинъ всѣхъ перетянетъ, если на всѣхъ класть «мелодичность» истинную—«музыкальность» вдохновенія.

Въ каждомъ изъ трехъ актахъ есть рельефныя мѣста, въ которыхъ талантъ композитора является въ полной силѣ. Послѣдній актъ послабѣе двухъ первыхъ,—но и въ немъ прелестная баркаролла тенора, очень хорошая серенада для хора безъ оркестра и очень эффектный финальный дуэтъ съ отлично-мелодическими фразами мужскаго голоса.

Перечислять красоты двухъ первыхъ дѣйствій значило бы пройти по очереди всѣ №№ оперы—но кто-же изъ людей, искренно-любящихъ музыку, не знаетъ напѣвовъ этой оперы, получившей всеобщую популярность?

А указаніе драматическихъ намѣреній, иногда очень глубокихъ и выдержанныхъ мастерски, значило бы вдаваться въ такія подробности, которымъ здѣсь не мѣсто.

Лучше скажемъ слова два объ исполненіи.

Г. Петровъ нѣсколько тяжеловатъ для главной роли (Цампа,—нѣчто среднее между личностями Фра-Діаволо и Донъ-Жуана)—тяжеловатъ сколько наружностью, столько-же и качествомъ голоса. Партія Цампы требуетъ высокаго, гибкаго и нѣжнаго баритона, полу-тенора (какъ часто во французскихъ голосахъ), слѣдовательно мало отвѣчаетъ средствамъ г. Петрова, хотя онъ и исполняетъ эту роль уже очень много лѣтъ, и всегда въ ней правился.

Другія партіи замѣщены весьма удачно.

Роль Камиллы припала по средствамъ г-жи Латышовой—и она исполняетъ свое дѣло очень удовлетворительно. Это одна изъ лучшихъ ролей г-жи Латышовой. Во многихъ сценахъ въ ней, кромѣ пѣвческихъ достоинствъ, есть и драматизмъ, и нѣкоторая степень страстности и увлеченія. Жаль только что въ этой пьесѣ—по выкройкѣ французскихъ комическихъ оперъ—довольно много «рѣчей» (dialogue) между нумерами музыки. Говорить на сценѣ прозой—г-жа Латышова не мастерица; даже альтъ-голосъ ея въ разговорѣ звучитъ совсѣмъ иначе чѣмъ въ пѣніи, и не весьма пріятно.

Роль тенора (Альфонсъ) выступила на очень замѣтный планъ отъ чудеснаго органа г. Булахова. Когда онъ поетъ (чтобы и гдѣ бы ни пѣлъ) такъ и шепчешь себѣ невольно изъ Аскольдовой могилы:

Что за голосъ золотой!

Что за голосъ—золотой!

Да, въ самомъ дѣлѣ золотой, нѣтъ, мало!—брильянтовый голосъ.

И эту драгоценность въ публикѣ нашей—не къ чести ея вкуса сказать—цѣнять слишкомъ-слишкомъ не по достоинству! Неужели чистѣйшій теноръ (въ томъ типическомъ регистрѣ *haute-contre*, какъ у Гордони) мягкій, нѣжный, бархатный, симпатическій, льющійся прямо въ душу—такая обыкновенность

въ наше время, что даже будто-бы не заслуживаетъ особеннаго вниманія? Неужели съ перваго же звука чудесный Божій даръ груднаго, отъ природы прекраснаго голоса не отличается отъ насильственныхъ, вымученныхъ головныхъ и гортанныхъ звуковъ такихъ пѣвцовъ, которые смѣлостью хотятъ вознаградить то, въ чемъ имъ рѣшительно отказала природа?... Неужели недостаточно исправнаго слуха, чтобъ отличить положительно-хорошее, отъ положительно-непріятнаго въ одномъ звукѣ (timbre) голоса, независимо отъ приемовъ, искусства и т. д.? Неужели и въ этомъ простомъ случаѣ вкусъ толпы жестоко ошибается и здѣсь уже, какъ въ болѣе тонкихъ эстетическихъ различеніяхъ, надобно имѣть уже нѣкоторую критическую способность, нѣкоторую образованность музыкальнаго уха? Какъ превосходно вышелъ дуэтъ сопрано и тенора во 2-мъ дѣйствіи,—какъ хорошо исполнена была баркаролла 3-го дѣйствія,—особенно въ послѣднихъ ея куплетахъ. Первый немножко низокъ для голоса г. Булахова. Всѣ сцены, гдѣ участвуетъ г. Булаховъ, были скрашены превосходнымъ качествомъ его чуднаго, симпатическаго тенора.

