

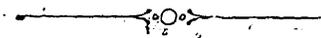
Г. А. Ларошъ.

25300.

СОБРАНІЕ  
**МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИХЪ**  
СТАТЕЙ.

Томъ I.

Съ вступительной статьей М. И. Чайковскаго  
и воспоминаніями Н. Д. Кашкина.



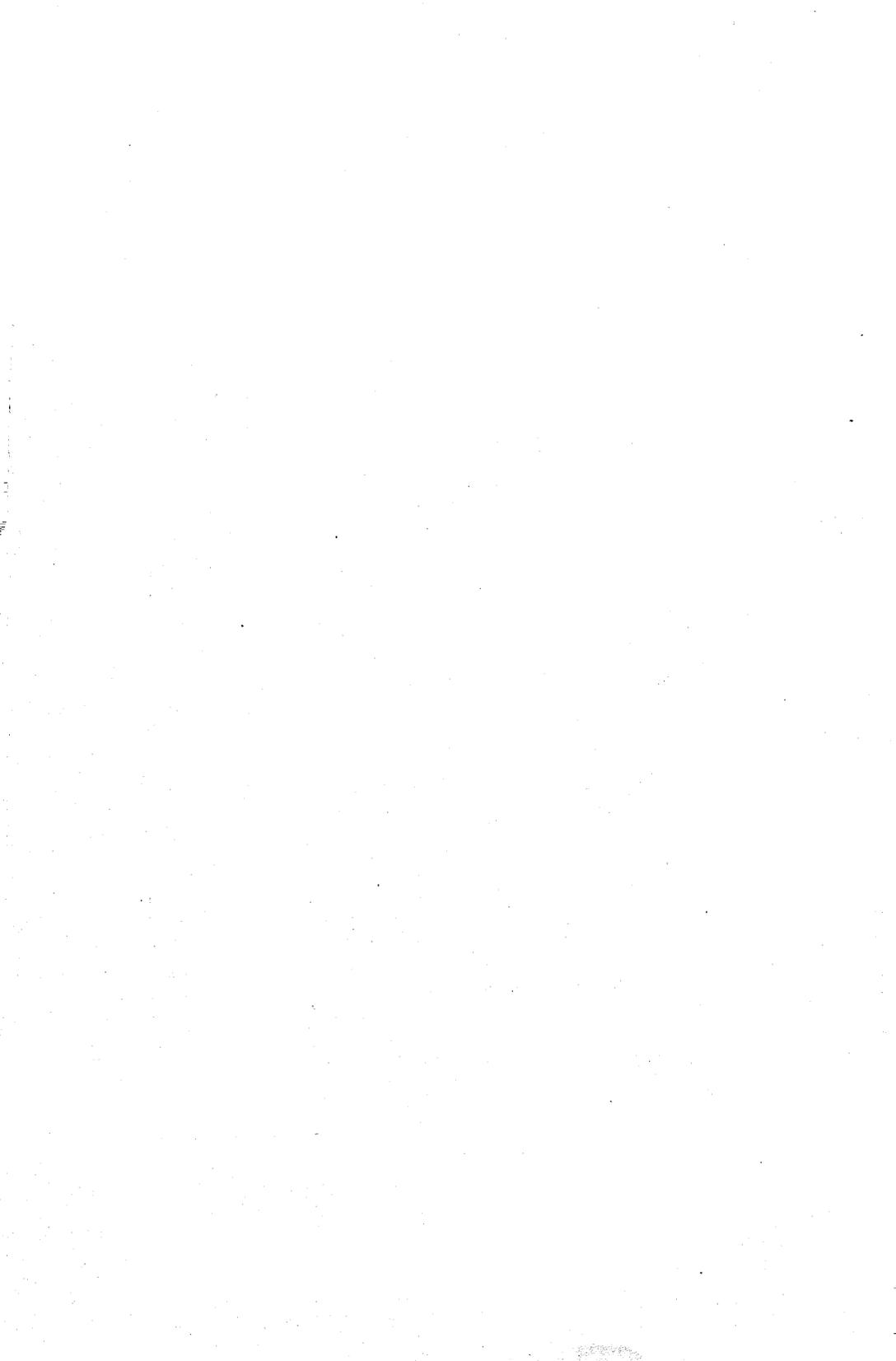
Основаніємъ для настоящаго изданія музыкально-критическихъ статей покойнаго Г. А. Лароша послужила коллекція ихъ, собранная въ теченіе многихъ лѣтъ, частью въ оригиналахъ, частью въ копіяхъ, Модестомъ Ильичемъ Чайковскимъ.

Руководство изданіемъ и подборъ статей взяла на себя коммисія, избранная общимъ собраніемъ общества «Музыкально-Теоретическая Библіотека въ Москвѣ»; въ составъ коммисіи вошли члены Общества: Е. В. Богословскій, Н. Д. Кашкинъ, С. И. Танѣевъ, М. И. Чайковскій и Ю. Д. Энгель.

По намѣченному плану, изданіе предположено въ нѣсколькихъ томахъ. Въ него войдутъ всѣ наиболѣе значительныя музыкально-критическія статьи Лароша. Настоящій первый томъ содержитъ все, написанное имъ о Глинкѣ, а также статьи общаго характера. Въ дальнѣйшіе тома войдутъ статьи покойнаго критика объ отдѣльныхъ композиторахъ и отзывы о различныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ.

Отъ успѣха распространенія перваго тома зависитъ въ значительной мѣрѣ выходъ послѣдующихъ томовъ.

*Редакція.*







Г. А. Ларошъ.

1868 г.

Центральная Рабочая

Библиотека

№ 10

## Германъ Августовичъ Ларошъ.

13 мая 1845—7 октября 1904 г.

7-го октября 1904 г. скончался Германъ Августовичъ Ларошъ, и въ его лицѣ Россія утратила лучшаго и до сихъ поръ незамѣнимаго работника въ дѣлѣ музыкальной критики.

И до него, и послѣ, высокоталантливые композиторы, толковые и компетентные теоретики музыки, интересные и смѣлые дилеттанты, нѣкоторые изъ нихъ не лишены литературнаго таланта, выступали и выступаютъ въ качествѣ музыкальныхъ критиковъ. Но самые блестящіе изъ нихъ, самые добросовѣстные и серьезные, прежде какъ и теперь, далѣе преходящаго значенія рецензентовъ ни на что претендовать не могутъ. Съ ихъ оцѣнкой надо считаться, принимать къ свѣдѣнію ихъ мнѣнія, можно соглашаться съ ними, вѣрить ихъ искренности и неподкупности—но ни въ одномъ нельзя видѣть «учителя». Безъ враговъ, безъ послѣдователей, ни задерживая, ни подвигая въ какомъ-нибудь направленіи искусства, они «слѣдятъ» за его развитіемъ,—ни одинъ, какъ Ларошъ, не «ведетъ» его могучимъ вліяніемъ на современниковъ. И въ то время, какъ у насъ разработка теоретическихъ вопросовъ музыкальнаго искусства обогащается цѣнными вкладками,—а въ такихъ колоссальныхъ трудахъ, какъ «Подвижной Контрапунктъ Строгаго Письма» С. Танѣва, получаетъ міровое значеніе—музыкальная критика, послѣ смерти Лароша, живетъ осиротѣлая, и мѣсто «учителя» остается незанятымъ...

Будущій историкъ послѣглинкинскаго періода русской музыки, съ конца 60-хъ прошлаго до первыхъ годовъ нынѣшняго вѣка, долженъ будетъ отвести одно изъ самыхъ видныхъ мѣстъ Ларошу, какъ побѣдоносному защитнику «классическаго просвѣщенія» въ его борьбѣ съ направлениемъ «свободнаго вдохновенія», представительницей котораго была Могучая Кучка съ Балакиревымъ во главѣ и съ Цезаремъ Кюи вмѣстѣ съ Владиміромъ Стасовымъ въ роли глашатаевъ. Но въ то время какъ послѣдніе два выражали не свое личное мнѣніе, а то, что вырабатывалось сообща подъ деспотическимъ водительствоМъ Милія Алексѣевича, и стало быть были зависимыми представителями Могучей Кучки въ печати, — Ларошъ являлся самостоятельнымъ воителемъ въ противоположномъ лагерѣ, нѣкимъ Гарибальди, въ защиту того, что созидали истинные Викторы Эммануилы и Кавуры музыкальной Россіи, братья Рубинштейны. Служа одной идеѣ, Ларошъ шелъ къ одной съ этими двумя геніальными просвѣтителями цѣли, но не всегда тѣми же путями: извилины этихъ путей могли часто расходиться, и союзники могли иногда казаться врагами. Не въ натурѣ Лароша было служить орудіемъ кого бы то ни было, и именно потому, что все творимое имъ было всегда слѣдствіемъ императива, лежавшаго единственно въ немъ самомъ, вліяніе его на другихъ было такъ мощно.

Въ самостоятельности вся сила Лароша. Какъ я сказалъ выше, онъ не «слѣдилъ», а «велъ». Ни до, ни послѣ, русская дѣйствительность не дала музыкальнаго критика этого типа, и вліяніе Лароша могуче отразилось на всемъ блестящемъ періодѣ русскаго музыкальнаго искусства послѣ Глинки.

Можно сказать, что, начиная съ Чайковскаго, значеніе котораго онъ сумѣлъ угадать раньше всѣхъ и съ прозорливостью истиннаго пророка на основаніи незрѣлыхъ работъ ученика съ поразительной точностью опредѣлить время расцвѣта.

таланта автора симфонической картины «Ромео и Джульетта»<sup>1)</sup>,—съ Чайковского, съ которымъ былъ связанъ чисто братской дружбой, несомнѣнно вліяя на его творчество;—начиная съ Чайковского, говорю я, нѣтъ большого композитора конца прошлаго и самаго начала нынѣшняго вѣка, за исключеніемъ Балакирева и Мусоргскаго, на которомъ не отразилось бы прямо или косвенно, рано или поздно, мощное вліяніе критическихъ статей Германа Августовича и нѣтъ недостатка въ такихъ, которые готовы—какъ это сдѣлалъ С. И. Танѣевъ въ посвященіи своего колоссальнаго труда «Подвижной Контрапунктъ»—открыто признать себя его учениками.

Если не къ непосредственнымъ ученикамъ, то къ послѣдователямъ основнаго символа вѣроученія Лароша также надо отнести и весь Бѣляевскій Кружокъ съ Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ во главѣ, зародившійся на развалинахъ балакиревской Могучей Кучки. Ненависть, съ которой авторъ «Снѣгурочки» отзывается въ «Лѣтописи моей музыкальной жизни» о Германѣ Августовичѣ, не противорѣчитъ этому, а скорѣе напоминаетъ то озлобленіе, что испытываютъ школьники, вынужденные признать справедливымъ много наказы-

<sup>1)</sup> Въ письмѣ къ П. П. Чайковскому отъ 11 января 1866 года, Ларошъ по поводу кантаты на оду „Къ радости“, исполненной на выпускномъ актѣ консерваторіи, говоритъ: „la dite cantate est le plus grand événement musical de Russie depuis „Judith“. Vous êtes le plus grand talent musical de la Russie actuelle. Plus vigoureux et plus original que Balakirew, plus élevé, plus créateur que Serow, infiniment plus instruit que Rimski-Korsakow, je vois en Vous le plus grand, ou pour mieux dire, le seul espoir de notre avenir musical. Vous savez bien que je ne flatte pas; je n'ai jamais hésité à Vous dire que Vos „Romains au Colisée“ et aient une pitoyable banalité, que Votre „Гроза“—un musée de curiosités anti-musicales. Du reste tout ce que Vous avez fait sans en excepter les excellentes danses de caractère et la scène de „Борисъ Годуновъ“ je ne le considère qu'un travail d'écolier, préparatoire et expérimental, si j'ose le dire. Vos „oeuvres“ ne commenceront peut-être que dans cinq ans: mais celles-la, les mûres, les classiques, surpasseront tout ce qu'on aura vu depuis Глинка“. Къ этому надо прибавить, что настоящее, зрѣлое произведеніе Петра Ильича, „Ромео и Джульетта“, было написано, согласно съ этимъ пророчествомъ, черезъ пять лѣтъ.

вавшего ихъ наставника. И въ самомъ дѣлѣ, рѣзкость отношенія къ самому Ларошу въ «Лѣтописи» умѣщается съ невольнымъ признаніемъ полной побѣды его направленія надъ балакиревскимъ. Такъ, на 111-й страницѣ «Лѣтописи» констатируется, что Ларошъ «сталъ все болѣе и болѣе высказываться какъ убѣжденный защитникъ *техническаго совершенства въ искусствѣ*», а на страницѣ 250 говорится о томъ, что Бѣляевскій Кружокъ «учился, *придавая техническому совершенству громадное значеніе*». Далѣе на той же страницѣ, 111-й, есть отзывъ о Ларошѣ, какъ объ «апологистѣ старыхъ нидерландцевъ, Палестрины, Баха и Моцарта», какъ о проповѣдникѣ *эклектическаго вкуса* подъ условіемъ технического совершенства и врагъ Могучей Кучки», а на стр. 250 значится, что Бѣляевскій Кружокъ «уважалъ не только своихъ отцовъ, но и *дѣдовъ, и прадѣдовъ*, восходя до Палестрины», «состоитъ изъ композиторовъ (въ противоположность таковымъ же балакиревскаго кружка) и музыкантовъ образованныхъ и воспитанныхъ» «и болѣе снисходительныхъ и *электичныхъ*», чѣмъ кучкисты.

Но и помимо этихъ свидѣтельствъ Николая Андреевича, для всякаго, кто прочтетъ «Мысли о музыкальномъ образованіи въ Россіи» (1869 г.) и «Историческій методъ преподаванія теоріи музыки» (1872 г.) станетъ несомнѣннымъ, что всѣ члены Бѣляевскаго Кружка, съ Глазуновымъ и Лядовымъ во главѣ, въ дѣйствительности суть воплощенія всего того, что требуетъ Ларошъ отъ образцоваго музыкальнаго дѣятеля, и это потому, что фактической учитель ихъ, Николай Андреевичъ Римскій-Корсаковъ, отвернувшись отъ Балакирева, въ своемъ перерожденіи въ строгаго контрапунктиста, — признаетъ ли онъ это самъ, или не признаетъ — не только послѣдователь, но прямо ученикъ Германа Августовича Лароша \*).

\*) Въ избѣжаніе упрека въ голословности этого утвержденія, съ «Лѣтописью» и съ помянутыми выше статьями Лароша въ

Значеніе Лароша не ограничивается сферой, доступной однимъ специалистамъ и просвѣщеннымъ любителямъ музыки. Онъ, какъ никто ни до, ни послѣ него, расширяетъ кругъ читателей, завоевывая вниманіе и такихъ людей, которые

---

рукахъ, я постараюсь доказать несомнѣнность того факта что Римскій-Корсаковъ, противъ воли, не менѣе С. И. Танѣва является ученикомъ Лароша.

«Лѣтопись» съ первыхъ словъ повѣствованія о знакомствѣ съ Балакиревымъ, о его вредномъ вліяніи на творчество молодыхъ композиторовъ—до внезапнаго разрыва Николая Андреевича съ направлениемъ Могучей Кучки, которое онъ начинаетъ считать «передовымъ мракобѣсіемъ» (стр. 135), и далѣе до возникновенія и процвѣтанія Бѣляевского Кружка на развалинахъ Балакиревскаго,—является какъ бы иллюстраціей, историко-фактическимъ примѣромъ, въ подтвержденіе глубокихъ истинъ, высказываемыхъ въ двухъ статьяхъ Лароша. Направленіе этихъ статей и такое же «Лѣтописи» во всѣхъ подробностяхъ такъ тѣсно сливаются въ объединенное, что появивъ статьи Германа Августовича не въ 1869 и 1872 году, а въ 1910, послѣ появленія автобіографіи Римскаго-Корсакова,—можно было бы подумать, что послѣдняя служила матеріаломъ, основой, на которой построены глубокомысленные выводы покойнаго критика.

Взглянемъ поближе на содержаніе этихъ произведеній.

Основа обѣихъ статей Лароша заключается въ требованіи творческой самостоятельности отъ учениковъ-композиторовъ исключительно путемъ историческаго метода въ музыкальномъ обученіи. «Только контрапунктическая школа можетъ вывести русскую музыку изъ тѣсныхъ рамокъ подражанія. Въ малыхъ размѣрахъ музыкальной педагогики долженъ повториться великій историческій процессъ образованія гармоніи. Ученикъ долженъ самъ пройти, долженъ самостоятельно воспроизвести тѣ фазисы, черезъ которые проходило развитіе гармоніи. Онъ долженъ *найти* аккорды и ихъ послѣдованія путемъ контрапунктическихъ упражненій, и чѣмъ углубленнѣе, чѣмъ специальнѣе будутъ эти упражненія, тѣмъ богаче будутъ плоды музыкальной школы». На основаніи этого Ларошъ далѣе разсѣиваетъ «весьма распространенное заблужденіе», что знакомство съ лучшими образцами современнаго искусства можетъ замѣнить изученіе контрапункта. Взявъ, говоритъ онъ, даже такой образецъ какъ симфонія Бетховена, и предположивъ, что «ученикъ отъ природы одаренъ вѣрнымъ артистическимъ чутьемъ», «что вездѣ въ изученіи лучшихъ образцовъ онъ восхищается только истинными красотами, что онъ сознаетъ всѣ ихъ недостатки и въ собственныхъ опытахъ подражаетъ первымъ и избѣгаетъ вторыхъ»—онъ все-таки, «непривыкшій къ работѣ надъ чуждымъ ему сначала и никому сразу неподдающимся матеріа-

до этого не имѣли никакого интереса къ музыкальному дѣлу. Подкупаетъ онъ ихъ силой своего литературнаго таланта. Его оригинальный, яркій и безупречный стиль, стройность и законченность символа исповѣдуемой имъ вѣры, его бле-

ломъ, не приобрететъ самостоятельной мысли, не станетъ на высоту собственного изобрѣтенія отъ одного созерцанія чужихъ совершенствъ». «Стоить», говорилъ Ларошъ далѣе, «оглянуться русскому музыкальному критику, чтобы кругомъ себя увидать примѣры, краснорѣчиво подтверждающіе мои слова. Какъ ясно слышатся въ сочиненіяхъ иныхъ нашихъ молодыхъ композиторовъ знакомые звуки любимаго ими Глинки или Шумана! Какъ легко опредѣлить, прослушавъ одно изъ нихъ, какіе композиторы и даже какія сочиненія знакомы имъ и цѣнятся высоко! Какая пугающая тѣснота! Какая ограниченность и рутинность въ этомъ міркѣ, воображающемъ себя свободнымъ отъ школьныхъ рамокъ и бессознательно поставившемъ себя въ *самыя узкія и замкнутыя рамки!*»—Такъ говоритъ Ларошъ.

А вотъ что говоритъ Римскій-Корсаковъ (стр. 28 «Лѣтописи»): «Балакиревъ, самъ не прошедшій какой-либо подготовительной школы, не признавалъ надобности таковой и для другихъ. Не надо подготовки, надо прямо сочинять, творить, учиться на собственномъ творествѣ. Все, что будетъ недодѣланнаго и неумѣлаго въ этомъ творествѣ его друзей-учеппковъ, додѣлаетъ онъ самъ: все выправить и въ случаѣ надобности дополнить».—«Несомнѣнно, что (такое) руководство и опека надъ не стоявшими еще на своихъ ногахъ композиторами накладывала на нихъ *гораздо сильнѣе, чѣмъ простое безучастное руководство профессора контрапунктиста, извѣстную общую печать, печать балакиревскаго вкуса и пріемовъ*». «Правильно ли было такое отношеніе къ молодымъ талантамъ? По-моему, безусловно неправильно. Дѣйствительно, талантливому ученику такъ мало надо, такъ легко показать ему все нужное по гармоніи и контрапункту, чтобы поставить на ноги! Какихъ-нибудь одинъ, два года систематическихъ занятій по развитію техники, нѣсколько упражненій въ свободномъ сочиненіи и оркестровкѣ—и ученье готово. Ученикъ уже не ученикъ, не школьникъ, а *стоящій на своихъ ногахъ начинающій композиторъ*». Не суть ли эти слова парафраза одного изъ основныхъ принциповъ Лароша: «самая важная задача школы—возбудить и разумно направить самодѣятельность ученика» («Ист. методъ преп.», стр. 267)? Немного далѣе, какъ бы въ подтвержденіе того, что Ларошъ говоритъ о вредѣ свободнаго, безъ подготовки, обученія по образцамъ, Николай Андреевичъ пишетъ: «Балакиреву слѣдовало дать мнѣ нѣсколько уроковъ гармоніи и контрапункта, заставить написать нѣсколько фугъ и объяснить синтаксисъ формъ»—онъ этого не сдѣлалъ—«а съ перваго знакомства

стоящее и грозное остроуміе ставятъ на недосыгаемую для его собратій высоту не только крупныя статьи, но и до сихъ поръ дѣлаютъ жизненными даже рецензіи о текущихъ музыкальныхъ событіяхъ, несмотря на обетшпаніе интереса къ ихъ содержанію.