Очень на мѣстѣ были въ своихъ роляхъ г-жа Лилѣва (Ритта) и г. Гумбинъ (боцманъ Даніилъ Капуцци).

Уже замѣчено было, что Ритта принадлежитъ къ лучшимъ ролямъ г-жи Лилѣвой.

Г. Гумбинъ смѣшилъ постоянно своею истинно-комическою игрою въ роли разбойника-святоши,—а съ музыкальной стороны, качество его голоса, быть можетъ, даже слишкомъ хорошо для этой роли. Въ преміумъ дуэтѣ Даніила съ его женою, Риттой, во 2-мъ дѣйствіи, звонкій баритонъ г. Гумбина перевѣшивалъ верхній голосъ. Очень рѣдкій баритонъ съ успѣхомъ выдержитъ борьбу съ высокимъ и не слабымъ сопрано.

Такъ же очень на мѣстѣ былъ г. Леоновъ въ комической роли трусливаго слуги Дандоло. Знаменитый комическій терцетъ въ 1-мъ актѣ (le trio de la peur, какъ называютъ французы) врядъ-ли лучше исполняется на сценѣ парижской орѣга-коміке. Актерскій талантъ въ г. Леоновѣ чрезвычайно замѣчательнъ. Стоить припомнить Таропку-гудочника въ «Аскольдовой могилѣ». Теперь—по средствамъ своего голоса—переходя болѣе и болѣе къ ролямъ буффо, г. Леоновъ чаще прежняго имѣетъ случай выказать всѣ стороны своего прекраснаго дарованія къ комизму.

Въ общности исполненія Цампы все обстояло благополучно,—исключая разговорной части—dialogue—что, по необходимости, прихрамываетъ на всѣхъ оперныхъ сценахъ, исключая парижской орѣга-коміке, гдѣ сохранились прежніе приемы актеровъ полу-водевильныхъ.

Нельзя не быть благодарнымъ дирекціи за возобновленіе такой оперы, какъ «Цампа», которая еще долго, долго не устарѣетъ.

Замѣчательно, что и въ Парижѣ, именно теперь, возобновили «Цампу» и дадутъ съ большимъ успѣхомъ, нежели при появленіи этой оперы впервые, въ 1832 году.

Отчетъ о «Страделлѣ» отлагаю до слѣдующей статьи, чтобы о композиторѣ Флотовѣ говорить по случаю двухъ его оперъ *).

Что требуется *) въ оперной музыкѣ, чтобы она была любима массами самой разнородной публики? Ясная, всёмъ съ перваго раза доступная *мелодичность*. Что надо, чтобы опера имѣла прочный успѣхъ? Мастерство музыкальнаго дѣла, умѣющее придать музыкѣ театральныи, опять-таки *ясный*, сценическій поворотъ и—счастливый выборъ занимательнаго или эффектнаго сюжета.

Кто изъ композиторовъ владѣетъ этими условіями вполнѣ, тотъ со стороны успѣха обезпеченъ на долгое время, хотя-бы музыка его—съ точки зрѣнія не массы, а строгой художественной критики—со многихъ сторонъ стояла очень не-высоко.

Бывали примѣры, что за *одну* мелодичность (притомъ сладкую до приторности), безъ всякихъ дальнѣйшихъ притязаній, оперы, весьма слабыя сами по себѣ, приобретали громадныи успѣхъ. (Вспомните Монтечки и Капулетти Беллини).

А что легкость формъ музыкальных, пріятность мелодіи, въ соответствии съ игривымъ, занимательнымъ сценическимъ дѣйствіемъ увлекаетъ толпы и доставляетъ композиторамъ необыкновенную популярность, это мы видимъ на французскихъ оперныхъ дѣлъ мастерахъ, Оберѣ и Аданѣ.

Къ нимъ—и стилемъ и популярностью успѣха весьма близко подходитъ нѣмецкій композиторъ, Флотовъ, котораго оперы уже болѣе десяти лѣтъ даются въ цѣломъ свѣтѣ и слушаются всегда охотно.

Европейская извѣстность его началась именно съ оперы «Страделла» и еще болѣе съ оперы «Марта» (данной въ первый разъ, на вѣнской придворной сценѣ, въ 1847).

Всѣ эти оперы теперь даются и у насъ. Одна уже года три—другая (Марта) шла въ первый разъ, въ бенефисъ г. Петрова, 9 октября. Сюжетъ Страделлы выбранъ весьма удачно для оперной сцены. Это извѣстный анекдотъ объ итальянскомъ пѣвцѣ и знаменитомъ композиторѣ XVI вѣка, Страделлѣ. Онъ увезъ дочь одного знатнаго Венеціанца. Тотъ долго слѣдилъ за нимъ и наконецъ отыскавъ, по итальянскимъ тогдашнимъ обычаямъ, подкупилъ двухъ «bravi» заколотъ пѣвца. Уже изподтишка занесены кинжалы надъ вдохновеннымъ юношей, но онъ поетъ... поетъ своимъ чуднымъ голосомъ восхитительную молитву и—кинжалы выпадаютъ изъ рукъ убійцъ. Надо только

*) О «Мартѣ» отчетъ напечатанъ въ «М. и Т. Вѣстникѣ», №№ 42 и 43, поэтому здѣсь выпущенъ. Ред.

**) Сынъ Отечества, 1856 г., № 31.

замѣтить, что истинно-поэтическая сторона этого сюжета Флотову, на мой взгляд—не удалась.

Онъ придавъ всей оперѣ, которая не безъ достоинствъ, впрочемъ, слишкомъ плоскій декоративный поворотъ. Мѣстный или историческій колоритъ также въ отсутствіи. Молитва, которая составляетъ развязку сюжета, должна же была стилемъ своимъ хоть напомнить церковную музыку XVI вѣка, но этого здѣсь и не спрашивайте—также какъ и благородства мелодическихъ формъ.

Всего лучше удалась композитору сцены комическія—такъ-какъ онъ наемнымъ убійцамъ придавъ характеръ не ужасный, а смѣшной. Эти два молодца—при отличной игрѣ г. Леонова и г. Петрова, очень забавны.

Изъ того, что и венеціанскому патрицію и двумъ «bravi» въ оперѣ даны личности каррикатурныя, можно видѣть на какого рода публику преимущественно разсчитываетъ г. Флотовъ.

Венеціанца исполняетъ у насъ г. Гумбинъ, весьма исправно,—партію дочери его и жены Страделлы поетъ г-жа Булахова очень недурно. Главную партію самого Страделлы прежде пѣлъ г. Булаховъ—и мы, особенно въ молитвѣ, любовались удивительно-симпатическимъ звукомъ его голоса. Да, такой голосъ, дѣйствительно, заставилъ бы убійцъ выронить кинжалы изъ рукъ!

Теперь роль Страделлы занимаетъ г. Сетовъ и развязка пьесы становится совершенно неестественною.

Впрочемъ, могло случиться, что музыкальный вкусъ этихъ двухъ «bravi» согласовался, напрѣмръ, съ мнѣніемъ одного безъимяннаго фельетониста, который, полагать надо, отъ души восхищается гортанными вскриками г. Сетова и пишетъ ему панегирики. Вѣдь убѣжденія, вкусы, также и уши бываютъ не одинаковы!

ОГЛАВЛЕНІЕ.

Томъ I.

(1851—1856 гг.).

Предисловіе	стр. I
-----------------------	--------

1851 г.

Итальянская опера въ Петербургѣ. Сезонъ 1850—1851 гг. (Современникъ 1851 г., № 3).	1
Концерты въ Петербургѣ. (Современникъ, 1851 г., №№ 4 и 6)	15
Замѣтки о петербургскихъ театрахъ:	
а) Русскій и французскій драматическій театръ. (Современникъ, 1851 г., № 5).	43
б) Русскій драматическій театръ. (Современникъ, 1851 г., № 9)	50
в) Итальянская опера. (Современникъ, 1851 г., № 11 и 12)	54
Музыка и виртуозы. Разговоръ между любителемъ пѣнія, скрипачемъ-солистомъ и капелмейстеромъ. (Библіотека для Чтенія, 1851 г., апрѣль)	71

1852 г.

Спонтини и его музыка. (Пантеонъ, 1852 г., № 1)	86
Письма о музыкѣ:	
а) I. Къ одной дамѣ, по случаю ораторіи Гайдна «Die Schöpfung». (Пантеонъ, 1852 г., № 3)	123
б) II. Къ А. Д. Улыбышеву, по случаю толковъ о Моцартѣ и Бетховенѣ. (Пантеонъ, 1852 г., №№ 6, 7 и 8)	132
Бетховенъ и три его стиля. Книга В. Ф. Ленца. (Пантеонъ, 1852 г., № 4)	203

1853 г.