посадивъ меня за сочиненіе симфоніи, отрѣзавъ мнѣ дорогу къ подготовительной работѣ выработки техники. И я, не знающій названій всѣхъ интерваловъ и аккордовъ, ихъ гармоніи, слышавшій только о пресловутомъ запрещеніи параллельныхъ квинтъ и октавъ, не имѣющій понятія о томъ, что такое контрапунктъ, что называется кадансомъ, предложеніемъ, періодомъ,—я принялся за сочиненіе симфоніи. Увертюра «Манфредъ» Шумана, его же 3-я симфонія, «Князь Холмскій» и «Арагонская Хота» Глинки, да баллакиревскій «Король Лиръ»—*вотъ тѣ образцы, которымъ я подражалъ*, сочиняя симфонію. Я чувствовалъ, что ничего не знаю. Какъ бы продолжая этотъ періодъ, гораздо дальше, когда «лѣтописецъ» говоритъ о поступленіи профессоромъ въ консерваторію, продолжая быть все такимъ же невѣждой въ музыкѣ (стр. 104), мы читаемъ: «Быть можетъ, мнѣ возразятъ, что всѣ недостававшія мнѣ свѣдѣнія были не нужны для композитора «Садко», «Антара» и «Псковитянки» и что самый фактъ существованія этихъ произведеній доказываетъ ненужность подготовки технической. Конечно, важнѣе слышать и угадывать интервалъ или аккордъ, чѣмъ знать, какъ онъ называется,—важнѣе колоритно инструментовать, чѣмъ знать инструменты, какъ ихъ знаетъ военный капельмейстеръ, инструментирующій рутинно. Конечно, интереснѣе сочинять «Антаръ», чѣмъ умѣть гармонизировать протестантскій хораль или писать четырехголосные контрапункты,—но отсутствіе гармонической и контрапунктической техники вскорѣ послѣ сочиненія «Псковитянки» сказалось *остановкою моей фантазіи*, въ основу которой стали входить *все одни и тѣ же затѣянныя уже мною приемы*, и только развитіе этой техники дало *возможность новымъ живымъ струямъ влиться въ мое творчество* и развязало мнѣ руки для дальнѣйшей сочинительской дѣятельности». Говоря это, Римскій-Корсаковъ не сознаетъ, что повторяетъ слова Лароша въ «О правильности въ музыкѣ» (стр. 284): «Сочиненія людей, не обучавшихся теоріи, не всегда неудачны. Начитанность въ хорошей музыкѣ, природный слухъ, природный изящный вкусъ, природная изобрѣтательность въ нѣкоторой степени замѣняютъ для композитора правильное и систематическое школьное образованіе, выручаютъ его изъ многихъ колебаній и недоразумѣній и подсказываютъ ему средства и обороты. Но въ такихъ произведеніяхъ, выросшихъ какъ полевые цвѣты, безъ всякой культуры, при самомъ счастливомъ и блестящемъ талантѣ, *всегда господствуютъ тѣсныя рамки и относительно размѣра и относительно ма-*

Кромѣ музыкальнаго, есть еще Ларошъ-критикъ литературный. Но насколько важенъ и значителенъ первый, настолько же безслѣдно «прошелъ» послѣдній. Ларошъ, какъ всѣ, былъ пристрастенъ. Но тамъ, гдѣ человѣкъ чувствуетъ себя въ полномъ обладаніи нужнаго для его дѣла матеріа-

*неры: композиторъ повторяетъ себя и не умѣетъ выходить изъ разъ найденной колеи.* Онъ рутинистъ гораздо въ большей мѣрѣ, чѣмъ школьный музыкантъ, котораго общественный предразсудокъ считаетъ представителемъ рутинъ.

Тѣмъ, кто въ приведенныхъ выдержкахъ увидитъ только чисто случайное совпаденіе, независимое отъ вліянія Лароша на Римскаго-Корсакова, я укажу на факты, ясно указывающіе, что никто, какъ Ларошъ, былъ главнымъ наставникомъ въ его перерожденіи изъ высокодаровитаго дилеттанта въ плодовитаго и мощнаго художника.

Такъ, Ларошъ есть *первый* въ Россіи и *единственный* писатель своего времени, знакомящій русскихъ читателей съ сочиненіемъ Генриха Беллермана «Der Contrapunct»: онъ рекомендуетъ его какъ лучшее руководство въ обѣихъ помимаемыхъ здѣсь статьяхъ. И авторъ «Снѣгурочки», принявшись за изученіе контрапункта, по его собственнымъ словамъ, начинаетъ съ Беллермана.

Ларошъ является *первымъ* въ Россіи и *единственнымъ* въ свое время проповѣдникомъ необходимости для композитора въ *историческомъ* изученіи теоріи музыки. И авторъ «Майской ночи» говоритъ въ 1874 году, что, къ стыду своему, до этого года «объ *историческомъ* развитіи музыки и понятія не имѣлъ» (стр. 134).

Ларошъ *первый* и *единственный* въ свое время указываетъ тамъ же на необходимость примѣненія строгаго контрапункта къ обработкѣ нашихъ *народныхъ* пѣсень. Римскій-Корсаковъ говоритъ (стр. 139): «Я написалъ нѣсколько хоровъ а cappella преимущественно контрапунктическаго характера. Верхомъ трудности по контрапунктическимъ измышленіямъ явились варіаціи и фугетта на русскую *народную* пѣсню «Надоѣли ночи, наскучили».

Въ 1871 году Николай Андреевичъ живетъ на Пантелеймоновской вмѣстѣ съ Мусоргскимъ. «Въ одно изъ воскресеній», рассказываетъ онъ, «пришелъ къ намъ Г. А. Ларошъ. Первоначально бесѣда наша шла благополучно, но вскорѣ случайно явившійся Владиміръ Васильевичъ Стасовъ не замедлил сдѣлаться съ нимъ не на животь, а на смерть. В. В. не выносилъ Лароша за весьма консервативное направленіе въ искусствѣ и за катковскій образъ мыслей <sup>1)</sup>. Послѣ первой большой и прекрасной статьи его о «Русланѣ», которой Стасовъ весьма сочувствовалъ, Ларошъ въ по-

<sup>1)</sup> Кстати сказать, ничего общаго, виѣ вопросовъ искусства, съ ларошевскимъ не имѣвшій.

ла,—гдѣ разумъ почти полновластенъ,—гдѣ руководить ясно познанная цѣль, тамъ пристрастіе не можетъ затемнить пути. И въ дѣлѣ музыкальной критики личныя симпатіи и антипатіи Лароша сказываются мало, а если и сказыва-

слѣдующихъ своихъ статьяхъ сталъ болѣе и болѣе высказываться какъ убѣжденный защитникъ техническаго совершенства въ искусствѣ, какъ апологистъ старыхъ нидерландцевъ, Палестрины, Баха и Моцарта, какъ противникъ Бетховена <sup>1)</sup>, какъ проповѣдникъ эклектическаго вкуса подѣ условіемъ совершенства техники и какъ врагъ «Могучей Кучки». Споръ Стасова и Лароша былъ продолжительный и непріятный. Ларошъ старался быть *логичнымъ и сдержаннымъ*, Стасовъ же закусывалъ, по обыкновенію, удила и доходилъ до грубостей и обвиненій въ нечестности и т. д. Насилу кончили».

Въ этомъ разсказѣ какъ нельзя болѣе ярко выступаетъ двойственное отношеніе Римскаго-Корсакова къ Ларошу: одно, враждебное снаружи, за критическіе отзывы послѣдняго о произведеніяхъ Могучей Кучки, а стало быть и о самомъ Николаѣ Андреевичѣ,—другое, внутренне благоговѣнное къ основнымъ догматамъ ларошевскаго вѣроученія. Въ приведенномъ разсказѣ враждебность и презрѣніе звучатъ въ рекомендаціи Лароша читателямъ: въ словахъ «сталъ болѣе и болѣе высказываться и проч.» звучитъ «сталъ ниже и ниже падать, высказываясь»... Послѣ тона этой рекомендаціи, да въ добавокъ припомнивъ, что въ 1871 году Римскій-Корсаковъ еще кучкистъ, читатель не сомнѣвается, что сочувствіе Николая Андреевича должно быть на сторонѣ Стасова. Но въ заключительныхъ словахъ разсказа обнаруживается, что Стасовъ былъ неистовъ и неприличенъ, Ларошъ же «сдержанъ и логиченъ».

Эти два слова мнѣ представляются знаменательными. Они проносятся тамъ, гдѣ вскорѣ начинается повѣствованіе о перерожденіи кучкиста въ строгаго контрапунктиста, и все говоритъ за то, что споръ Стасова и Лароша, гдѣ логика и послѣдовательность были на сторонѣ послѣдняго, имѣлъ большое значеніе въ перемѣнѣ направленія Римскаго-Корсакова. До этихъ двухъ словъ говорится съ презрѣніемъ о Ларошѣ «болѣе и болѣе высказывающемся, какъ убѣжденный защитникъ техническаго совершенства въ искусствѣ»,—послѣ нихъ, вскорѣ, всего черезъ 20 страницъ, Николай

<sup>1)</sup> Это невѣрно. Ларошъ, какъ всѣ, преклонялся передъ гениемъ Бетховена и только вооружался противъ возвеличенія его въ ущербъ гениямъ его предшественниковъ, осмѣливаясь ставить Баха и Моцарта не ниже его, въ противность установившемуся въ тѣ времена мнѣнію, что настоящая музыка началась съ Бетховена, а все прежнее было только предтечей этого Христа въ музыкѣ.

ются, то нисколько не вліяють на суцность дѣла.—Въ литературѣ же онъ былъ изъ тѣхъ, кто, по выраженію Данта, «la ragion sommettono al talento», т.-е. подчиняють разумъ чувству, и умѣлъ только любить и ненавидѣть. Одаренный тонкимъ пониманіемъ, талантомъ ясно, сжато, красиво излагать мысли, одаренный любовью ко всеѣмъ родамъ изящной словесности, можно съ увѣренностью сказать, что если бы Ларошъ специально посвятилъ себя дѣятельности литературнаго критика, онъ и на этомъ поприщѣ совершилъ бы многое,—но, до конца дней оставаясь только тонкимъ любителемъ литературы, то, что онъ оставилъ здѣсь, кромѣ проходящаго значенія остроумной бесѣды, другого значенія не имѣетъ.

Есть еще Ларошъ-композиторъ. Чайковскій до конца жизни вѣрилъ въ большой творческій талантъ своего друга и,

Андреевичъ «погруженъ въ Керубини и Беллермана» и «придастъ техническому совершенству громадное значеніе». До этихъ словъ Ларошъ какъ бы презрѣнный апологистъ «старыхъ нидерландцевъ Палестрины, Баха и врагъ Могучей Кучки»,—послѣ нихъ, опять-таки черезъ нѣсколько страницъ, самъ Н. А. увлекается старыми нидерландцами, Палестриной, Бахомъ, «фигуры этихъ *геніальныхъ* людей» ему кажутся «*величественными* и съ презрѣніемъ глядящими на *наше передовое мракобѣсіе*» (читай: на Могучую Кучку).

Я бы могъ вдвое удлинить это примѣчаніе, цитируя выдержки какъ изъ твореній Лароша, такъ и изъ «Лѣтописи», въ подтвержденіе того, что въ внезапномъ обращеніи Римскаго-Корсакова къ занятіямъ контрапунктомъ, онъ послѣдовательно выполнялъ программу, начертанную Ларошемъ.

Зная прямоту и честность Николая Андреевича, я не сомнѣваюсь ни на минуту въ томъ, что процессъ постепеннаго подчиненія Ларошу происходилъ въ немъ безъ знательно, иначе онъ въ «Лѣтописи» не отзывался бы о немъ такъ незаслуженно жестоко. Привитая съ первыхъ шаговъ на музыкальномъ поприщѣ всепоглощающая антипатія къ неумолимому врагу балакиревскаго направленія совершенно ослѣпляла Н. А. и въ теченіе остальной жизни. Я глубоко убѣжденъ и вѣрю, что онъ искренно не подозрѣвалъ, въ какой мѣрѣ обязанъ Ларошу, какъ своему мудрому руководителю и наставнику, въ перерожденіи изъ талантливаго дилеттанта въ законченнаго и мощнаго художника.

въ особенности въ началѣ сближенія съ нимъ, смотрѣлъ снизу вверхъ не только на основательность и всесторонность музыкальнаго образованія, но и на композиторскія способности его. Ученическій вечеръ въ Консерваторіи, когда 18-лѣтній Ларошъ публично импровизировалъ трехголосную фугу на заданную тему, убѣдилъ не только Петра Ильича, но и профессоровъ съ Антономъ Рубинштейномъ во главѣ, что передъ ними большой композиторъ въ грядущемъ. Это не оправдалось. Кромѣ увертюры къ «Кармозинѣ» Альфреда Мюссе, отрывка недоконченной симфоніи, увертюры, шутя прозванной Чайковскимъ «Кавардакомъ» и имъ же инструментованной, марша къ «Антонію и Клеопатрѣ» Шекспира, инструментованнаго Глазуновымъ, да четырехъ романсовъ на стихи Фета,—кажется, ничего не осталось. Что въ этихъ немногихъ произведеніяхъ кроется «нѣчто», явствуетъ изъ упорныхъ попытокъ Чайковскаго и Глазунова популяризовать ихъ. Но въ рѣдкихъ случаяхъ исполненія ларошевскихъ твореній въ концертахъ, ни публика, ни пресса этого не признали, и Ларошъ-композиторъ почти не существуетъ для насъ.

Въ концѣ-концовъ онъ живъ понынѣ и до тѣхъ поръ, пока живо русское музыкальное искусство, только какъ музыкальный критикъ.

Начиная съ наружности, все въ Ларошѣ было не обыденно и останавливало вниманіе окружающихъ. Онъ былъ некрасивъ. И, хотя разъ увидѣнное, его лицо не забывалось,—у него не было «красивой некрасивости» масокъ Антона Рубинштейна и Льва Толстого, точно выдолбленныхъ Микель Анджели и освѣщенныхъ грубикновеннымъ взглядомъ генія. Нѣтъ, въ отдѣльности каждая черта Лароша была буднична и не интересна: не только геніальности, но и необычайнаго ума этого человѣка не отражалось ни во взорѣ, ни въ строеніи черепа, и, тѣмъ не менѣе, странность и «интересность» его облика бросалась въ глаза. Если правда, что

люди всегда напоминают какое-нибудь животное, то про Лароша можно сказать, что въ лицѣ и въ приемахъ его было что-то птичье, я сказалъ бы «орлиное», если бы необычайная мягкость и привѣтливость обращенія не стирали всякаго подобія хищности съ его кроткаго существа: онъ въ буквальномъ смыслѣ не могъ «мухи обидѣть»<sup>1)</sup>, и если бывалъ жестокъ и кровожаденъ, то лишь негодуя на насиліе и торжествующую поплость. Въ молодости въ его профилѣ были намеки на сходство съ Листомъ. Средняго, приближающагося къ высокому роста, блондинъ съ рыжеватымъ отбѣнкомъ длинныхъ «à la Liszt» волосъ, довольно худощавый, онъ сразу внѣшностью выдавалъ интеллектуальность своего ремесла. Приближаясь къ старости,—вслѣдствіе болѣзненной полноты и, скажемъ правду, притупленія геніальныхъ способностей, — интеллектуальная аристократичность его внѣшности значительно омѣщанилась, но все-же, переставъ быть яркой, сопровождала его до кончины. Одѣтъ онъ былъ всегда очень чисто, но безъ малѣйшей претензіи на франтовство: въ приемахъ обращенія онъ до конца жизни оставался—утонченно благовоспитаннымъ «пай-мальчикомъ». Эта благовоспитанность проявлялась не только въ соблюденіи установленныхъ правилъ приличія, но, исходя изъ глубинъ до мозга костей усвоенной культурности, сказывалась, напримеръ, въ его манерѣ слушать собесѣдника, кто бы онъ ни былъ, съ серьезнымъ вниманіемъ, словно поучаясь при этомъ,—и въ совершенно одинаково вѣжливомъ обращеніи съ извозчикомъ и съ высочайшей особой, съ проституткой и съ придворной «grande dame».

Какъ дитя XIX вѣка, Ларошъ далѣе приличности не заботился о своей внѣшности и былъ проникнутъ презрѣніемъ къ тѣлесному совершенствованію и къ спорту во всѣхъ

<sup>1)</sup> Во время нашихъ прогулокъ въ окрестностяхъ Клина онъ часто останавливался и останавливалъ меня, чтобы дать жуку или червяку дорогу, а однажды совсѣмъ разсердился на меня, когда я въ его комнатѣ придушилъ таракана.

его видахъ. Нельзя себѣ вообразить его упражняющимся въ гимнастикѣ или развлекающимся фехтованіемъ, а еще менѣе танцами. Вслѣдствіе этого нельзя также себѣ представить существа менѣе ловкаго и болѣе угловатаго и страннаго въ своихъ движеніяхъ. Физически слабосильнѣе 7-лѣтняго ребенка, безъ малѣйшаго проблеска мужеской мощи во внѣшности, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, неисправимый женолюбовъ, всегда влюбленный чуть не въ полдюжину дебелыхъ красавицъ, типа молодыхъ юнонь по сложенію, а по чертамъ лица финно-монголокъ,—онъ не столько, сколько хотѣлъ бы, все же нравился женщинамъ и нѣсколько разъ въ жизни внушалъ исключительную по пылкости, ревнивую, безграничную привязанность.

И это потому, что подъ этой странной, но отнюдь не плѣнительной оболочкой, крылось чарующее содержаніе.

Это былъ одинъ изъ тѣхъ стройныхъ гармоническихъ складовъ ума, гдѣ воспріятія извнѣ сразу подпадаютъ подъ соответствующую категорію и получаютъ интеллектуальное освѣщеніе. То, что другимъ дается путемъ размышленія и длительной логической работы, въ головѣ Лароша не «вырабатывалось», а какъ-то само собою складывалось, приобретающая соответствующую форму и значеніе. Его голова всегда была во всеоружіи усвоенія внѣшнихъ впечатлѣній и, я думаю, повернись его судьба иначе, онъ былъ бы изъ тѣхъ парламентскихъ ораторовъ, которыхъ вдохновляетъ возраженіе, и сила аргументаціи растетъ съ силой нападенія.

Свободно владѣя четырьмя языками, изъ коихъ по-русски, по-нѣмецки и по-французски онъ могъ писать изысканнымъ стилемъ,—съ феноменальной памятью цитируя не только стихи, но и прозу любимыхъ писателей, съ рѣдкой начитанностью въ гуманистическихъ наукахъ (въ естествознаніи и, въ меньшей степени, въ математикѣ онъ до конца дней оставался невѣждой), онъ говорилъ какъ писалъ, красиво, просто, остроумно, всегда поражая неожиданностью и своеоб-

разностью высказываемаго. Въ символа его музыкальнаго исповѣданія и во всемъ, что не носило печати другихъ его вѣрованій, нельзя было никогда предугадать его мнѣнія. Оно въ мелочахъ только иногда имѣло оттѣнокъ каприза, походило на парадоксъ, большею же частью, разъ высказанное, поражало своей новизной и убѣдительностью. Отсюда неизъяснимая прелесть общенія съ нимъ. Онъ всегда былъ интересенъ, всегда новъ и, скажемъ, опять-таки странный, но уже не въ сторону угловатости, какъ въ своей внѣшности, а въ сторону красоты и истины.

Эта странность, эта самобытность, не позволившая ему обмолвиться ни разу въ жизни трафаретною мыслью, — эта кажущаяся парадоксальность склада ума, въ предѣлахъ интересовъ, общихъ съ интересами окружающихъ, дѣлавшая его столь привлекательнымъ собесѣдникомъ, — наоборотъ, когда онъ пробовалъ высказываться о себѣ, такъ сказать раскрывать свою душу, порождали въ людяхъ недоумѣнїе, — больше, — тотъ родъ антипатїи, которую внушаютъ психически ненормальные. Въ этомъ отношенїи онъ всегда былъ всею чужой, нигдѣ никогда не былъ «своимъ», и прошелъ въ жизни гостемъ, не встрѣтивъ родной души. Правда, ему на долю выпало счастье быть согрѣтымъ великой и беззавѣтной любовью ангелоподобнаго существа. Я говорю о его первой женѣ, Настасьѣ Петровнѣ Сушкиной. Но даже и въ этой встрѣчѣ двухъ душъ не было того сродства, гдѣ нѣтъ ничего недосказаннаго и непонятаго. Отдавшись всецѣло своему чувству, она, когда судьба поставила передъ ней жестокой выборъ между больнымъ мужемъ и малолѣтними дѣтьми, не колеблясь послѣдовала за первымъ и, покинувъ всей силой молодого материнства любимыхъ малютокъ, умерла вдали отъ нихъ. Ради служенія любимому человѣку она сдѣлала бы и больше, если бы можно было сдѣлать больше, но отошла въ вѣчность только «любя» и все-таки не понявъ до конца странной и сложной души мужа. Полное взаимное отчужде-

ніе, которымъ разрѣшились другіе два брака, съ княжной Ухтомской и К. И. Синельниковой, показываетъ, что и здѣсь Ларошъ продолжалъ оставаться непонятымъ, и что сближеніе было только внѣшнимъ.

Среди многочисленныхъ пріятелей, привлекаемыхъ его блестящими дарованіями, собственно друзей, любимыхъ Ларошемъ и любящихъ его до гробовой доски, я знаю двухъ. Одинъ изъ нихъ Петръ Ильичъ Чайковскій. Но и въ этихъ исключительно интимныхъ, чисто братскихъ, отношеніяхъ настоящаго взаимнаго пониманія до дна не было, и въ Ларошѣ всегда чувствовался челоуѣкъ, таящій нѣчто, что «не стоитъ» высказывать, ибо все равно его «не поймутъ». Бывали минуты, когда онъ вдругъ начиналъ говорить о себѣ, о своемъ «Я», и тогда выступало нѣчто столь сложное, странное, передъ чѣмъ самое искренно-доброжелательное вниманіе тупѣло и, замѣтивши это, Ларошъ заминалъ разговоръ шуткой.

Это «не стоитъ», это «все равно не поймутъ» порождали трагизмъ всего его тусклаго существованія и въ свою очередь были порождены тѣмъ мрачнымъ пессимизмомъ, который лежалъ въ основѣ его взгляда на жизнь и который словно какое-то проклятiе не давалъ развернуться всей мощи его гениальныхъ способностей и не позволялъ довершить то, что по призванію и по духовнымъ дарамъ онъ могъ выполнить.

Внѣ радостей данной минуты, какъ высшаго порядка, такъ и низменнаго, которымъ онъ отдавался всей душой и съ тѣмъ большей силой, что не вѣрилъ въ ихъ «завтра»,—все рисовалось ему въ окраскѣ сѣрой безнадежности и унынія. Грядущее всегда ему представлялось хуже настоящаго. Отсюда та пассивность, то отсутствіе энергіи, которыя не дали его талантамъ развиваться во всю ширь и во всю глубину.

Онъ самъ и всѣ окружающіе называли его лѣнтяемъ. Но если бы это было справедливо, то лѣнь проявлялась бы во всемъ.

Между тѣмъ, насколько Ларошу было несносно дѣйствовать, настолько же отраднo готовиться къ дѣятельности, упорно совершенствовать свои силы и учиться, учиться безъ конца. И онъ учился до гробовой доски. Здѣсь прилежанію его не было предѣловъ. Онъ именно «учился», т.-е. училъ себя, ибо, какъ это видно изъ его недоконченной автобіографіи, единственнымъ учителемъ у него была его мать, которая могла передать только основательное знаніе языковъ. Внѣ музыки, все остальное сокровище познаній пріобрѣлъ онъ самъ. Въ юности и въ молодости болѣе усидчиво и систематично, потомъ, болѣе отрывочно и менѣе усидчиво, во всякій часъ дня, при всякой обстановкѣ, едва была свободная минута, онъ учился. Въ театрѣ во время антрактовъ, въ вагонѣ, на извозчикѣ, въ постелѣ, въ ресторанѣ, если былъ одинъ,—онъ вынималъ изъ кармана какой-нибудь томикъ, выписку, и заучивалъ стихи, повторялъ вокабулы. Онъ такимъ образомъ уже пожилымъ человѣкомъ изучилъ латинскій языкъ до возможности читать Лукреція, Горация и Виргилія,—безъ столь блестящаго успѣха—греческій, финскій, шведскій. Онъ не щадилъ усилій для нагроможденія сокровищъ знанія, ясно понималъ ихъ назначеніе и неуклонно шелъ по избранному пути. Но, до конца дней, готовясь къ дѣятельности, едва наступалъ моментъ примѣнять подготовку, онъ съ великимъ усиліемъ и тпцаніемъ могъ работать только подгоняемый нуждой, да и то безсовѣстно манкируя на лекціяхъ, какъ профессоръ, и оттягивая до послѣдней возможности доставку рукописей въ редакцію.

Творить только ради радостей и отрадныхъ мукъ творчества, только ради потребности высказаться, онъ никогда не могъ. Приняться за музыкальную композицію, не имѣя ни заказа, ни твердой увѣренности, что она будетъ исполнена,—написать статью, не имѣя въ виду куда помѣстить ее и не запасшись авансомъ для полной увѣренности, что она дастъ столько-то рублей, а тѣмъ болѣе идти на лекцію единственно

ради возможности поддѣлиться со слушателями тѣмъ, что занимаетъ умъ и волнуетъ чувство—все это было совершенно не мыслимо. Конечно, Ларошъ не былъ бы Ларошемъ, если бы, разъ необходимость вынудила приняться за работу, у него не являлось упоеніе созидательнымъ трудомъ и послѣ многихъ дней бездѣлья онъ не проводилъ бы ночей на пролетъ, радостно изливая все надуманное и перечувствованное. Но, повторяю, безъ неумолимаго бича нужды онъ не былъ въ состояніи приняться за трудъ, и безъ необходимости заработка не было бы Лароша-критика, какъ нѣтъ Лароша-композитора. Можетъ быть, въ этой абуліи лежали патологическія причины, но несомнѣнно еще глубже—пессимизмъ, мертвившій всѣ надежды, всякую вѣру.

Очень трудно опредѣлить направленіе философскаго образа мыслей Лароша потому, что онъ очень рѣдко высказывался. Насколько можно было разобрать, онъ тайлъ въ себѣ какое-то своеобразное міровоззрѣніе, въ вершинѣ котораго стояло нѣкое неумолимо-равнодушное, почти жестокое къ человѣчеству начало, презиравшее и глушившее всѣ его стремленія ввысь. Конечно, онъ былъ пессимистъ, но ни Шопенгауэръ, ни Гартманъ съ ихъ презрѣніемъ къ разуму не могли быть его Магометами. Безпощадная непрерывность долженствованія въ морали Канта была такъ же чужда его духу, какъ туманный идеализмъ Гегеля и всепоглощающая субстанція Спинозы. Мнѣ кажется, что прозрачный реализмъ Локка, скептицизмъ Юма и вообще англичане съ ихъ трезвостью ближе всѣхъ подходили къ его воззрѣніямъ. Родственнѣе же и милѣе всѣхъ философскихъ направленій Ларошу былъ пессимистическій эпикуреизмъ Лукреція, въ послѣдній періодъ жизни его любимѣйшаго писателя.

Сообразно съ этимъ, любимцами въ прозаической литературѣ были тѣ, кто не признавалъ жизни достойной ничего кромѣ насмѣшки: Гоголь первой части «Мертвыхъ Душъ», «Ревизора», «Женитьбы», «Носа»,—Флоберъ въ «Мадамъ Бо-

вари» и въ особенности въ «Education Sentimentale», Мольеръ, Бальзакъ, Гейне и Жанъ Поль Рихтеръ. Тотъ же пессимистическій складъ души порождалъ въ Ларошѣ антипатію ко всякой проповѣди, къ восторженному, патетическому, демоническому и напыщенному отношенію къ вопросамъ жизни, къ Виктору Гюго, къ Льву Толстому, къ Достоевскому, къ Байрону первой манеры, когда они облечены въ хламиды проповѣдниковъ, пророковъ и перуновъ. Но это не мѣшало тому же Ларошу быть восторженнымъ поклонникомъ тѣхъ твореній этихъ гигантовъ литературы, гдѣ они переходятъ за грань негодованія и восторженнаго паэоса, туда, гдѣ нѣтъ ни грома обличеній, ни вздутыхъ восторговъ, ни проповѣди, ни шовинизма, а только красота и высшая правда въ эфирныхъ высотахъ божескаго безстрастія къ положительнымъ и отрицательнымъ сторонамъ челоуѣчества. «Казакъ», «Севастополь», «Дѣтство и отрочество», эпизоды изъ «Войны и Мира», «Анны Карениной», «Братьевъ Карамазовыхъ», также какъ «Донъ-Жуанъ» Байрона онъ ставилъ на ряду со всѣмъ, что творили главныя божества его кумирни: греческіе и римскіе классики, Гете, Шекспиръ, Пушкинъ и Фетъ.

Послѣ музыки и литературы его любимѣйшимъ искусствомъ была живопись, и въ ней любимѣйшими мастерами фламандцы, голландцы и венеціанцы. Новѣйшія школы его не интересовали. Никогда не бывавъ въ Италіи, онъ не зналъ Микель Анджели. Рафаэль и Леонардо да-Винчи не были имъ поняты.

Если бы Ларошъ дожилъ до первой Думы, мнѣ кажется, его «платформа» была бы лѣвѣе «народной свободы», т.-е. откровенно кадетская, безъ ярлыка монархизма. Культурная аристократичность его ума не позволила бы ему идти далѣе въ его демократическихъ тенденціяхъ, фритредеръ, юдофинно-ляхофилъ (что не мѣшало также ему быть и руссофиломъ), противникъ смертной казни, ненавистникъ войны, сторонникъ безусловнаго равноправія, безусловной свободы вѣры, убѣжденій, гласности,—онъ тѣмъ не менѣе никогда,

даже въ молодости, не примыкаль къ дѣятельнымъ революціонерамъ, безъ энтузіазма относился къ непрошенному проповѣдничанью юныхъ народниковъ, оставался холоденъ къ ихъ бесполезному подвижничеству и прямо враждебенъ къ политическимъ убійствамъ.

Ларошъ не только стояль въ сторонѣ отъ такъ называемыхъ «нигилистовъ» шестидесятыхъ годовъ, но не общался даже и съ не столь крайними либералами «СПБ. Вѣдомостей», «Русскаго Слова» и «Отечественныхъ Записокъ». Происходило это отъ того, что у насъ въ тѣ годы завелось къ политическимъ символамъ вѣры пристегивать извѣстное отношеніе къ такимъ явленіямъ, которыя, казалось, ничего общаго съ политикой не имѣють. Точно такъ же какъ правовѣрному нигилисту нельзя было прилично одѣваться, бриться, стричься, носить пенсне (при чемъ очки, да еще синія, и почему-то пладъ, были похвальнымъ франтовствомъ), точно такъ же и болѣе умѣренному либералу не дозволялось восхищаться Пушкинымъ, Фетомъ, Львомъ Толстымъ и надлежало чтить только литературу гражданскаго гнѣва, скорби, обличенія и сарказма,—а въ другихъ искусствахъ все, что низвергало авторитеты и презирало Рафаэлей, Моцартовъ и прочее «старье».

Я выше говорилъ объ отвращеніи Лароша ко всякому паоосу, какъ въ сторону восторговъ, такъ и негодованія: если вспомнить его неугасяемое стремленіе къ умственному совершенствованію путемъ изученія твореній великихъ умовъ прошлаго, его благоговѣйное почитаніе ихъ именъ,—если еще къ этому прибавить исключительную самостоятельность его склада ума, не допускавшаго слѣплого подчиненія чьему бы то ни было вліянію,—то становится понятно, почему онъ не могъ смириться до почитанія Писарева и Михайловскаго, ради сродства въ политикѣ убѣжденій, но, напротивъ, сталъ съ первыхъ шаговъ сотрудникомъ органовъ, враждебныхъ и «Русскому Слову» и «Отечественнымъ Запискамъ».

Мать Лароша была гувернанткой въ семьѣ Михаила Никифоровича Каткова. Отсюда первое знакомство съ послѣднимъ, а затѣмъ почти постоянное сотрудничество Германа Августовича въ «Московскихъ Вѣдомостяхъ» и въ «Русскомъ Вѣстникѣ». Нельзя не пожалѣть о томъ, что не осталось никакихъ слѣдовъ общенія, почти пріязни, между этими людьми, столь различными и по государственнымъ идеаламъ, и по характеру, и по возрасту. Въ политикѣ единственной точкой соприкосновенія между ними было преклоненіе передъ классической системой образованія. Здѣсь оба выступали яростными проповѣдниками. Въ остальномъ ихъ сближало взаимное пониманіе въ культурныхъ и эстетическихъ воззрѣніяхъ и признаніе обоюдныхъ талантовъ. Катковъ очень высоко цѣнилъ литературное дарованіе юнаго пріятели и былъ слишкомъ «большой баринъ», чтобы препятствовать въ своемъ журналѣ говорить свободно объ искусствѣ критику, будь онъ даже, какъ Ларошъ, отъявленный республиканецъ. Ларошъ, въ свою очередь, былъ слишкомъ художникъ, чтобы не любоваться блестящей формой громоносныхъ статей грознаго трибуна самодержавія, — слишкомъ уменъ и культуренъ, чтобы не воздать должное такому уму, какъ Каткова, только потому, что ихъ убѣжденія и вѣрованія расходились.

Въ Петербургѣ Ларошъ нашелъ другого издателя, не стѣнявшаго самостоятельность и свободу его художественнаго направленія. Андрей Александровичъ Краевскій, опытный и ловчайшій въ дѣлѣ издательства человекъ, не менѣе громовержца Страстного Бульвара по достоинству оцѣнилъ талантъ Лароша, съ не меньшей барственностью отнесся къ разладу въ убѣжденіяхъ по другимъ вопросамъ общественныхъ интересовъ и предоставилъ полную свободу своему музыкальному и литературному критику, во всемъ, что не касалось политики. Кромѣ этого постояннаго сотрудничества, статьи Лароша печатались и въ другихъ органахъ печати, въ «Вѣстникѣ Европы», послѣ смерти «Голоса» — въ «Ново-

стяхъ» Нотовича, въ «Россіи» и прочихъ. Въ наиболѣе же плодотворный и цвѣтущій періодъ его дѣятельности Ларошъ былъ открыто одновременно сотрудникомъ двухъ непримиримѣйшихъ враговъ русской журналистики, Каткова и Краевского.

Слабый физически, онъ не былъ также Самсономъ и морально. Не только съ точки зрѣнія христіанскаго пуританизма, но и въ предѣлахъ мѣщанскихъ правилъ нравственности, среди самыхъ обыденныхъ принциповъ людскаго общенія, какъ и всѣмъ намъ, Господь проститъ ему многое. Были у него грѣхи, которые совершались въ разрѣзъ съ ходячимъ кодексомъ морали, но не противъ катихизиса его личнаго исповѣданія,—много было и такихъ, которыхъ онъ самъ не хотѣлъ бы совершать...

Но въ одномъ онъ остался безупреченъ до конца дней: въ полной неспособности на іоту измѣнить правдивости. Лицемеріе, снобизмъ, въ смыслѣ желанія казаться лучше чѣмъ есть, фальшивая напыщенность, льстивость, притворство были совершенно чужды его духу. Онъ прошелъ въ жизни, спотыкаясь часто, иногда падая, чтобы снова подняться, но не загрязнилъ каплей лжи знамени красоты и истины, которымъ служилъ, какъ могъ. Да,—онъ сдѣлалъ меньше, чѣмъ обѣщали таланты, дарованные ему свыше, но съ избыткомъ достаточно, чтобы всякій, кто знаетъ его творенія, помянулъ добромъ его бытіе на землѣ, тусклое и безрадостное для него, но оставившее неугасаемый свѣтъ для всѣхъ, кому дорого процвѣтаніе русскаго музыкальнаго искусства.

*М. Чайковскій.*

## Воспоминанія о Г. А. Ларошѣ.

Въ маѣ 1860 г. я покинулъ родной городъ Воронежъ и отправился въ Петербургъ, располагая поступить въ Технологическій институтъ. Въ то время желѣзныхъ дорогъ, кромѣ Николаевской, не было и до Москвы изъ Воронежа ѣздили на лошадахъ, для удешевленія расходовъ обыкновенно съ попутчиками. Я ѣхалъ въ качествѣ попутчика нашего воронежскаго поэта И. С. Никитина, съ которымъ былъ уже давно знакомъ. Никитинъ ѣхалъ по дѣламъ своего книжнаго магазина и ради нихъ остановился на нѣсколько дней въ Москвѣ; влѣдствіе этого остался и я, чтобы потомъ вмѣстѣ отправиться въ Петербургъ, однако эти нѣсколько дней измѣнили все мои планы и предположенія и сдѣлали изъ меня москвича.

Я съ дѣтскихъ лѣтъ игралъ на фортепіано почти самоучкой и хотя выказывалъ незаурядныя способности, но по обстоятельствамъ жизни не смѣлъ и думать о музыкальной карьерѣ. По приѣздѣ въ Москву, мнѣ совершенно случайно пришлось встрѣтиться съ А. И. Дюбюкомъ, извѣстнымъ въ то время піанистомъ и композиторомъ салонныхъ романсовъ и фортепіанныхъ пьесъ. Попавши въ гости къ большому любителю музыки, Ф. В. Перлову, я по его просьбѣ много игралъ изъ моего довольно обширнаго репертуара, а въ это время къ нему случайно заѣхалъ Дюбюкъ, бывшій съ нимъ въ дружескихъ отношеніяхъ. Дюбюкъ заинтересовался моею

игрой, сталъ меня разспрашивать о моихъ намѣреніяхъ, узналъ, гдѣ я остановился, и на другой день утромъ, когда мы съ Никитинымъ пили чай, неожиданно явился къ намъ въ гостинницу и сказалъ, что, обдумавъ все сказанное мною наканунѣ, онъ рѣшилъ посовѣтовать мнѣ заняться музыкой, ибо это было по его мнѣнію моимъ настоящимъ призваніемъ. Такое мнѣніе авторитетнаго лица, между прочимъ очаровавшаго меня своей игрой на фортепіано, привело меня въ неописанный восторгъ и я безповоротно рѣшилъ посвятить себя музыкѣ. Дюбюкъ, уже знавшій отъ меня, что я не располагаю никакими матеріальными средствами, предложилъ мнѣ давать уроки даромъ съ тѣмъ, чтобы я приходилъ къ нему въ какіе мнѣ угодно дни, хотя бы каждый день, но только въ 8 часовъ утра.

По дѣламъ отца я все-таки долженъ былъ отправиться въ Петербургъ, гдѣ пробылъ мѣсяца 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub>, а по возвращеніи отсюда началъ свои занятія съ Дюбюкомъ.

Дюбюкъ былъ умный и образованный человекъ, чуждый всякаго учительскаго педантизма; онъ ко мнѣ относился не столько какъ къ ученику, сколько какъ къ юношѣ, находящемуся на его попеченіи и, если у него было свободное время, онъ проводилъ со мною нѣсколько часовъ, то заставляя меня играть новую тогда музыку Шумана, то самъ играя Фильда или Моцарта (сочиненія которыхъ онъ исполнялъ несравненно хорошо), то бесѣдуя о музыкѣ и музыкантахъ вообще.