Моцартовъ Донъ-Жуанъ и его панегиристы. (Пантеонъ, 1853 г., №№ 4, 5 и 6). . .	241
---	-----

1854 г.

Музыкальная критика. Несколько строкъ о брошюрѣ Ростислава: „Подробный разборъ оперы М. И. Глинки «Жизнь за Царя»“. (Москвитинъ, 1854 г., т. IV) .	359
Нѣсколько словъ о предстоящихъ концертахъ г-на Мортъе-де-Фонтена (Московскія Вѣдомости, 1854 г., № 31)	366

1855 г.

Музыкальная хроника. Новости сезона: вновь поставленные оперы на итальянской сценѣ: «Сафо» Пачини и «Сивардъ Саксонецъ» Верди. Новыя оперы: «Полиевкъ» Доницетти.—Еще о Верди, по этому случаю, и о сюжетахъ итальянскихъ оперъ.—«Волшебный Стрѣлокъ» Вебера.—Итальянцы и нѣмецкая музыка.—Постановка «Волшебнаго стрѣлка».—Волчья долина.—Исполнители.—Равныя диковинки въ нашихъ музыкальныхъ фельетонахъ. (Пантеонъ, 1855 г., №№ 1 и 2).	384
Manuscrit autographe de Charles Marie de Weber à la Bibliothèque Imperiale Publique de Saint-Petersbourg. (Journal de St.-Petersbourg, 1855 г., № 854)	399
Автографическая рукопись Карла-Марин фонъ Вебера въ С.-Петербургской Императорской Публичной Библиотекѣ. Переводъ предыдущей статьи.	405

1856 г.

Музыка и толки о ней. (Музыкальн. и Театральн. Вѣстн., 1856 г., № 1).	411
Столѣтній юбилей Моцарта въ залѣ С.-Петербургскаго Дворянскаго Собранія. (Музык. и Театр. Вѣстникъ, 1856 г., № 4)	420
Еще о «Сѣверной Звѣздѣ» Мейербера. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., №№ 6, 7, 8, 9 и 10)	425
Музыкальное утро въ залѣ Императорскаго С.-Петербургскаго Университета (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 8).	453
«Узкіе Башмаки». Оперетка О. Дютша. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 8).	456
Первый концертъ Концертнаго Общества. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 10).	458
Обозрѣніе концертовъ за прошлую недѣлю. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 11).	460
Отчетъ о второмъ концертѣ Концертнаго Общества. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 12) :	469
Отчетъ о концертѣ Филармоническаго Общества и концертѣ Гаумана. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 13)	471
Музыкальныя сочиненія Станислава Монюшко. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 13)	480
Девятая симфонія Бетховена. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., №№ 15 и 17)	483
Концерты А. Лазарева, С. Монюшко и О. Дютша. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 15)	491
Курсъ музыкальной техники. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., №№ 16, 19, 20, 21, 22, 24 и 32)	498
Опера «Русланъ и Людмила» въ полной фортепіанной партитурѣ съ пѣніемъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 16)	521
Второй и третій концерты Концертнаго Общества. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 18)	526

«Русалка». Опера А. С. Даргомыжскаго. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., №№ 20, 24, 26, 28, 32, 33, 34, 36, 37, 38 и 39)	531
Театръ-Циркъ. Московская гостя на Петербургской оперной сценѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 22)	628
Ритмъ какъ спорное слово. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 25)	632
Бенефисъ Штрауса. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 25)	639
Различные взгляды на одинъ и тотъ же аккордъ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 28)	643
Новая книга г. Ленца о Бетховенѣ. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., №№ 29 и 30)	648
«Марта», опера въ 4-хъ дѣйствіяхъ, соч. Флотова. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., №№ 42 и 43)	673
«La Traviata». Опера Верди. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., № 45)	689
«Графъ Ори». Опера Россини. (Музык. и Театр. Вѣстн., 1856 г., №№ 50 и 51)	696
Новая картина Моллера. (Сынъ Отечества, 1856 г., № 5)	706
Музыкальная хроника.	
Обзоръ музыкальной дѣятельности за границей. (Сынъ Отеч., 1856 г., №№ 9 и 11)	714
Штраусъ. — «Камаринская» М. И. Глинки. — С. Монюшко. — Обзоръ музыкальной дѣятельности за границей. (Сынъ Отеч., 1856 г., № 13)	721
фортепіанной музыкѣ. (Сынъ Отеч., 1856 г., № 17)	726
Русская оперная труппа. (Сынъ Отеч., 1856 г., №№ 28 и 31)	732