Не помню сколько времени спустя, онъ однажды сообщилъ мнѣ, что къ нему поступилъ новый ученикъ, замѣчательно талантливый въ отношеніи композиціи, и что этотъ ученикъ, повидимому, французскаго происхожденія, ибо носить фамилію Ларошъ и прекрасно говорить по-французски.

Дюбюкъ занимался со мною не только фортепіанной игрой, но и теоріей музыки, при чемъ эти занятія были совершенно своеобразны. Онъ началъ было меня учить гармоніи обыкно-

веннымъ школьнымъ путемъ, но убѣдившись съ самаго начала, что я обладаю значительнымъ слуховымъ навыкомъ въ гармоніи, онъ принялъ этотъ навыкъ за дѣйствительное знаніе и вмѣсто обыкновенныхъ четырехголосныхъ упражненій заставилъ меня сочинять, сначала небольшія пьесы и темы съ варіаціями, а потомъ заставлялъ брать за образецъ сонатное *allegro* или *adagio* Моцарта и писать такія же по формѣ пьесы на свои темы; оказалось, что съ Ларошемъ онъ примѣнилъ тотъ же способъ и былъ пораженъ его специально контрапунктическими способностями, ибо Ларошъ написалъ ему однажды скерцо для струннаго квартета въ формѣ канона, кажется, въ квинтахъ; что касается до фортепианной игры Лароша, то въ этомъ отношеніи Дюбюкъ считалъ его безнадежнымъ, вслѣдствіе склада руки, не допускавшаго сколько-нибудь значительнаго развитія бѣглости. Эти рассказы учителя меня, конечно, очень заинтересовали, но такъ какъ Ларошъ приходилъ къ нему не въ такіе ранніе часы, какъ я, то мы и не встрѣчались.

Наше знакомство произошло на одной изъ репетицій Русскаго Музыкальнаго Общества; я пѣлъ тогда въ хорѣ Общества и потому имѣлъ право на посѣщеніе всѣхъ репетицій, а Ларошу это было разрѣшено Н. Г. Рубинштейномъ, знавшимъ его и раньше. Если не ошибаюсь, Ларошъ первый подошелъ ко мнѣ и отрекомендовался, ибо Дюбюкъ сообщилъ ему, что говорилъ со мной о немъ. Ларошу было тогда лѣтъ 16, онъ былъ очень худъ и казался высокаго роста, хотя на самомъ дѣлѣ былъ почти не выше средняго. Въ его лицѣ бросались прежде всего большой высокій лобъ и ясные глаза, смотрѣвшіе не по-юношески серьезно. Онъ мнѣ сразу чрезвычайно понравился, прежде всего своимъ умомъ, сквозившимъ во всемъ, что бы онъ ни говорилъ; повидимому, и я произвелъ на Лароша хорошее впечатлѣніе, и мы, бывшіе аккуратными посѣтителями репетицій, слушали ихъ вмѣстѣ и тутъ же обсуждали исполнявшіяся про-

изведенія, большинство которыхъ было для насъ обоихъ новостью. Въ концертахъ, сколько помнится, Ларошъ не бывалъ.

Не знаю сколько времени спустя, Ларошъ однажды передалъ мнѣ приглашеніе матери посѣтить ихъ какъ-нибудь и познакомиться съ ней. Жили они тогда въ номерахъ Челышевской гостинницы на Театральной площади, на мѣстѣ которой теперь возвышается домъ, гдѣ помѣщается гостинница Метрополь. Мать Лароша оказалась небольшой, уже казавшейся пожилой, женщиной, но необыкновенно живой въ словахъ и движеніяхъ. Я съ самаго начала убѣдился, что это очень образованная особа, съ широкой начитанностью въ европейской литературѣ, ибо она хорошо владѣла 4-мя языками: русскимъ, французскимъ, нѣмецкимъ и англійскимъ; я былъ принятъ очень радушно и въ результатѣ посѣщенія получилось то, что Ларошу разрѣшено было посѣщать меня, а такое разрѣшеніе, какъ я послѣ узналъ, давалось заботливой матерью съ чрезвычайной разборчивостью.

Въ то время П. И. Юргенсонъ открылъ свой музыкальный магазинъ на углу Большой Дмитровки и Столепникова переулка. Въ нанятомъ имъ помѣщеніи было нѣсколько лишнихъ комнатъ и двѣ изъ нихъ наняли у него мы съ покойнымъ К. К. Альбрехтомъ, при чемъ заведено было общее хозяйство и расходы дѣлились поровну между нами. Ларошъ началъ бывать у меня, когда я переселился уже въ это помѣщеніе. Въ одной изъ заднихъ комнатъ магазина стояли двѣ рояли, которыми мы съ Ларошемъ и пользовались для игры въ 4 руки, а иногда и на 2-хъ фортепіано; магазинъ былъ хорошо снабженъ различными переложеніями всякаго рода, и мы переиграли много музыки, при чемъ наиболѣе нравившіяся намъ композиціи, какъ, напр., симфонію Шумана, переигрывали по нѣскольку разъ; помню также, какъ мы восхищались четырехручнымъ переложеніемъ «Лоэнгринъ» Вагнера. Само собою разумѣется, что мы играли много классической музыки, и Ларошъ, тогда еще восторгаясь Вагне-

ромъ и Шуманомъ, все-таки отдавалъ предпочтеніе Моцарту, въ чемъ я съ нимъ согласиться не могъ, ибо меня тянуло больше къ новой музыкѣ, а изъ прежней къ Бетховену.

Нѣсколько времени спустя наши четырехручныя упражненія стали превращаться иногда въ восьмиручныя, ибо мы приобрѣли еще двухъ партнеровъ.

Я былъ однажды на вечерѣ въ одномъ богатомъ купеческомъ домѣ, гдѣ танцовали подъ фортепіано, а таперомъ оказался юноша, почти мальчикъ, не только очень исправно игравшій на фортепіано, но иногда при повтореніи музыки, напримѣръ, въ фигурахъ кадрили, очень талантливо мѣнявшій гармонію. Въ промежуткахъ между танцами я спросилъ его объ этомъ, и онъ, какъ бы извиняясь, сказалъ мнѣ, что ужъ очень скучно играть одно и то же и потому онъ позволяетъ себѣ иногда переменны. Мнѣ этотъ юноша понравился и я пригласилъ его къ себѣ. Оказалось, что это былъ Порфирій Тимофеевичъ Коневъ, сынъ фортепіаннаго настройщика, а старшій братъ его былъ въ это время хорошимъ салоннымъ піанистомъ, которому только недостатокъ общаго и музыкальнаго образованія помѣшалъ занять видное мѣсто среди виртуозовъ. Этотъ старшій братъ, съ которымъ я познакомился значительно позднѣе, былъ ученикомъ Виллуана, учителя обоихъ Рубинштейновъ.

Ларошъ бралъ на прокатъ фортепіано у нѣкоего Орлова, тоже настройщика, имѣвшаго магазинъ прокатныхъ инструментовъ. Ларошъ случайно познакомился съ сыномъ этого Орлова, оказавшимся весьма бойкимъ піанистомъ, и привелъ его однажды ко мнѣ. Такимъ образомъ у насъ образовался цѣлый фортепіанный квартетъ, а такъ какъ въ магазинѣ Юргенсона оказалось достаточное количество переложеній для фортепіано и въ 8 рукъ, то мы нерѣдко собирались вчетверомъ и проигрывали эту музыку.

Мы предавались этому занятію съ большимъ увлеченіемъ, большею частью по нѣсколько часовъ сряду. Комната, гдѣ

стояли рояли, была отдѣлена отъ магазина закрытыми дверями, такъ что мы играли не стѣняясь. При магазинѣ въ то время помѣщалась контора только-что возникшаго за годъ передъ тѣмъ Русскаго Музыкальнаго Общества, и Н. Г. Рубинштейнъ ежедневно бывалъ тамъ, кажется, отъ часу до двухъ. Хотя комната, гдѣ помѣщалась контора, находилась на противоположномъ концѣ довольно большой квартиры, но туда, конечно, долетали звуки нашей игры. Иногда, если посѣтителей въ конторѣ не было, Н. Г. Рубинштейнъ приходилъ къ намъ и либо только слушалъ, либо самъ садился за кого-нибудь за фортепіано, вообще относясь сочувственно къ нашимъ собраніямъ.

Изъ моихъ юныхъ друзей Юргенсона особенно плѣнялъ Ларошъ, не только своимъ умомъ, но и превосходнымъ нѣмецкимъ языкомъ, на какомъ говорилъ съ нимъ. Юргенсонъ хотя бѣгло говорилъ по-русски, но нѣмецкимъ языкомъ владѣлъ все-таки лучше. Благоволеніе Юргенсона, между прочимъ, выразилось въ томъ, что онъ предложилъ Ларошу брать къ себѣ на домъ ноты особенно интересовавшихъ его произведеній, но при этомъ оказалось обстоятельство, не мало поразившее какъ меня, такъ и Юргенсона: Ларошъ восхищался какой-то оперой, быть можетъ Вагнеровской или Моцартовской, и Юргенсонъ предложилъ ему взять домой клавираусцугъ, чтобы на досугѣ познакомиться съ нимъ поближе; къ удивленію нашему, Ларошъ отказался и на вопросъ о причинѣ отказа сказалъ, что ноты съ текстомъ онъ не можетъ брать, ибо на это нужно особое разрѣшеніе матери, которая сама просматриваетъ предварительно текстъ. Юргенсонъ не выдержалъ и расхохотался какъ сумасшедшій, а я, напротивъ, возмутился и, разспрашивая Лароша, узналъ, что онъ и книгъ никакихъ не можетъ брать въ руки безъ предварительной цензуры матери; меня это тѣмъ болѣе поразило, что Ларошъ, ничего отъ меня не скрывавшій, совсѣмъ не былъ такимъ невиннымъ мальчикомъ, отъ котораго можно

было скрывать что-либо. Я не хотѣлъ оставить этого такъ, отправился къ матери и, попросивъ поговорить съ нею наединѣ, высказалъ ей мое мнѣніе о полной непригодности ея системы замалчиванія, хотя и не сообщилъ ей объ относительной просвѣщенности сына; вѣроятно, ее самое начали брать сомнѣнія на счетъ этого вопроса, кромѣ того она вѣрила въ искренность моего расположенія къ ея Герману, но во всякомъ случаѣ запретъ на чтеніе вообще и на ноты съ текстомъ въ частности былъ снятъ тогда же или вскорѣ послѣ того.

Насталъ 1862 годъ и вмѣстѣ съ тѣмъ появились свѣдѣнія о томъ, что осенью въ Петербургѣ должна открыться первая русская консерваторія съ А. Г. Рубинштейномъ во главѣ ея въ качествѣ директора.

Когда появились извѣстія о предстоящемъ открытіи консерваторіи, оба наши партнера, Коневъ и Орловъ, предались мечтамъ о поступленіи въ нее, именно въ классъ А. Г. Рубинштейна; мечталъ объ этомъ и я нѣкоторое время, но меня остановилъ Н. Г. Рубинштейнъ, сказавъ, что имѣеть на меня другіе виды, и предложивъ самъ заниматься со мной чѣмъ мнѣ угодно, т.-е. игрой на фортепіано или теоріей музыки. Что касается Лароша, то онъ о поступленіи въ консерваторію, кажется, совсѣмъ и не думалъ, или, быть можетъ, считалъ это невозможнымъ, такъ какъ матери, кажется, нельзя было переселиться въ Петербургъ, а одного его она не согласилась бы тогда отпустить.

Ларошъ былъ вообще слабаго здоровья, частенько прихварывалъ и весною 1862 г. докторъ посовѣтовалъ отправить его для морского купанья на сѣверъ, на Балтійское море, ибо южной жары Ларошъ почти не могъ переносить. Вслѣдствіе этого онъ отправился въ Ревель, а у меня были оставлены на храненіе кое-какія книги и ноты, въ томъ числѣ два смычковыхъ квартета, написанныхъ Ларошемъ у Дюбюка. Хотя я лѣтомъ жилъ на дачѣ въ Богородскомъ за

Сокольниками, но комната у Юргенсона оставалась за мной и я нерѣдко приѣзжалъ или лучше сказать приходилъ пѣшкомъ въ городъ, гдѣ, быть можетъ, имѣлъ какіе-либо уроки. Однажды въ августѣ мѣсяцѣ я встрѣтилъ у Юргенсона одного изъ директоровъ Петербургскаго Музыкальнаго Общества, В. А. Кологривова, который вмѣстѣ съ А. Г. Рубинштейномъ всѣхъ болѣе хлопоталъ объ открытіи консерваторіи. Въ разговорѣ за нашимъ завтракомъ Кологривовъ сообщилъ, что къ нимъ въ консерваторію поступилъ замѣчательный талантъ—москвичъ Коневъ, и я и Юргенсонъ, конечно, знали о комъ идетъ рѣчь. Тутъ я сказалъ Кологривову, что въ Москвѣ найдется талантъ, пожалуй, болѣе замѣчательный и назвалъ Лароша, въ похвалахъ уму и образованности котораго разсыпался и Юргенсонъ. Чтобы подкрѣпить мои слова доказательствами, я отправился къ себѣ въ комнату и принесъ оттуда рукописи квартетовъ Лароша. Кологривовъ, бывшій весьма недурнымъ музыкантомъ-любителемъ, сталъ просматривать квартеты съ большимъ интересомъ и въ заключеніе обратился ко мнѣ съ просьбой позволить ему взять рукописи на нѣсколько дней въ Петербургъ, чтобы показать А. Г. Рубинштейну. Я рѣшился сдѣлать это, не спрашивая разрѣшенія Лароша, а такъ какъ я съ нимъ переписывался изрѣдка, то могъ дать и его ревелъскій адресъ; въ результатѣ вышло такъ, что Ларошъ, на возвратномъ пути изъ Ревеля черезъ Петербургъ, былъ представленъ А. Г. Рубинштейну и вслѣдъ затѣмъ поступилъ въ консерваторію стипендіатомъ Московскаго отдѣленія Музыкальнаго Общества.

Ларошъ писалъ мнѣ изъ Ревеля и потомъ изъ Петербурга хотя изрѣдка, но длиннѣйшія письма, обыкновенно въ нѣсколько почтовыхъ листковъ; въ нихъ онъ описывалъ свое житье-бытье, свои впечатлѣнія и консерваторскія дѣла; всего болѣе онъ восторгался А. Г. Рубинштейномъ, какъ артистомъ и человекомъ, хвалилъ талантливость, какъ лек-

тора, тогдашняго профессора теоріи музыки, Н. И. Зарембы, шутливо описывалъ нѣкоторыхъ другихъ профессоровъ, а также новыхъ товарищей по консерваторіи, но всего чаще упоминалъ о Чайковскомъ и съ паѳосомъ говорилъ о немъ, какъ о будущей звѣздѣ русской музыки. Письма эти были великолѣпно написаны и я тщательно берегъ ихъ, но они погибли вслѣдствіе совершенно нелѣпой случайности. Довольно много лѣтъ спустя, я проводилъ лѣто гдѣ-то далеко отъ Москвы, а мои книги и бумаги, запертыя въ отдѣльные сундукъ и ящикъ, оставались на храненіи въ Москвѣ; въ этомъ помѣщеніи былъ произведенъ обыскъ, при чемъ вскрыли и мой сундукъ, несмотря на увѣренія хозяина квартиры, что это ему не принадлежитъ; всѣ книги, среди которыхъ были и не разрѣшенныя цензурой, остались въ покоѣ, но письма и бумаги были взяты жандармскимъ офицеромъ и гдѣ-то затерялись; я хотя и наводилъ потомъ справки въ жандармскомъ управленіи, но тамъ совершенно ничего не знали о ихъ судьбѣ; такъ они и погибли безслѣдно.

Сколько помнится, въ тѣ года, когда Ларошъ былъ ученикомъ Петербургской консерваторіи, мнѣ не случалось ѣздить въ Петербургъ, по крайней мѣрѣ я не помню, чтобы видѣлся тамъ съ Ларошемъ, иначе я бы познакомился и съ Чайковскимъ, которымъ уже очень интересовался на основаніи писемъ Лароша. Что касается до пріѣздовъ Лароша въ Москву, то у меня осталось въ памяти только вакаціонное время 1866 г., когда Ларошъ прожилъ все лѣто и часть осени на дачѣ у меня въ Богородскомъ, а потомъ на городской квартирѣ. Здоровье Лароша въ 1866 г. разстроилось, и ему былъ предписанъ отдыхъ и житье гдѣ-нибудь въ лѣсной мѣстности. Къ этимъ условіямъ вполне подходила моя дача въ Лосиномъ Островѣ, и я охотно взялъ Лароша на свое попеченіе.

Ларошъ уже раньше зналъ Лосинный Островъ и ему чрезвычайно нравился этотъ великолѣпный лѣсъ съ его громад-

ными соснами и елями, и просѣками, длиною иногда верстъ въ 10. Въ то время въ Богородскомъ дачниковъ было очень мало и кромѣ одной излюбленной Раевской дороги дачники нигдѣ почти не гуляли и не встрѣчались, а мы оба, т.-е. Ларошъ и я, любили уединенныя и очень длинныя прогулки. Ларошу медиками былъ предписанъ довольно строгій режимъ и, между прочимъ, гулять ему дозволялось только до захода солнца и конечно въ хорошую погоду, въ остальное время онъ долженъ былъ сидѣть дома.

Съ января 1866 г. Чайковскій, окончившій курсъ въ консерваторіи, переѣхалъ въ Москву. Черезъ посредничество Лароша мы съ перваго же раза встрѣтились, какъ старые знакомые, и вскорѣ сдѣлались друзьями. Съ Ларошемъ Чайковскій тѣсно подружился еще въ Петербургѣ, а такъ какъ я переѣхалъ на дачу очень рано, когда классы Музыкальнаго Общества, гдѣ преподавалъ Чайковскій, еще продолжались, то онъ успѣлъ побывать у меня на дачѣ, быть можетъ даже не разъ. Во всякомъ случаѣ я помню, что онъ однажды остался ночевать у меня, а такъ какъ Ларошъ съ заходомъ солнца не могъ выходить, то съ нимъ остались и мы. Въ лѣсу солнце исчезало рано, и вечеръ былъ длинный. У меня было фортепіано, а также довольно много всякой музыки. Въ этотъ вечеръ мы взяли клавирауспугъ «Фауста» Берліоза и проиграли его почти до конца, за исключеніемъ послѣдней адской скачки. Мы пѣли и вокальныя партіи, при чемъ Ларошъ пѣлъ Мефистофеля, Чайковскій—Фауста, а я—Маргариту, ибо у меня былъ фальцетъ, позволявшій пѣть всякую сопрановую партію въ настоящей высотѣ. Наше исполненіе даже собрало группу дачниковъ, державшихся конечно нѣсколько вдали отъ дачи, такъ что объ этихъ слушателяхъ мы узнали уже позже, иначе Чайковскій ни за что бы не рѣшился выказывать свои вокальныя таланты. На слѣдующее утро мы сдѣлали большую прогулку въ лѣсу, и въ тотъ же день, кажется,

Чайковскій уѣхалъ изъ Москвы въ деревню къ сестрѣ въ Кіевскую губернію.

Вечеръ, о которомъ я разсказалъ, вообще можетъ дать понятіе о нашемъ дачномъ времяпровожденіи: днемъ мы гуляли, а вечеромъ играли въ 4 руки и бесѣдовали о различныхъ предметахъ, въ томъ числѣ и о будущей дѣятельности Лароша.

Ларошъ былъ на послѣднемъ курсѣ композиціи въ классѣ А. Г. Рубинштейна и расчитывалъ, если только здоровье позволитъ, держать въ декабрѣ выпускной экзаменъ, а затѣмъ переселиться въ Москву, гдѣ уже его ожидало готовое мѣсто въ имѣвшей открыться въ сентябрѣ консерваторіи. Впрочемъ, говорить съ увѣренностью о томъ, что Ларошъ непремѣнно окончитъ курсъ именно въ этомъ году, нельзя было, ибо за нимъ числились по его занятіямъ разные недочеты.

Въ Петербургской консерваторіи при самомъ поступленіи Лароша сдѣлали ошибку, помѣстивъ его въ классы гармоніи, тогда какъ по знаніямъ своимъ и техническому умѣнію онъ стоялъ много выше, а если его знанія не были вполне систематичны, то въ этомъ особенной бѣды не было; при его талантливости и общей развитости, гораздо хуже оказалось то, что классъ, куда его назначили, не представлялъ для него никакого существеннаго интереса. Нѣкоторое время его занимала талантливость Зарембы, какъ лектора, но не на долго, а затѣмъ у него явилось совсѣмъ пренебрежительное отношеніе къ занятіямъ въ консерваторіи.

Въ маѣ 1863 г. была поставлена «Юдиѣ» Сѣрова и блестящій музыкальный писатель превратился въ очень талантливаго композитора. Ларошу эта опера очень нравилась и онъ нашелъ случай познакомиться съ Сѣровымъ, тотчасъ же оцѣнившимъ умъ и широкое развитіе талантливаго юноши. Впрочемъ это знакомство было не продолжительное; ибо враждебное отношеніе Сѣрова къ А. Г. Рубинштейну и кон-

серваторіи все-таки вызвало разрывъ между ними. Ларошъ успѣлъ однако въ это время написать большую статью объ «Юдиѣи», которую самъ Сѣровъ читалъ и очень одобрилъ, но статья такъ и осталась не напечатанной, хотя рукопись ея я видѣлъ у Лароша много лѣтъ спустя. Иногда Лароша приглашалъ къ себѣ обѣдать А. Г. Рубинштейнъ, вообще относившійся къ нему вначалѣ чрезвычайно благосклонно; завелись еще и другія знакомства, а посѣщеніе классовъ дѣлалось все менѣе и менѣе аккуратнымъ. Если не ошибаюсь, въ 1865 г. Н. Г. Рубинштейнъ разъ прочелъ мнѣ отрывокъ изъ письма, кажется, брата, въ которомъ говорилось, что Ларошъ совершенно не посѣщаетъ классовъ контрапункта и конечно не въ состояніи будетъ держать экзамена, при этомъ спрашивалось, останется ли за Ларошемъ московская стипендія или нѣтъ? Николай Григорьевичъ, показывая мнѣ это письмо, самымъ рѣшительнымъ тономъ объявилъ, что конечно не останется, ибо если такой ученикъ, какъ Ларошъ, не въ состояніи держать экзаменовъ, то ему не зачѣмъ и оставаться въ консерваторіи. Опасенія оказались однако не основательными, ибо Ларошъ не только явился на экзамень, но и написалъ на заданную тему шестиголосную фугу настолько хорошо, что получилъ высшую отмѣтку.

Поступивъ въ классъ свободнаго сочиненія А. Г. Рубинштейна, Ларошъ работалъ у него не много, тѣмъ болѣе что съ самаго начала 1866 г. онъ сталъ прихварывать, а потомъ къ веснѣ здоровье его совсѣмъ разстроилось. Выпускные экзамены бывали тогда въ Петербургской консерваторіи въ декабрѣ, а такъ какъ Ларошъ не могъ возобновить занятія раньше осени, то его могли просто не допустить до экзаменовъ, какъ мало работавшаго и мало посѣщавшаго классы.

Житіе на дачѣ подѣйствовало однако на Лароша очень хорошо, и въ половинѣ лѣта онъ началъ мечтать о сочиненіи симфоніи. Дѣйствительно онъ принялся за работу довольно усердно, и началъ симфонію съ широкой темой, имѣвшей от-

части русскій характеръ, было весьма интересно. Ларошъ писалъ очень осмотрительно, довольно много передѣлывалъ, но все-таки эскизъ первой части былъ почти готовъ къ концу лѣта.

Въ концѣ августа я переѣхалъ въ Москву, а вмѣстѣ со мной и Ларошъ, прожившій у меня на городской квартирѣ, если не ошибаюсь, значительную часть сентября.

1-го сентября открылась Московская консерваторія, но Ларошъ, сколько помнится, на торжествѣ открытія не присутствовалъ.

Въ концѣ сентября или началѣ октября онъ уѣхалъ въ Петербургъ. На его счастье оказалось, что, въ качествѣ выпускной работы по классу композиціи, назначено было сочиненіе симфоническаго allegro для большого оркестра, поэтому его лѣтній набросокъ первой части симфоніи вполне пригодился въ данномъ случаѣ, такъ что онъ кончилъ работу гораздо раньше назначеннаго срока. Работа была найдена экзаменной комиссіей вполне удовлетворительной, и Ларошъ получилъ дипломъ свободнаго художника, такимъ образомъ окончивъ консерваторію. Что касается до самой экзаменной композиціи, то она поправилась Н. Г. Рубинштейну и онъ ее исполнилъ въ одномъ изъ концертовъ Музыкальнаго общества, но съ тѣхъ поръ это весьма значительное симфоническое произведеніе остается забытымъ, а рукопись должна находиться въ библиотекѣ Московской консерваторіи. Вскорѣ послѣ экзамена Ларошъ покинулъ Петербургъ и переселился въ Москву на нѣсколько лѣтъ.

Съ января, т.-е. со второго учебнаго полугодія, Ларошъ получилъ занятія въ консерваторіи, а вмѣстѣ съ тѣмъ онъ сдѣлался сотрудникомъ Московскихъ Вѣдомостей и Русскаго Вѣстника. Н. Г. Рубинштейнъ, уже знавшій, что Ларошъ желалъ заняться литературно-музыкальной дѣятельностью, и весьма сочувствовавшій этому, сейчасъ же познакомилъ Лароша съ Катковымъ, съ которымъ былъ въ очень хорошихъ

отношеніяхъ. Статьи Лароша съ самаго начала обратили на себя большое вниманіе, и въ печати первымъ его горячо привѣтствовалъ Сѣровъ въ своемъ журналѣ, издававшемся имъ тогда, за статью объ историческомъ изученіи музыки. Въ консерваторіи онъ тоже занялъ видное положеніе, хотя и былъ по возрасту самымъ младшимъ среди преподавателей.

Каткову новый сотрудникъ такъ понравился, что онъ предложилъ ему занять бесплатную квартиру при типографіи Московскихъ Вѣдомостей. Квартиры этой я не помню, а быть можетъ и не былъ ни разу въ ней, ибо Ларошъ часто бывалъ у меня. Осенью 1867 г. здоровье его опять разстроилось и ему даже было запрещено выходить изъ комнаты. При этомъ условіи нельзя было, конечно, посѣщать классовъ консерваторіи, но Н. Г. Рубинштейнъ пособилъ дѣлу тѣмъ, что предложилъ Ларошу переѣхать на время болѣзни къ нему, такъ какъ его квартира имѣла непосредственное сообщеніе съ консерваторіей. Чайковскій жилъ уже у Н. Г. Рубинштейна съ самаго пріѣзда въ Москву и теперь два друга оказались волею судебъ вмѣстѣ. У нихъ у обоихъ въ это время были крупныя работы, ибо Чайковскій былъ занятъ сочиненіемъ оперы «Воевода» на либретто Островскаго, а Ларошъ началъ рядъ статей о Глинкѣ, составившихъ потомъ весьма капитальную монографію. Чайковскій всячески поощрялъ Лароша работать надъ этой статьёй и даже писалъ иногда, кажется, подъ его диктовку; въ то же время самъ показывалъ ему все, что успѣвалъ написать изъ своей оперы. Одинъ разъ онъ даже взялъ было его въ сотрудники, попросивъ написать гармонизацію народной пѣсни «За моремъ утушка», текстъ которой вставленъ былъ у Островскаго. Ларошъ сдѣлалъ это и сначала Чайковскому гармонизація понравилась, а потомъ она показалась ему слишкомъ формальной для оперы и онъ сдѣлалъ свою, не имѣвшую ничего общаго съ гармонизаціей Лароша. Прожилъ Ларошъ на квартирѣ у Н. Г. Рубинштейна, кажется, до весны 1868 г.

Мы всё ждали отъ Лароша не только статей, но и композицій, ибо въ этомъ отношеніи на него возлагались большія надежды не только нами—москвичами, но и нѣкоторыми изъ петербуржцевъ; по крайней мѣрѣ я припоминаю, что Балакиревъ, пріѣхавшій въ 1868 г. въ Москву, интересовался не столько Чайковскимъ, сколько Ларошемъ, именно какъ много обѣщающимъ композиторомъ.

Ларошъ задумалъ написать оперу; онъ въ то время очень увлекался Альфредомъ Мюссэ и въ качествѣ опернаго сюжета ему очень понравилась его «Кармозина». Быть можетъ, въ данномъ случаѣ имѣло значеніе и то обстоятельство, что умершій на-дняхъ В. А. Хлудовъ, большой любитель музыки, очень плѣнялся талантливостью Лароша и уговаривалъ его взяться именно за сочиненіе оперы, но такъ какъ Ларошу приходилось зарабатывать средства къ жизни занятіями въ консерваторіи и сотрудничествомъ въ Московскихъ Вѣдомостяхъ, а то и другое брало много времени, то Хлудовъ со своей стороны предложилъ Ларошу 2000 руб. съ тѣмъ, чтобы онъ оставилъ себѣ минимальное количество занятій, а свободное время употребилъ бы на сочиненіе. Ларошъ дѣйствительно приступилъ къ этой работѣ и началъ ее, подобно Глинкѣ при сочиненіи «Жизни за Царя», съ того, чѣмъ композиторы обыкновенно кончали, т.-е. съ увертюры, которая и была написана, а вслѣдъ затѣмъ и исполнена на одномъ изъ концертовъ Музыкальнаго Общества съ весьма значительнымъ успѣхомъ. Дальше однако сочиненіе оперы не подвинулось, хотя Ларошъ рассказывалъ мнѣ весьма интересный планъ отдѣльныхъ сценъ и кое-что игралъ на фортепіано. Прежде всего дѣло стало, кажется, за либретто, сдѣлать которое самъ Ларошъ не рѣшался, а подходящаго либреттиста не находилъ. Ларошъ познакомился у меня съ поэтомъ Плещеевымъ, съ которымъ потомъ оставался въ дружескихъ отношеніяхъ до самой смерти Плещеева; кажется Ларошъ его намѣчалъ въ либреттиста, но Плещеевъ не рѣ-

шался братья за эту работу, а потомъ Ларошъ съ переездомъ въ Петербургъ совсѣмъ охладѣлъ къ мысли писать оперу.

Съ осени 1868 г. Ларошъ поселился въ меблированныхъ комнатахъ въ домѣ графа Шереметьева, въ Шереметьевскомъ переулкѣ, теперь совершенно перестроенномъ. Здѣсь однимъ изъ сосѣдей его оказался покойный профессоръ университета Н. В. Бугаевъ, съ которымъ я иногда игрывалъ въ шахматы. Ларошъ также игралъ въ шахматы, но очень слабо, совсѣмъ по-дѣтски; его это до извѣстной степени раздражало и онъ старался усовершенствоваться, но тщетно. Бугаевъ игралъ въ шахматы очень хорошо, такъ что могъ съ достоинствомъ держаться даже относительно первоклассныхъ игроковъ. Оба они, т.-е. Бугаевъ и Ларошъ, видѣлись почти ежедневно и вели безконечныя бесѣды по вопросамъ искусства и литературы, но какъ-то имъ пришло на мысль выучиться играть въ преферансъ и они начали заниматься этимъ совершенно серьезно, систематически проводя за игрой по нѣскольку часовъ. Я заходилъ иногда къ Ларошу, но у меня было такое множество занятій, что я попадалъ обыкновенно не надолго. Иногда я заставлялъ обоихъ преферансистовъ за ихъ упражненіями, дѣлалъ имъ родъ экзамена, но удовлетворительной отмѣтки не могъ поставить ни тому, ни другому. Впослѣдствіи Бугаевъ все-таки научился играть въ карты довольно сносно, что же касается Лароша, то его неспособность въ этомъ отношеніи была просто замѣчательна.

Вскорѣ въ судьбѣ Лароша произошла капитальная перемѣна, а именно: онъ влюбился въ одну изъ ученицъ консерваторіи А. П. Сушкину и женился на ней. Свадьба была, кажется, весной 1869 г. и вѣнчаніе происходило въ Кремлѣ, въ церкви подъ горой, около воротъ, выходящихъ на набережную Москвы-рѣки. Потомъ состоялся, не помню гдѣ,

свадебный завтракъ, на которомъ присутствовали человѣкъ 20, въ томъ числѣ М. Н. Катковъ.

Въ противоположность петербуржцу—Чайковскому, который вскорѣ послѣ переѣзда въ Москву такъ прижился къ ней, что Петербургъ для него сдѣлался совсѣмъ почти чужимъ городомъ, Ларошъ, котораго скорѣе можно было называть москвичемъ, въ годы своего консерваторскаго ученія такъ свикся съ Петербургомъ, что вернувшись въ Москву все время мечталъ о Петербургѣ. Къ тому же онъ разочаровался въ преподавательской дѣятельности и началъ ею тяготиться; слѣдствіемъ этого явилась манкировка въ консерваторскихъ классахъ, что чрезвычайно вредно отражалось на ходѣ занятій, ибо учащіеся тоже стали небрежно къ нимъ относиться. Н. Г. Рубинштейнъ, который всего себя посвятилъ консерваторіи, не могъ, конечно, остаться къ этому равнодушнымъ, вслѣдствіе чего отношенія его къ Ларошу испортились и между ними явилось обоюдное недовольство другъ другомъ. Все это повело къ тому, что въ 1870 г. Ларошъ переселился въ Петербургъ и много лѣтъ не былъ въ Москвѣ. Позднѣе онъ хотя и возвращался въ Москву и Московскую консерваторію, но сравнительно не на долгое время, а жилъ главнымъ образомъ въ Петербургѣ, гдѣ я бывалъ сравнительно рѣдко; въ то же время и переписка наша совсѣмъ почти прекратилась. Поэтому я закончу на этомъ свои воспоминанія, ибо дальше я уже ничего не могу разсказать въ послѣдовательной связи.

*Н. Кашкинъ.*

---

# Глинка и его значеніе въ исторіи музыки.

„Русскій Вѣстникъ“, 1867 г..

## СТАТЬЯ ПЕРВАЯ.

Русская музыка находится теперь въ періодъ развитія, который можно сравнить съ періодомъ исторіи итальянской музыки, непосредственно предшествовавшимъ Палестринѣ и Габріели, и занимавшимъ собой первую половину XVI вѣка. Вся тогдашняя Италія была въ музыкальномъ отношеніи не болѣе какъ колонія Нидерландовъ; самостоятельной музыкальной жизни не было, или она скрывалась въ сферахъ не замѣченныхъ; самые прославленные учителя, регенты, капелмейстеры, композиторы были нидерландцы; публика довольствовалась композиціями націи, которая была ея музыкальною поставщицей; на первомъ планѣ между ея любимцами стояли имена Окенгейма, Жоскина, Гудимеля, Виллаерта; имена эти произносились съ благоговѣніемъ, тогда какъ имена туземныя скрывались въ темнотѣ, безсильныя бороться съ модой на Нидерланды, охватившею всю музыкальную Италію.

Не близко ли сходство между этою несамостоятельностью въ музыкальной жизни Италіи XVI вѣка и нашею теперешнею? Не находится ли наша музыка подъ давленіемъ сосѣдней народности, не задерживается ли ея правильное развитіе силой этого гнета? Музыкальная Россія и понынѣ не что иное, какъ колонія Германіи: вся наша музыкальная дѣятельность, за исключеніемъ самой незначительной по объему доли, — композиторской, — въ рукахъ нѣмцевъ; наши пиани-

сты, классъ музыкантовъ, въ наше время преобладающій, почти исключительно нѣмцы; капельмейстеры, преподаватели, наконецъ, инструментальные мастера и нотные торговцы опять нѣмцы, завладѣвшіе у насъ всеми ступенями музыкальной іерархіи отъ блестящей виртуозности до скромнаго ремесла, впрочемъ, гораздо болѣе вліятельнаго, нежели обыкновенно думаютъ. Нѣмцы не только матеріально завладѣли нашею музыкой, но и морально вліяютъ на нее складомъ своего народнаго характера. Обратимся опять къ историческому сравненію. Преобладаніе нидерландской музыки въ Италіи вело къ тому, что въ то время, о которомъ я здѣсь говорю (въ до-палестриновское время), сочиненія итальянцевъ были копіями съ сочиненій прославленныхъ нидерландцевъ: мелкія и оставшіяся далеко за своими образцами, эти копіи могли только поддерживать въ публикѣ предразсудокъ противъ туземнаго, пока не явились великіе основатели римской и венеціанской школъ, Палестрина и Габріели, которые внесли въ музыку элементы итальянской народности. И у насъ композиторство находится на ступени подражанія, но подражателство это не исключительно направлено на нѣмецкіе образцы. Композиція—единственное поприще, на которомъ нѣмецкое вліяніе у насъ встрѣтилось съ вліяніемъ итальянскимъ, и хотя это послѣднее уже поослабѣло и теперь сильно лишь въ наименѣе музыкальныхъ сферахъ нашей публики, но все же итальянщина у насъ успѣла поколебать нѣмечину и войти въ составъ той атмосферы, среди которой произрастаетъ наша юная музыка. Композиція наша такъ же несамоостоятельна, такъ же ненародна, какъ и итальянская XVI вѣка; но на нее вліяютъ не одна, а двѣ, совершенно различныя народности; на нее, такъ-сказать, дѣйствуетъ параллелограмъ силъ, и потому проявленія подражанія у насъ сложнѣе и менѣе очевидны нежели какъ было въ до-палестриновской Италіи.

Высказываемъ эти истины о настоящемъ положеніи нашихъ музыкальныхъ дѣлъ не съ цѣлью упрека или обвиненія. Исторія такъ высоко подняла развитіе сосѣдняго съ нами народа, она дала ему воспользоваться столькими счастливыми обстоятельствами, что намъ точно такъ же нельзя пенять на музыкальное превосходство Германіи въ настоящее

время, какъ нельзя было и итальянцамъ, современникамъ Окенгейма и Жоскина, негодовать на европейскую славу послѣднихъ. Германія давно первенствуетъ между музыкальными націями, и первенство ея до сихъ поръ было вполне заслуженное. Но въ исторіи искусства каждаго народа, призваннаго совершать великое на этомъ поприщѣ, наступаетъ, наконецъ, время равновѣсія и состязанія, когда созрѣвшія силы народнаго творчества мѣряются съ иноземнымъ преобладаніемъ и, наконецъ, перевѣшиваютъ его; но еще долго остается въ силѣ привычка, такъ часто руководящая людей въ эстетической оцѣнкѣ и въ этомъ случаѣ склоняющая публику на сторону не своего, а чужого, на сторону не отечественныхъ талантовъ, пробивающихъ себѣ дорогу, а иностранныхъ, пользующихся давнишнимъ авторитетомъ; эта силой историческихъ обстоятельствъ созданная несправедливость разрушается не вдругъ и не скоро. Содѣйствовать этому разрушенію, разсѣять предрасудки противъ роднаго творчества, прочно установить значеніе отечественныхъ художниковъ, точно опредѣлить мѣру и характеръ ихъ заслугъ, дѣлается задачей критики,—задачей тѣмъ болѣе драгоцѣнною, что ею исполняется обязанность не только предъ искусствомъ, но и предъ народомъ. Искусство, безспорно, есть одинъ изъ важнѣйшихъ рычаговъ народнаго развитія: его объединяющая и одушевляющая сила ничѣмъ не замѣнима при созданіи народнаго самосознанія.

Для русской музыки теперь наступаетъ то переходное время, которое я выше назвалъ временемъ равновѣсія и состязанія. Еще въ салонахъ и концертныхъ залахъ преобладаютъ сочиненія итальянскія и нѣмецкія; еще Мендельсонъ у одной части публики, Верди у другой ея части, не потеряли ни іоты своего обаянія; еще молодые русскіе композиторы волей-неволей тяготеютъ къ этимъ или другимъ иностраннымъ образцамъ. Но между тѣмъ давно уже скрылся за могильную доску величественный образъ русскаго композитора, соединившаго въ одномъ себѣ все искусство, которому Россія могла научиться у западной Европы, съ глубоко-народнымъ характеромъ,—композитора, создавшаго для Россіи особенный, своеобразный музыкальный стиль и вмѣстѣ съ тѣмъ достойно примыкающій къ величайшимъ музыкантамъ,

которыми гордится западная Европа. Давно уже скончался Глинка, между тѣмъ изученіе его сдѣлало лишь весьма незначительные успѣхи со времени его смерти, сужденія о немъ по-прежнему шатки и неполны, еще не извелась безцеремонная небрежность въ сужденіяхъ о величайшемъ изъ его твореній, *Русланъ и Людмила*, еще невелико и невліятельно число поклонниковъ его генія. Теперь, чрезъ десять лѣтъ послѣ смерти нашего великаго музыканта, можно буквально повторить слова г. Сѣрова, написанныя имъ въ минуту смерти Глинки: «Внутри нашего обширнаго отечества имя Глинки едва извѣстно; отъ его музыки такъ-называемые любители держатъ себя подальше... Глинка только по исключительности своего положенія, по «молодости Россіи» въ отношеніи искусства, не успѣлъ еще при жизни своей пріобрѣсти всесвѣтную славу, по крайней мѣрѣ, *наравнѣ* съ современными героями на оперномъ горизонтѣ, а въ сущности, несравненно ихъ выше и важнѣе, потому что примыкаетъ къ немногочисленному разряду *первостепенныхъ, истинныхъ* музыкальныхъ творцовъ. Современемъ, мало-по-малу, отдадутъ Глинкѣ и иностранцы то, что принадлежало ему *несомнѣнно*. Согласно съ этимъ, каждый изъ русскихъ, кто горячо любить музыку и свою родину, долженъ посвятить свои силы на служеніе Глинкиной музыкѣ <sup>1)</sup>. Распространеніе ея по всему музыкальному свѣту во славу Россіи и ея генія-самородка должно быть главнымъ нашимъ дѣломъ, потому что требуетъ еще многихъ и, главное, дружныхъ усилій... До распространенія музыки Глинки черезъ публичное, возможно-частое и превосходное исполненіе, намъ предстоятъ еще другіе пути на пользу того же дѣла: *живое слово* въ журналахъ (русскихъ и иностранныхъ) и побужденіе къ рачительнымъ изданіямъ Глинкиныхъ произведеній здѣсь и за гра-

---

<sup>1)</sup> Энтузіазмъ, столь простибельный въ критикѣ-артистѣ, конечно, увлекъ здѣсь г. Сѣрова очень далеко. Объявывая каждого русскаго патріота, любящаго музыку (а кто же не любить музыки?), *служить* музыкѣ Глинки и такимъ образомъ, обращая всѣхъ патріотовъ въ музыкальныхъ дѣятелей, г. Сѣровъ, если хотите, далъ пищу дешевому остроумію. Но каждый великій геній и въ художественной сферѣ, и внѣ ея, порождаетъ въ своихъ ближайшихъ, по времени, поклонникахъ подобныя увлеченія и крайности, всегда почтенныя и весьма часто благотворныя.

ницей... Музыкальная критика на большой кругъ читателей не можетъ разсчитывать, а разборъ красотъ въ музыкѣ Глинки неразлученъ со спеціальными сторонами предмета; тѣмъ не менѣе должны будутъ появляться статьи, которыхъ цѣль—знакомить читающую публику съ разными сторонами богатѣйшаго, громаднѣйшаго дарованія нашего соотечественника. Красоты его двухъ оперъ, его романсовъ, фантазій для оркестра, составляютъ неисчерпаемую руду для русской музыкальной критики на много лѣтъ впередъ». (*Центральный и Музыкальный Вѣстникъ*, 1857 г., № 39, стр. 521.)

Эти прекрасныя слова, проникнутыя горячимъ сочувствіемъ эстетическимъ интересамъ, и теперь еще годятся въ эпиграфъ для статьи о Глинкѣ. Кромѣ превосходной біографіи, написанной В. В. Стасовымъ (*Михаилъ Ивановичъ Глинка, Русск. Вѣстн.* 1857 года, №№ 20, 21, 22 и 24), у насъ не было предпринято ни одинъ, сколько-нибудь обширный трудъ о величайшемъ изъ нашихъ творческихъ геніевъ. Самая біографія содержитъ бездну вѣрныхъ и тонкихъ замѣчаній о музыкѣ Глинки, обличающихъ въ авторѣ обширныя знанія и рѣдкій критическій талантъ; но біографическій элементъ, по самому свойству задачи, которую себѣ поставилъ г. Стасовъ, до того преобладаетъ въ его статьѣ, Глинкѣ-человѣку отведено такъ много мѣста сравнительно съ Глинкой-композиторомъ, что для доводовъ, для разъясненій, почти не осталось мѣста, и сужденія г. Стасова получили какой-то догматическій, безапелляціонный характеръ. Мелкія полемическія статьи его же о томъ же предметѣ, разсѣяныя въ десяти годахъ нашихъ журналовъ, страдаютъ тѣмъ же недостаткомъ: мыслей множество, но мало доказательствъ ихъ вѣрности. Въ виду такого пробѣла нашей критической литературы, я рѣшился написать настоящій очеркъ, надѣясь по мѣрѣ силъ способствовать распространенію болѣе прочнаго пониманія заслугъ нашего великаго художника.

## I.

Историческая задача XIX вѣка, теперь, во второй его половинѣ, все болѣе и болѣе ясныя и раскрывающаяся предъ нашими взорами, нашла себѣ полное, отчетливое отра-

женіе въ его художественныхъ стремленіяхъ и приобрѣтеніяхъ. Великое дѣло, начатое XV столѣтіемъ, дѣло высвобожденія національностей изъ-подъ феодальныхъ раздробленій и соединенія ихъ въ великія монархическія цѣлыя, не было имъ окончено, а дальнѣйшее продолженіе его въ слѣдующихъ столѣтіяхъ было приостановлено надолго. Между тѣмъ религиозныя боръбы, стоявшія на очереди, и вызванная реакціей противъ исключительнаго преобладанія церковныхъ интересовъ философская оппозиція, болѣе же всего возрожденіе классическаго образованія, одновременное съ образованіемъ большихъ національныхъ единицъ, успѣли дать умственному содержанію цѣлой Европы характеръ болѣе и болѣе одинаковый, успѣли все болѣе и болѣе стереть рѣзкія мѣстныя особенности, и образовать по всей Европѣ обширный классъ людей (единственный классъ, питающійся научными и эстетическими интересами), имѣвшій почти одинаковые вѣрованія и вкусы, но не имѣвшій ни одного вѣрованія, ни одного вкуса общаго съ остальными слоями народа. Подражаніе всему французскому, господство надъ всею Европой французскаго языка и литературы, начавшееся съ послѣднихъ годовъ XVII столѣтія, окончательно одѣли умственную жизнь Европы въ однообразный мундиръ, окончательно стерли характеристическія особенности, дававшія еще недавно каждой народной жизни столько своеобразности физономіи. Это нивелирующее направленіе XVIII вѣка не могло не отразиться на искусствахъ, не могло въ нихъ не вызвать цѣлаго ряда явленій, выражающихъ, рядомъ со стремленіемъ къ космополитическому идеалу, равнодушіе и презрѣніе ко всему народному, мѣстному. И въ той сферѣ, которой специально посвященъ настоящій трудъ, въ музыкѣ, XVIII столѣтіе обнаружило то же стремленіе къ обобщенію стили и къ одинаковому содержанію. Музыка этого времени не безразлично одинакова въ Италіи, Германіи, Франціи, но она явно стремится къ этой безразличности; подражаніе итальянскому здѣсь играло почти ту же роль, какъ въ литературѣ подражаніе французскому, и въ концѣ всего этого періода является художникъ, гениально слившій три народные стили (французскій, итальянскій и нѣмецкій) въ одинъ космополитическій музыкальный стиль, какъ бы на дѣлѣ отрицая, что

всякое искусство выражаетъ народность, а не отвлеченное общее челоуѣчество. Художникъ этотъ былъ Моцартъ. Его громадное дарованіе было самымъ полнымъ въ музыкѣ выраженіемъ всѣхъ свойствъ XVIII вѣка. Между этими свойствами, безспорно, первое мѣсто занимаетъ гуманное стремленіе къ общечелоуѣческому идеалу, любовь къ челоуѣку вообще, презрѣніе къ мелкимъ раздѣленіямъ рода, племени, мѣстности.

Сколько было силы и глубины въ этихъ, безспорно добрыхъ и благородныхъ, мечтаніяхъ разлившейся тогда «философіи», показала французская революція. Она показала, что народы Европы еще далеко не составили одной братской семьи, что всякая попытка осуществить всемірную республику лишь вызоветъ наружу безпредѣльную ненависть и ожесточеніе, что каждый изъ европейскихъ народовъ питается своими идеалами и вѣрованіями, надъ которыми лишь на поверхности плавала модная философія, не углубившаяся далѣе высшихъ классовъ общества. Революція показала, какъ мало общаго между французомъ, нѣмцемъ, испанцемъ, англичаниномъ, итальянцемъ и русскимъ; она заставила, предъ опасностью всепоглощенія въ одну санкюлотскую республику, съ удвоенною любовью вспомнить о старомъ національномъ идеалѣ; она вызвала въ литературѣ ту школу романтиковъ, которая, въ противоположность XVIII вѣку, написавшему на своемъ знамени *будущность* и *челоуѣчество*, провозгласила девизомъ *прошлое* и *народность*. Но не всѣ лучшіе таланты примкнули къ романтизму. Пока торжествовала революція, естественно было отвращеніе къ ней и исканіе старыхъ идеаловъ. Когда восторжествовала реакція, столь же естественно закипѣла злоба того литературнаго круга, въ которомъ остались святы и неприкосновенны идеалы XVIII столѣтія. Явился Байронъ, въ которомъ пылкія либеральныя мечтанія, ненависть къ деспотизму, религіозный скептицизмъ многозначительно соединились съ отвращеніемъ къ романтикамъ и съ совершеннымъ непониманіемъ ихъ литературнаго идола—Шекспира. Сколько Байронъ ни находился подъ вліяніемъ романтиковъ, сколько онъ ни приближался къ нимъ любовью къ мѣстному колориту, къ изображеніямъ полудикой жизни, къ нѣкоторымъ техническимъ частностямъ, сколько онъ, съ другой стороны, ни показался сначала своимъ

восторженнымъ поклонникамъ поэтомъ прогресса, пророкомъ свѣтлаго будущаго,—онъ былъ и во мнѣніяхъ, и въ симпатіяхъ, и головой, и сердцемъ, человѣкъ XVIII вѣка, и его школа, нѣкогда предметъ удивленія и обожанія всей читающей массы, должна была пасть предъ тѣмъ простымъ фактомъ, что задача XIX столѣтія не безплодное злобствование на свои собственные неудачи, не тщетныя филиппики противъ деспотизма, а развитіе началъ положительныхъ, ясно указанныхъ и завѣщанныхъ намъ эпохой, ознаменованною первою французскою революціей.

Дѣйствительно, чѣмъ болѣе во французской революціи было заблужденія и помраченія умовъ, тѣмъ болѣе она пробудила дремавшее сознаніе правды. Чѣмъ одностороннѣе выказался дошедшій до послѣднихъ крайностей космополитическій идеализмъ, тѣмъ выше и полнѣе воспрянули попранныя ногами народности. Романтизмъ палъ со всеѣми своими односторонностями, но завѣщанное имъ уваженіе къ народнымъ особямъ, его восторженная любовь къ національной старинѣ остались и принесли богатые плоды. Искусство нашего столѣтія имѣетъ два направленія: одно байроническое-отрицательное, нынѣ отжившее; другое національное, положительное, которое долго еще не достигнетъ своего апогея и обѣщаетъ искусству будущность, исполненную богатѣйшихъ жатвъ. Для историка исполнено интереса то взаимодѣйствіе, которое оказываютъ одно на другое національное чувство и національное искусство, та доля участія въ новѣйшихъ переворотахъ, которая принадлежитъ лирической поэзіи, драмѣ, музыкѣ. Прослѣдить, какое вліяніе имѣли на возрожденіе, на примѣръ, Германіи и Италіи изящныя искусства, было бы любопытно и поучительно; настоящая же статья, по характеру своей задачи, должна идти путемъ противоположнымъ, изслѣдуя на одномъ изъ величайшихъ художниковъ XIX вѣка вліяніе, которое имѣло возродившееся народное самосознаніе на одну изъ отраслей искусства, повидимому, самую чуждую политическимъ вліяніямъ и самую независимую отъ превратностей политической жизни.

Какъ извѣстно, французская революція, или, вѣрнѣе, ея наполеоновскія послѣдствія, и на Россіи отозвались тѣмъ, что вызвали новый порывъ патріотическаго и національнаго

чувства. Двѣнадцатый годъ имѣлъ на наше искусство самое рѣшительное вліяніе, продолжающееся и доселѣ и вызвавшее сначала въ поэзіи, потомъ въ музыкѣ, потомъ въ живописи; направленіе народное, въ противоположность подражаніямъ французамъ и нѣмцамъ, бывшимъ у насъ въ ходу до тѣхъ поръ и нерѣдко предъявлявшимъ самыя неосновательныя претензіи на русскій характеръ. Съ двѣнадцатаго года наше искусство стало къ народности въ отношеніе не самодовольнаго учителя, а смиреннаго ученика; съ двѣнадцатаго года народъ получилъ права въ искусствѣ, права, о которыхъ XVIII вѣкъ никогда не догадывался. На чемъ же основаны эти права въ области музыки, чѣмъ они выражаются здѣсь и какъ далеко простираются они? Какими данными обладаетъ музыкантъ для воспроизведенія русской народности въ звукахъ? Какимъ мѣриломъ располагаетъ музыкальный критикъ для опредѣленія большей или меньшей доли русской народности въ содержаніи разбираемой пьесы?

Русскій народъ отличается отъ всѣхъ другихъ музыкальных народовъ особеннымъ достоинствомъ, составляющимъ залогъ нашего великаго музыкальнаго будущаго. Достоинство это—народныя пѣсни. Хотя не собранныя еще въ одинъ полный и хорошо составленный кодексъ, хотя все еще слишкомъ мало извѣстныя и слишкомъ мало удостоиваемыя вниманія, хотя все еще (не только иностранцами, но и нами самими) смѣшиваемыя съ такъ-называемыми «русскими романсами», которымъ онѣ во всѣхъ отношеніяхъ противоположны, русскія пѣсни, однако жъ, въ настоящее время уже признаны какъ родъ музыки самостоятельный и своеобразный, а эта яркая особенность ихъ характера обязываетъ критика вглядѣться въ ея причины и условія. Причины эти троякаго рода, а именно: мелодическія, гармоническія и ритмическія.

Мелодическія особенности нашихъ народныхъ напѣвовъ, сравнительно съ господствующею теперь въ Европѣ музыкой, ярко бросаются въ глаза. Гораздо менѣе значительна разница между русскою пѣсней и древнѣйшими музыкальными памятниками Запада <sup>1)</sup>. Русскій народъ, менѣе всѣхъ

---

<sup>1)</sup> Примѣрами этихъ произведеній могутъ служить древнія хоральныя мелодіи Германіи, теперь единственные остатки музыкальной старины, сохранившіеся въ этой странѣ.

европейскихъ народовъ затронутый теченіемъ цивилизаціи, сохранилъ въ своей жизни множество остатковъ глубокой, эпической древности. Къ нимъ нужно причислить и народныя пѣсни, которыя въ большей части странъ цивилизованнаго Запада исчезли и дали мѣсто моднымъ произведеніямъ новѣйшаго времени, поправившимся простонародью и втершимся въ него, между тѣмъ какъ въ Россіи онѣ сохранились во всей своей красотѣ и свѣжести. Потому та музыка, которую мы понынѣ слышимъ отъ русскаго простолюдина, часто представляетъ сходство съ тою, которую музыкальный археологъ отыскиваетъ въ средневѣковыхъ памятникахъ. Фактъ этого сходства между мелодіей еще теперь живою въ русскомъ народѣ, и мелодіей, нѣкогда живою на Западѣ, служитъ самымъ краснорѣчивымъ доказательствомъ глубокой древности нашихъ пѣсень. Матеріаль, изъ котораго созда-лась древняя или средневѣковая мелодія, существенно отличенъ отъ того, который служитъ композитору мелодіи современной <sup>1)</sup>. Древняя мелодія была одноголосна: аккордовъ (одновременныхъ созвучій разныхъ тоновъ) въ ней не полагалось, а нашъ слухъ, наша музыкальная память, полны аккордовъ. Неудивительно, что мы, сочиняя мелодію, уже заранѣе воображаемъ себѣ ея гармонію, такъ что для насъ каждый мелодическій тонъ съ минуты своего появленія не что иное, какъ составная часть того или другого аккорда. Гармонія такимъ образомъ приобрѣла вліяніе на мелодическое творчество, — вліяніе, сильно возросшее въ послѣднія пятьдесятъ или сто лѣтъ и выражающееся наиболѣе въ слѣдующемъ явленіи: мелодіи многихъ новѣйшихъ композиторовъ часто состоятъ изъ простаго перебиранія интервалловъ одного и того же аккорда: берется, положимъ, октава аккорда, потомъ его терція, потомъ квинта, потомъ опять квинта и т. д. Что этотъ складъ мелодіи, исключительно свойственный новѣйшему времени,

---

<sup>1)</sup> Считаю долгомъ указать здѣсь на небольшую, но исполненную вѣрныхъ наблюдений статью кн. Одоевскаго въ газетѣ *Русскій г. Погодина* (1867 г. №№ 11 и 12) подъ заглавіемъ: *Русская и общая музыка*. Въ моемъ изложеніи мнѣ по необходимости пришлось повторить нѣкоторыя замѣчанія впервые высказанныя ученымъ авторомъ этой статьи. Утѣшаю себя тѣмъ, что положенія кн. Одоевскаго подкрѣплены у меня новыми доводами и пополнены другими положеніями.

не что иное какъ слѣдствіе общаго распространенія гармоніи, доказывается тѣмъ, что внѣ Европы, гдѣ гармоніи нѣтъ, вы не найдете и описаннаго сейчасъ способа сочинять мелодіи. Точно такъ же этотъ родъ мелодіи никогда не встрѣчался между народными пѣснями, и нахождение его въ пьесѣ, выдаваемой за народную, служитъ доказательствомъ ея подложности. Народныя пѣсни основаны не на разложеніи аккорда на его составныя тоны, а на гаммѣ, и берутъ интерваллы этой гаммы или подъ-рядъ, по ступенямъ, или если въ разбивку, то такъ, что изъ трехъ тоновъ сряду никогда не составится аккордъ. Исключенія крайне рѣдки. Русская пѣсня отличается особенною любовью къ послѣдному способу постройки мелодіи (изъ тоновъ гаммы не подъ-рядъ), хотя не пренебрегаетъ и первымъ (поступеннымъ). Постройка эта (крупными шагами мелодіи) не лишена нѣкоторой жесткости, но способна къ удивительной грандіозности. Есть послѣдованія тоновъ по ступенямъ гаммы, въ которыхъ русская пѣсня систематически выбрасываетъ одинъ тонъ и тѣмъ порождаетъ скачокъ пѣнія, замѣчательно характерный и запечатлѣнный особенною дикою граціей. Скачокъ этотъ на техническомъ языкѣ контра-пункта извѣстенъ подъ названіемъ *cambiata*. Кромѣ этого, русская пѣсня нерѣдко отличается обширностью своего діапазона и *качающимися* характеромъ движенія тоновъ, которые не возвышаются и не понижаются рѣшительно, а постоянно колеблются между тою и другою формою движенія. Замѣчательна также въ русской пѣснѣ ея чисто-восточная любовь къ фіоритурѣ: мелодическія украшенія и вообще ноты, не имѣющія каждая своего собственнаго слога въ текстѣ, встрѣчаются на каждомъ шагу.

Гармоническія особенности русскихъ пѣсень гораздо рѣзче бросаются въ глаза, нежели мелодическія. Но прежде нежели говорить о нихъ, я долженъ оправдаться въ томъ, что говорю о гармоническомъ характерѣ сочиненій, которыя (какъ всѣ народныя пѣсни) были задуманы безъ гармоніи. Гармонія вездѣ является прибавленіемъ къ народной пѣснѣ, прибавленіемъ, произвольно сдѣланнымъ болѣе или менѣе искуснымъ музыкантомъ. Мелодія, подвергнутая этому процессу прибавленія къ ней гармоніи (называемому у музыкантовъ *гармонизаціей*), всегда въ значительной степени влія-

еть на эту гармонію не только технически, но и эстетически; другими словами, она не только исключаетъ тѣ гармоніи, которыя въ соединеніи съ нею произвели бы бессмысленную какофонію, но и изъ допускаемыхъ слухомъ исключаетъ тѣ, которыя противорѣчатъ ей по своему характеру, по духу. Такимъ образомъ, изящная и разумная гармонизація является истолкованіемъ мелодіи и выясняетъ, вмѣстѣ съ ея музыкально-техническою постройкой, ея поэтическое содержаніе. Здѣсь мы становимся лицомъ къ лицу съ однимъ музыкально-историческимъ явленіемъ, имѣющимъ глубочайшіе корни во всемъ ходѣ развитія нашей цивилизаціи. Настроеніе, господствующее въ новѣйшемъ мірѣ, есть настроеніе тревожное, страстное. Богатое развитіе индивидуальностей образованіемъ, утонченіе и расширеніе мышленія, облагороженіе, но рука объ руку съ нимъ и болѣзненное раздраженіе чувства, все это сообщило нашему душевному строю какую-то безпокойную подвижность, породило богатѣйшій и тончайшій лиризмъ, разительно контрастирующій съ эпическимъ спокойствіемъ, съ мирнымъ простодушіемъ менѣе образованныхъ эпохъ. Такъ какъ музыка есть языкъ чувства, то естественно ожидать, чтобъ эта субъективная сторона нашего историческаго развитія отразилась въ ней вполне. Оно такъ и есть на дѣлѣ. Ходъ развитія музыки ведетъ отъ полного душевнаго спокойствія (вѣкъ процвѣтанія религіозной музыки) къ болѣзненно-возбужденной страстности (Веймарская школа, представители которой Берліозъ, Вагнеръ и Листъ). Музыка, такимъ образомъ, можетъ служить драгоцѣннымъ истолкованіемъ исторической жизни, болѣе же всего послѣднихъ трехъ вѣковъ (тѣхъ вѣковъ, когда музыка имѣла самостоятельное значеніе, какъ искусство) и важнымъ пособіемъ для философа исторіи, опредѣляющаго внутренній, психическій характеръ каждой эпохи. Постараюсь общедоступнымъ образомъ изложить тѣ доказательства, на которыя опирается настоящее мнѣніе. Есть интерваллы (созвучія двухъ различныхъ тоновъ), которые производятъ на наше чувство впечатлѣніе вполне спокойное. Мы ими удовлетворяемся; слухъ охотно на нихъ останавливается; ихъ можно выдерживать дольше или короче, покидать ихъ и возвращаться къ нимъ ничѣмъ не нарушая мирнаго душевнаго настроенія слуша-

телей. Таковы терція и квинта—каждая отдѣльно и обѣ одновременно. Но если къ терціи и квинтѣ, взятымъ вмѣстѣ, прибавить еще терцію отъ высшаго изъ нихъ тона (отъ квинты); то-есть, септиму отъ баса,—получается аккордъ, который уже беспокоитъ, тревожитъ наше чувство. Слухъ нашъ настоятельно требуетъ послѣ двухъ тоновъ, слышимыхъ имъ въ этомъ аккордѣ, два другіе тона: не любые два, а опредѣленные два тона. Эта замѣна однихъ тоновъ, волнующихъ наше чувство, другими, успокаивающими его, называется на техническомъ языкѣ *разрѣшеніемъ*: первые разрѣшаются во вторые. Интерваллы, требующіе разрѣшенія, называются диссонансами; интерваллы, не требующіе разрѣшенія,—консонансами. Требования эти оправдываются впрочемъ не однимъ только единогласіемъ всей музыкальной практики, но основаны на физическихъ законахъ, могущихъ быть выраженными въ цифрахъ; чѣмъ чаще въ данную единицу времени совпадаютъ колебанія воздуха, порожденные двумя различными тонами, тѣмъ болѣе эти тоны консонируютъ, и наоборотъ. Аккорды консонирующие всегда *трезвучія*, т.-е. состоятъ изъ трехъ звуковъ; есть трезвучія и диссонирующія, но значеніе ихъ второстепенное, а потому мы въ настоящей статьѣ вездѣ подѣ трезвучіемъ будемъ разумѣть аккордъ консонирующій. Аккорды диссонирующіе (отъ прибавленія къ интерваламъ терціи и квинты еще интервала септимы) называются *септаккордами*. Возбуждая въ нашемъ чувствѣ ощущеніе беспокойства, диссонансъ естественно дѣлается средствомъ для выраженія такихъ душевныхъ состояній, въ которыхъ преобладаетъ беспокойство. Такимъ образомъ, консонансъ въ музыкѣ—представитель *покоя*, и поэтому эстетически необходимъ для полнаго заключенія пьесы; диссонансъ—представитель *движенія*; диссонансы, въ различной степени и съ различными оттѣнками, вносятъ въ музыку элементъ страстности. Исторія музыки показываетъ намъ, что диссонансъ, въ средніе вѣка вовсе неупотребительный въ гармоніи, вошелъ въ нее лишь въ концѣ XV столѣтія, впрочемъ при такихъ условіяхъ, которыя въ значительной степени парализовали его дѣйствіе; что онъ мало-по-малу высвобождался изъ этихъ условій, появляясь болѣе и болѣе самостоятельно, и что наконецъ, въ произведеніяхъ новѣй-

шей музыкальной школы септаккорды получили распространение, неслыханное и немислимое еще в недавнее время, становясь уже главным и нередко исключительным содержанием гармонии цѣлаго сочинения, точно такъ же какъ при Орландо Лассо исключительнымъ содержаниемъ цѣлаго сочинения были трезвучія. Такое движеніе музыкальнаго настроенія отъ величайшей простоты и цѣльности къ постоянно возрастающей сложности и разрозненности параллельно не только движенію мысли отъ догмата къ отрицанію (кто-то изъ критиковъ назвалъ музыку Вагнера «фейербаховскою философіей въ звукахъ»), но и тому постоянному усложненію душевныхъ волненій, которому, развиваясь, подвергается общество, и которое такъ полно отражается въ лирической поэзіи. Но образованные классы далеко не весь народъ. Тогда какъ первые живутъ быстро, безпрестанно мѣняя свои вкусы, взгляды, вѣрованія и идеалы, народъ въ массѣ, въ продолженіе многихъ вѣковъ, остается вѣренъ себѣ и преданію. Вотъ почему теперь музыка, питающая эстетическія потребности высшихъ классовъ, далеко ушла впередъ отъ музыки, съ которою нѣкогда была тождественна: отъ музыки простонародной. Гармонія современная, вѣрная истолковательница сомнѣній и страстей, волнующихъ образованные классы, не имѣетъ ничего общаго съ простымъ и яснымъ міросозерпаніемъ народа. Поэтому при гармонизаціи народныхъ пѣсенъ приходится обращаться къ прошлому, приходится снова отыскивать тотъ ясный и безмятежный стиль гармоніи, который нѣкогда служилъ вѣрнымъ выраженіемъ настроенія цѣлой націи, не исключая ея умственныхъ и творческихъ вершинъ, но теперь уже неспособенъ выразить внутреннюю жизнь ея верхнихъ, движущихся слоевъ. Другими словами, нужно снова обратиться къ консонансу, нужно ограничиться аккордами консонирующими. Музыканту, вскормленному исключительно на пряномъ и пестромъ стилѣ нашего времени, гармонія изъ однихъ консонансовъ покажется ничтожною въ своихъ средствахъ: но такое возрѣніе и происходящая нередко отъ него скудость въ гармонизаціи простонародныхъ темъ музыкантами-спеціалистами—лишь слѣдствіе односторонняго современнаго образованія, слѣдствіе незнанія исторіи искусства. Эпоха процвѣтанія церковной и

вокальной музыки раскрыла все несметное богатство сочетаний, возможных и в предѣлахъ консонанса. Доказательство а priori этой возможности, по своей яркости наиболѣе бросающееся въ глаза, читатель найдетъ в слѣдующемъ отдѣлѣ, гдѣ мы будемъ говорить о церковныхъ ладахъ. Здѣсь же ограничимся замѣчаніемъ, что такое богатство гармоніи *трезвучной*, т.-е. основанной исключительно на трезвучіяхъ, весьма приличествуетъ народной пѣснѣ, несмотря на все ея простодушіе: тогда какъ каждое отдѣльное трезвучіе яеностью и спокойствіемъ своей звучности соотвѣтствуетъ основному характеру народной поэзіи, сложность сочетаний трезвучій между собою сообщаетъ музыкѣ возвышенный, идеальный характеръ, соперничающій съ глубиной вдохновенія, отличающею истинно-народную пѣсню и ставящею ее неизмѣримо выше новѣйшихъ подражаній и поддѣлокъ. Начала, которыя мы старались здѣсь выяснитъ, положены въ основаніе, но, къ сожалѣнію, далеко не выдержаны послѣдовательно въ интересномъ *Сборникѣ русскихъ народныхъ пѣсенъ*, изданномъ въ 1866 году г. Балакиревымъ. Тѣмъ не менѣе лучшія изъ гармонизацій г. Балакирева строго слѣдуютъ правилу избѣгать септаккордовъ или давать диссонансу то второстепенное мѣсто, при которомъ онъ неспособенъ нарушать общее впечатлѣніе, произведенное гармоніей трезвучій.

## II.

То, что мы говорили до сихъ поръ о гармоническомъ значеніи народныхъ пѣсенъ, относится къ пѣснямъ всѣхъ европейскихъ народовъ. Мы могли бы примѣнить наши выводы точно такъ же къ норвежской или испанской пѣснѣ, какъ и къ русской. Тѣ особенности, о которыхъ намъ предстоитъ теперь говорить, отдѣляютъ, въ противоположность предыдущимъ, не простонародную музыку отъ музыки образованныхъ классовъ, а національно-русскую отъ музыки западной Европы. Указывая эти особенности, мы по необходимости должны будемъ войти въ нѣкоторыя болѣе или менѣе спеціальныя подробности. Потому заранѣе приглашаемъ читателя, который предпочтетъ подробнымъ изслѣдованіямъ общіе результаты, пропустить эту главу.

Въ гармоніи, особенное вниманіе слушателя обращаютъ на себя заключенія, замыкающія цѣлыя сочиненія или главныя его части, и служащія, такимъ образомъ, къ обозначенію, во-первыхъ, конца пьесы, а во-вторыхъ, ея составныхъ расчлененій (колѣнъ). Разнообразіе звуковъ, занимавшихъ и увлекавшихъ наше чувство въ продолженіе музыкальной пьесы, порождаетъ въ немъ потребность успокоенія, отдыха, и чѣмъ больше движенія было въ сочиненіи, тѣмъ сильнѣе и неотступнѣе эта потребность <sup>1)</sup>. Мы уже видѣли, что этой потребности прежде всего удовлетворялъ приемъ оканчиванія *консонансомъ*, приемъ, отъ котораго не отступалъ ни одинъ композиторъ съ тѣхъ поръ какъ существуетъ гармонія. Въ послѣднія 300 лѣтъ консонансъ этотъ—трезвучіе; прежде употребляли квинту отдѣльно: въ томъ и другомъ случаѣ брали только трезвучіе на *тоникѣ*, т.-е. главнымъ, преобладающимъ тонѣ пьесы. Но такъ какъ консонансъ, которымъ должно закончиться музыкальное произведеніе, встрѣчался уже и въ продолженіи его, находился, быть-можетъ, и въ самомъ началѣ (въ дѣйствительности первое всегда бываетъ, а второе большею частью), то для несомнѣннаго обозначенія конца (цѣлаго или части) принято предпосылать заключительному трезвучію опредѣленный другой аккордъ, который въ сочетаніи съ заключительнымъ образуетъ характеристическую формулу, по которой мы узнаемъ заключеніе. Формула эта называется *каденціей* <sup>2)</sup>. Каденція, такимъ образомъ, не аккордъ, а сочетаніе аккордовъ, сперва двухъ, а затѣмъ (благодаря постепенно возрастающей подвижности гармоніи) съ XVIII столѣтія уже *трехъ* опредѣленныхъ аккордовъ, дабы исключительнымъ соединеніемъ этихъ трехъ аккордовъ рѣзко отличить каденцію отъ сочетаній, въ которыя, въ срединѣ пьесы, могъ войти не только каждый изъ этихъ аккордовъ отдѣльно, но и они же попарно. Какой же аккордъ въ каден-

<sup>1)</sup> Вотъ отчего въ новѣйшихъ пьесахъ, обильныхъ диссонансами и модуляциями въ отдаленные отъ главнаго тона, *замоченія* получили самостоятельное, обширное развитіе, какого они не имѣли въ ту пору, когда и внутри самыхъ пьесъ было менѣе броженія.

<sup>2)</sup> Въ виртуозномъ пѣніи и въ его подражаніи, виртуозной инструментальной игрѣ каденціей называютъ рядъ импровизируемыхъ бравурныхъ трудностей, *предшествующихъ полному замоченію* пьесы.

ціи непосредственно предшествуетъ заключительному трезвучію? Отвѣтъ на этотъ вопросъ будетъ различенъ, смотря по той *гаммѣ* (по-русски, *ладу*), на тонахъ которой, исключительно или преимущественно, основана пѣса.

Художественная музыка современной Европы вся держится на двухъ гаммахъ: мажорной и минорной, притомъ съ огромнымъ перевѣсомъ первой. Въ этихъ двухъ гаммахъ заключительныя формулы одинаковы: трезвучію на тоникѣ предшествуетъ такое же на *доминантѣ* (пятомъ тонѣ отъ тоники); для контраста съ характеромъ заключительнаго трезвучія, къ трезвучію на доминантѣ прибавляется септима. Увеличеніе каденціи, о которомъ я выше говорилъ, какъ о вошедшемъ въ употребленіе съ XVIII столѣтія, состоитъ въ томъ, что септаккорду на доминантѣ предшествуетъ еще трезвучіе на *субдоминантѣ*, т.-е. четвертомъ тонѣ гаммы. Я прошу извиненія у читателя, если впередъ буду употреблять эти немногіе, сейчасъ объясненные мною, термины: популярныя иносказанія неизбежно такъ многословны и утомительны, что гораздо удобнѣе, разъ условившись въ значеніи техническаго термина, пользоваться исключительно имъ. Итакъ, трезвучіе или септаккордъ на доминантѣ и затѣмъ трезвучіе на тоникѣ—вотъ каденція, господствующая въ западно-европейской музыкѣ; предшествующее доминантѣ-аккорду трезвучіе на субдоминантѣ намъ здѣсь не нужно для сравненія съ русскою гармоніей, а потому мы его обошли молчаніемъ. Такая каденція, въ продолженіе столѣтій одинаково годная для самыхъ различныхъ композицій западныхъ музыкантовъ, оказывается непримѣнимою ко множеству русскихъ пѣсень, потому что лады, на которыхъ онѣ основаны, существенно разнятся какъ отъ мажорнаго, такъ и отъ минорнаго. Этихъ ладовъ нѣсколько. Они совпадаютъ съ тѣми, на которыхъ основано не только греческое и русское церковное пѣніе, но и (такъ называемое грегоріанское) пѣніе римско-католической церкви. А такъ какъ на гласахъ этой послѣдней основана вся церковная музыка въ эпоху ея процвѣтанія (отъ конца XV до середины XVII столѣтія), то мы наталкиваемся на тотъ поразительный съ перваго взгляда фактъ, что русскія пѣсни, будучи основаны на однѣхъ и тѣхъ же гаммахъ съ грегоріанскими церковными гласами,

необходимо требуютъ для своей гармонизаціи и тѣхъ же каденцій. Мы уже упоминали, отчего русская пѣсня при гармонизаціи требуетъ преобладанія трезвучій, подобнаго тому, какое было въ гармоніи XVI столѣтія; мы нашли объясненіе этого факта въ эстетическомъ значеніи, общей древней народной пѣсни всѣхъ народовъ; теперь мы находимъ новую точку соприкосновенія между гармонизаціей, исключительно допускаемою русскою пѣсней, и тою гармонизаціей, которая исторически развилась въ XV и XVI столѣтіяхъ. Ладовъ, на которыхъ основаны церковные напѣвы греческой и римско-католическихъ церквей, и которые потому называются церковными тонами, шесть; вотъ эти лады:

1. ре-ми-фа-соль-ла-си-до-ре, такъ называемая *дорійская* гамма <sup>1)</sup>.
2. ми-фа-соль-ла-си-до-ре-ми, гамма *фригійская*;
3. фа-соль-ла-си-до-ре-ми-фа, гамма *лидійская*;
4. соль-ла-си-до-ре-ми-фа-соль, гамма *миксолидійская*;
5. ла-си-до-ре-ми-фа-соль-ла, гамма *эолийская* <sup>2)</sup>;

<sup>1)</sup> Одинъ изъ музыкальныхъ теоретиковъ XVI столѣтія (Глареанъ), прочитавъ нѣсколько древнихъ трактатовъ о греческой музыкѣ и не разобравъ греческой терминологіи, вздумалъ, изъ модной тогда страсти къ греческимъ прозвищамъ, дать новымъ, христіанскимъ гаммамъ, названія древне-греческихъ. У грековъ были гаммы дорійская, фригійская и прочія, но это были другія гаммы, что, впрочемъ, для насъ все равно, такъ какъ теперь эти названія исключительно употребляются въ томъ смыслѣ, какой сообщилъ имъ Глареанъ, а настоящее ихъ значеніе извѣстно немногимъ филологамъ.

<sup>2)</sup> Для того чтобы читатель могъ себѣ составить ясное понятіе объ этихъ капитально-важныхъ въ исторіи гаммахъ и объ ихъ коренномъ различіи какъ съ мажорною, такъ и между собою, я ихъ здѣсь перенесу на одну тонику до тогда онѣ представляются въ слѣдующемъ видѣ:

Дорійская: до, ре, ми-бемоль, фа, соль, ла, си-бемоль, до.

Фригійская: до, ре-бемоль, ми-бемоль, фа, соль, ла-бемоль, си-бемоль, до.

Лидійская: до, ре, ми, фа-диезъ, соль, ла, си, до.

Миксолидійская: до, ре, ми, фа, соль, ла, си-бемоль, до.

Эолийская: до, ре, ми-бемоль, фа, соль, ла-бемоль, си-бемоль, до.

Хотя разница этихъ, какъ и всякихъ другихъ ладовъ между собою, основана на интервалахъ, образуемыхъ ступенями гаммы съ тоникой, а не на абсолютной высотѣ тоники, и хотя эта разница ясно выступаетъ только тогда, когда мы для сравненія начнемъ всѣ эти лады съ одной тоники, тѣмъ не менѣе ихъ рѣдко приводятъ въ этомъ видѣ. Причина этому не случайная, а глубоко лежитъ въ духѣ этихъ древнихъ гаммъ. Каждая изъ нихъ имѣла свое опредѣленное мѣсто и на немъ оставалась. Цѣлая система ихъ могла перенос-

б. до-ре-ми-фа-соль-ла-си-до, гамма *іонійская* (тождественная съ нашимъ мажорнымъ ладомъ).

Русскія пѣсни, какъ я сейчасъ говорилъ, основаны на этихъ ладахъ, но не на всѣхъ въ одинаковомъ числѣ. Очень многія пѣсни въ іонійскомъ ладѣ: эти пѣсни нисколько не противятся гармонизаціи съ мажорною каденціей, такъ какъ іонійскій ладъ и есть мажорный. Но надобно замѣтить, что такія пѣсни происхожденія позднѣйшаго, какъ часто можно заключать изъ словъ, или изъ музыкальнаго ритма, о чемъ рѣчь впереди. И въ церковной музыкѣ Запада въ XVI столѣтіи іонійская гамма распространена гораздо менѣе, нежели нѣкоторыя другія; постепенное усиленіе іонійскаго лада и конечное торжество его (въ XVII столѣтіи) надъ всѣми остальными именно и установили, въ противоположность тому, что теперь принято называть гармоніей церковныхъ тоновъ, гармонію мажорнаго лада, господствующую и понынѣ. Какъ видитъ читатель, мажорный ладъ не противоположенъ церковнымъ, ибо онъ самъ одинъ изъ нихъ, но, дѣйствительно, во время наибольшаго процвѣтанія гармоніи церковныхъ ладовъ, ладъ іонійскій былъ на третьемъ планѣ. По моимъ наблюденіямъ, быть можетъ, неполнымъ и недостаточнымъ, въ древнихъ пѣсняхъ русскаго народа преобладаютъ гаммы: фригійская (вторая въ моемъ спискѣ), эолійская (пятая въ спискѣ) и миксолидійская (четвертая). Дорійскій ладъ (первый въ спискѣ) я встрѣчалъ значительно рѣже; лидійскаго не припомню ни въ одной пѣснѣ. Онъ же былъ наименѣе употребительный и у западныхъ композиторовъ: какъ видно, гармоническая аналогія между русскою народною и старинною церковною музыкою идетъ до мельчайшихъ частныхъ.

Большая часть этихъ гаммъ требуютъ совсѣмъ иныхъ каденцій, нежели іонійская. Такихъ каденцій двѣ: одна, наибо-

---

сится выше и ниже, но пропорція сохранялась, такъ что если на *фа* стоялъ іонійскій ладъ, то на соль *долженъ* былъ находиться дорійскій и т. д., все въ томъ же порядкѣ. Древніе лады ямѣли въ своемъ распоряженіи лишь семь ступеней гаммы, которая можно себѣ представить, какъ семь бѣлыхъ клавишей фортепіано. Это типическое фортепіано могло быть настроено выше и ниже, но, разумѣется, *отношенія* между высотой звука каждой клавиша оставались тѣ же, а промежуточные черныя клавиши допускались лишь въ особенныхъ исключеніяхъ, важнѣйшее изъ которыхъ упомянуто ниже. Эта *замкнутость* церковныхъ ладовъ болѣе всего и сообщаетъ имъ своеобразную фізіономію.

лѣе характерная, свойственна одной фригійской гаммѣ и отъ нея получила названіе *фригійской каденціи* <sup>1)</sup>; другая, необходимая въ миксолидіи́йской гаммѣ, но встрѣчающаяся во всѣхъ остальныхъ, такъ-называемая *плагальная каденція* <sup>2)</sup>. Происхожденіе этого названія слѣдующее: задолго до введенія гармоніи въ музыку, когда уже чувствовали потребность различія между гласами, основанными на различныхъ ладахъ, но признаки для нихъ имѣли чисто-мелодическіе, различали не только гласы, оканчивающіеся разными тониками, но еще гласы, тоника которыхъ была низшею, и такіе, въ которыхъ она была среднею нотой; послѣднія мелодіи, большею частью простиравшіяся отъ ноты квартой ниже тоники до ноты квинтой выше ея, такъ что важнѣйшая нота, тоника, являлась въ нихъ *квартой* начальной ноты, получили названія *плагальныхъ*, то-есть боковыхъ гласовъ, потому что были прибавлены къ первымъ, установленнымъ ранѣе и названнымъ *автентическими*. Какъ здѣсь мелодіи, въ которыхъ главный тонъ былъ *квартой* отъ низшаго, были названы плагальными, такъ въ послѣдствіи гармоніи, въ которыхъ важную роль играла *кварта* отъ самой тоники: такую гармоніей было соединеніе трезвучія на квартѣ (или, что все равно, субдоминантѣ) и на тоникѣ.

Гармонія XVI столѣтія была поставлена на наклонную плоскость, по которой она (не мѣшая музыкѣ въ то же время совершенствоваться и разнообразиться въ отношеніи формъ, образовать мало-по-малу фугу, двухорную композицію и пр.) скользила отъ разнообразія церковныхъ ладовъ къ однообразію лада мажорнаго. Отъ этого происходило, что кромѣ указанныхъ сейчасъ каденцій, сохраняющихъ въ неприкосновенности матеріальное содержаніе каждой гаммы, въ дорійскомъ и эолійскомъ ладахъ употребляли и другую, подобную нашей «совершенной» каденціи, изъ доминантъ-аккорда и тоническаго: она состояла изъ сексть-аккорда на второй ступени, въ которомъ секста (седьмая ступень отъ тоники) отъ баса была повышена на полутонъ противъ имѣющейся въ гам-

---

1) Она состоитъ изъ аккорда терціи и сексты на второй ступени (фа) и трезвучія на тоникѣ (ми).

2) Она состоитъ изъ трезвучій на субдоминантѣ и тоникѣ.

мѣ (вмѣсто до, до-дѣзъ, вмѣсто соль, соль-дѣзъ). Уничтожая одну изъ ступеней гаммы, подобная каденція была провозвѣстницей близкаго паденія церковныхъ ладовъ, близкаго окончательнаго торжества мажорной гаммы. Другой симптомъ этого паденія заключался въ томъ, что въ окончательномъ аккордѣ (трезвучіи на тоникѣ) непременно должна была находиться *большая* терція отъ баса, хотя три наиболѣе характеристическіе лады (дорійскій, фригійскій и эолійскій) имѣютъ по малой терціи отъ тоники. Такимъ образомъ, дорійская пѣса кончалась аккордомъ ре, фа-дѣзъ, ла, ре <sup>1)</sup>, какъ бы новѣйшая пѣса въ ре-мажоръ, фригійская пѣса—аккордомъ ми, соль-дѣзъ, си, ми, какъ будто она была сочинена въ современномъ ми-мажорѣ; эолійская пѣса—аккордомъ ла, до-дѣзъ, ми, ла, подобно новѣйшей композиціи въ ла-мажорѣ. Церковные лады, въ эпоху своего наибольшаго процвѣтанія, не были вполнѣ замкнуты въ себѣ: они открывали далекую перспективу гармоніи будущаго, они давали чаять новую музыку, которая должна была родиться въ XVII столѣтіи. Происходило ли это, какъ легко предположить, отъ возрастающаго вліянія народной пѣсни на церковную музыку, народной пѣсни, у германскихъ и кельтскихъ народовъ преимущественно мажорной, или тутъ вліяла болѣе общая причина,—стремленіе гармоніи къ хроматической модуляціи, стремленіе, которому она не могла удовлетворить въ предѣлахъ церковныхъ ладовъ,—здѣсь разбирать излишне, ибо это повлекло бы насъ слишкомъ далеко. Мнѣ кажется, что болѣе и болѣе усложнявшаяся умственная жизнь уже начинала порождать то утонченіе жизни лирической, которому не могли служить достаточнымъ выраженіемъ ясные церковные лады. Музыка въ концѣ XVI вѣка уже рѣшительно устремилась къ сосредоточенію во внутренней жизни высшихъ классовъ; перешла отъ выраженія религиозныхъ настроеній, общихъ всему народу, къ выраженію страстей меньшинства, отъ суроваго церковнаго хора къ *галантной* миеологической оперѣ. Этой-то оперѣ, въ которой тогдашняя аристократія искала отра-

---

1) Здѣсь, какъ и вездѣ, называя звуки аккорда, я начинаю съ низшаго и кончаю высшимъ. Прошу читателя имѣть это въ виду, въ предостороженіе отъ безчисленныхъ недоразумѣній.

женія своихъ идеаловъ, не могла удовлетворять гармонія, удовлетворявшая потребности излить религіозный энтузіазмъ. Церковные тоны для тогдашнихъ эстетическихъ нуждъ содержали и слишкомъ много, и слишкомъ мало. Поэтому они, въ теченіе всего XVI вѣка, постепенно раскрывались и выходили изъ своей замкнутости. Въ русской народной пѣснѣ мы, конечно, не можемъ видѣть такого движенія, слѣдующаго за всею внутреннею жизнью вѣка. Она настолько народна, насколько замкнута въ себѣ. Народъ въ массѣ чуждъ руководящихъ идей вѣка. Поэтому дѣлаютъ очень хорошо, если при гармонизаціи русскихъ пѣсенъ соблюдаютъ древніе лады гораздо строже, нежели то дѣлалось на Западѣ въ художественной музыкѣ. Сознательно ли, безсознательно ли, такъ уже и начали поступать. Говоря собственно о Глинкѣ, я буду имѣть случай указать на тѣ оригинальныя и исполненныя глубокаго значенія каденціи, которыя онъ прибавилъ къ существующимъ уже. Здѣсь же, говоря о народныхъ пѣсняхъ, я замѣчу, что соблюденіе церковныхъ ладовъ въ ихъ буквальной неприкосновенности и совершенно своеобразныя каденціи, оттого происходящія, мы встрѣчаемъ въ упомянутомъ *Сборникѣ* г. Балакирева. Укажу на свадебную пѣсню: *Не было вътру* (№ 1-й). Два трезвучія, заключающія эту пѣсню, аккордъ съ большою терціей на соль и тоническій на ре съ малою терціей, составляютъ каденцію, которую нельзя отнести ни къ мажорной, ни къ минорной, ни къ фригійской: это совершенно своеобразное заключеніе, происходящее отъ строжайшаго соблюденія дорійскаго лада.

Третій разрядъ особенностей, характеризующихъ русскія пѣсни, составляетъ ихъ ритмическими данными. Крайняя несимметричность постройкы, отсутствіе не только правильно повторяющихся четныхъ размѣровъ, но и какого бы то ни было повторенія какой бы то ни было единицы, вотъ черта, которая прежде всего бросается въ глаза изучающему. Она бываетъ и въ пѣсняхъ западныхъ народовъ, исключая, конечно, южныхъ, въ которыхъ плясовой характеръ преобладаетъ. Но тамъ она встрѣчается какъ рѣдкое исключеніе. Здѣсь же это исключеніе едва ли не равняется въ распространеніи правилу. Ни въ одномъ отношеніи русскія пѣсни столько не пострадали, столько не исказились отъ записыва-

нія, какъ въ ритмическомъ. Оттого на бумагѣ не велико число пѣсенъ, свободныхъ отъ метрической соразмѣрности; но оно велико, если отъ печатныхъ источниковъ обратиться къ источнику живому—къ самому народу. Въмѣсто общихъ западнымъ народамъ группъ въ два, четыре и восемь тактовъ, мы на каждомъ шагу встрѣчаемъ фразы изъ пяти, изъ семи тактовъ; одинъ видъ такта смѣняется другимъ; часто вся пѣсня въ тактъ  $\frac{5}{4}$  и  $\frac{7}{4}$ . Русскіе ритмы противоположны маршеобразнымъ и танцевальнымъ: они только пѣвучи и предполагаютъ народъ, склонный болѣе къ пѣнію нежели къ пляскѣ и несклонный къ солдатчинѣ. На первый взглядъ такое положеніе можетъ встрѣтить противорѣчія, кажуціяся весьма полновѣсными. Сколько въ памяти каждого русскихъ пѣсенъ, имѣющихъ тактъ  $\frac{2}{4}$  и состоящихъ изъ четырехъ или восьми тактовъ, въ которыхъ два или четыре такта буквально повторяютъ ритмическую фигуру другихъ двухъ или четырехъ! На это можно замѣтить, что, во-первыхъ, при той неограниченной ритмической свободѣ, которую предоставляетъ себѣ русская пѣсня, отъ нея не могли ускользнуть и размѣры квадратные, какъ *видъ* размѣра, а не какъ общая для него схема; а во-вторыхъ, большинство этихъ-то, рѣзко однообразныхъ по ритму пѣсенъ—происхожденія позднѣйшаго, что явствуетъ изъ словъ. Неквадратные ритмы, въ какой бы значительной степени они ни вкрались въ нашу пѣсню, характерны для нея: они встрѣчаются у. каждого народа; характерно именно частое появленіе ритмовъ пяти-дольныхъ, семи-дольныхъ (внутри такта и въ комбинаціяхъ тактовъ между собой), сообщающіе пѣснѣ своеобразность, столь явственно отдѣляющую ее отъ музыки Запада, и народной, и художественной.

Въ этихъ техническихъ подробностяхъ, какъ бы онѣ, взятыя каждая отдѣльно, ни показались тонки и изысканны, если ихъ соединить въ одну общую картину, съ удивительною силой и цѣльностью сказался народъ, создавшій столь оригинальный родъ музыки. Эта мелодія со своими рѣзкими и неожиданными шагами по крупнымъ интерваламъ; со своими граціозными и фантастическими узорами фіоритуръ, эта гармонія со своею кристаллически-прозрачною системою трезвучій, со своими полными чаянія и открывающими дальнія

перспективы плагальными и фригійскими каденціями, этот ритмъ со своимъ безбрежнымъ раздольемъ, со своими прихотливыми переменами формы движенія, не рисуетъ ли намъ все это русскій народъ? Не отразились ли здѣсь, въ не изслѣдованномъ и безвѣстномъ микрокосмѣ, крутая воля русскаго человѣка, его ясный и трезвый умъ, его потребность широкаго раздолья, его ненависть къ стѣсненію и оковамъ? Не отразились ли, наконецъ, въ этой богатой музыкальной жизни, въ этомъ неисчерпаемомъ разнообразіи музыкальныхъ твореній, непосредственно выросшихъ изъ почвы, если ихъ сопоставить съ нашею бесплодностью въ образовательныхъ, пластическихъ искусствахъ, не отразилась ли здѣсь глубокая внутренняя жизнь, богатѣйшій лиризмъ нашего народа, скрывающійся подъ бѣдностью и неказистостью наружныхъ формъ? Пусть наша природа неживописна, пусть уродливы наши костюмы, пусть неблагоприятна для рѣзца и кисти вся наша внѣшняя обстановка (если все это не клеветы): въ нашей народной пѣснѣ отраднымъ ключомъ бьетъ такой глубокой лиризмъ, такъ увлекательно разнообразны, такъ новы и поразительны формы, въ которыя онъ вливается, что мы съ полною вѣрой, съ радостнымъ упованіемъ можемъ глядѣть въ наше художественное будущее. За надежность, за серьезное значеніе русской музыки намъ ручается народная пѣсня, и ручалась бы одна, если бы она была единственнымъ свидѣтельствомъ нашей музыкальной даровитости. Къ счастью, она уже не единственное ея свидѣтельство. Мы съ гордостью можемъ указать на своего русскаго художника, который, вскормленный вліяніемъ русской пѣсни, внесъ ея характеръ, ея условія въ свои бессмертныя творенія и неподражаемо изобразилъ намъ русскій народъ въ его глубочайшихъ свойствахъ и особенностяхъ.

Художникъ этотъ былъ Михаилъ Ивановичъ Глинка.

### III.

Не всѣ техническія свойства русской пѣсни вошли въ составъ творчества Глинки. Я ниже постараюсь выяснитъ, что именно изъ этой богатой руды оставлено имъ болѣе или менѣе безъ разработки. Важно то, что въ лицѣ Глинки на-

шелся гениальный талантъ, стоявшій на уровнѣ современной европейской музыки и вмѣстѣ съ тѣмъ полный родныхъ воспоминаній и впечатлѣній, который такимъ образомъ могъ сдѣлаться выразителемъ духа русскаго народа въ стройныхъ, художественныхъ музыкальныхъ произведеніяхъ. Важно то, что въ лицѣ Глинки наша музыка изъ области небрежныхъ поддѣлокъ подъ русскій тонъ выступила на путь къ народному идеалу; важно то, что у Глинки впервые народность является не совокупностью отрицательныхъ качествъ, каковы: скудость, мелкость, тривіальность, а животворнымъ духомъ, проникающимъ и согрѣвающимъ мельчайшую техническую подробность. Какъ могло сдѣлаться, что Глинкѣ, обстановленному въ большей части своей жизни далеко не народно, выпала эта роль: внести русскую пѣсню въ искусство, внести искусство въ русскую пѣсню, объ этомъ намъ даетъ драгоцѣнные намеки автобіографія Глинки, къ сожалѣнію доселѣ не напечатанная вполнѣ, но въ отрывкахъ приведенная г. Стасовымъ, въ упомянутой уже статьѣ его (*Русскій Вѣстникъ* 1857 г., № 20-й, стр. 770—771). Глинка описываетъ свое дѣтство и упомянувъ о своей страсти къ колокольному звону, равно какъ о своей совершенной немзыкальности въ ранніе годы дѣтства, продолжаетъ:

«У батюшки иногда собиралось много гостей и родственниковъ; это случалось въ особенности въ день его ангела, или когда пріѣзжалъ кто-либо, кого онъ хотѣлъ угостить на-славу. Въ такомъ случаѣ посылали обыкновенно за музыкантами къ дядѣ моему (брату матушки) за восемь верстъ. Музыканты оставались нѣсколько дней, и когда танцы за отъѣздомъ гостей прекращались, играли бывало разныя пьесы... Оркестръ моего дяди былъ для меня источникомъ самыхъ живыхъ восторговъ. Когда играли для танцевъ, какъ-то: экосезы, матрадурь, кадрили и вальсы, я бралъ въ руки скрипку или маленькую флейту (piccol) и поддѣлывался подъ оркестръ, разумѣется, посредствомъ тоники и доминанты. Отецъ часто гнѣвался, что я не танцую и оставляю гостей; но при первой возможности я возвращался къ оркестру. Во время ужина обыкновенно играли русскія пѣсни, переложенныя на двѣ флейты, два кларнета, двѣ валторны и два фагота; эти грустно-нѣжные, но вполнѣ доступные для меня

звуки чрезвычайно нравились мнѣ (я съ трудомъ переносилъ рѣзкіе звуки даже валторны на низкихъ нотахъ, когда не играли сильно), и можетъ быть, эти пѣсни, слышанныя мною въ ребячествѣ, были первою причиною того, что въ послѣдствіи я сталъ преимущественно разрабатывать народную русскую музыку».

Очевидно, то, что слышалъ Глинка отъ крѣпостныхъ музыкантовъ своего дяди, было весьма далеко отъ своего чистаго русскаго источника. Русскій народъ не сочинялъ для двухъ флейтъ, двухъ кларнетовъ, двухъ валторнъ и двухъ фаготовъ; музыкантовъ образованныхъ и въ то же время народныхъ въ десятыхъ годахъ у насъ не было. Очевидно эти пѣсни, въ переложеніи какого-нибудь наемнаго капельмейстера изъ тѣхъ нѣмцевъ, которые играютъ рѣшительно на всѣхъ духовыхъ инструментахъ и обучаютъ цѣлые полки, подверглись такимъ же глубокимъ искаженіямъ, какія были испытаны русскими пѣснями въ *Сборникѣ* Прача, вышедшемъ около того же времени (въ 1806 году). Часто случается, что впечатлѣніе ранняго дѣтства впадаетъ въ общую сокровищницу нашихъ воспоминаній и долго, долго хранится въ немъ незамѣченнымъ, временно подавленнымъ впечатлѣніями болѣе сильными, но въ годы зрѣлости внезапно выступаетъ съ силой и свѣжестью вчерашняго воспоминанія и глубоко вліяетъ на нашу душевную и умственную жизнь. Такъ было и здѣсь. Онѣмеченныя русскія пѣсни, привлекшія симпатію маленькаго Глинки, запали въ его душу и хранились въ ней какъ сырой матеріаль, не оказывая почти никакого вліянія на первый періодъ его композиціи; но въ послѣдствіи, когда вся атмосфера нашей умственной жизни прониклась порывомъ къ отысканію народнаго идеала, когда появился Гоголь и начали цѣнить Пушкина, впечатлѣнія отрочества, очищенные въ горнилѣ генія, предстали, сильныя и свѣтлыя, предъ Глинкой и вдохновили его такими чисто-народными твореніями, какъ *Слався*, какъ весь *Русланъ и Людмила*.

Выше были установлены три признака русской пѣсни: мелодія, гармонія (подразумѣваемая) и ритмъ. Какъ народный композиторъ, и Глинка въ своихъ сочиненіяхъ долженъ соединять эти признаки или все, или въ большинствѣ. Такъ и есть на самомъ дѣлѣ. Само собою разумѣется, что для заклю-

ченія о немъ мы должны брать произведенія его зрѣлой эпохи, а не такія какъ романсы: *Я люблю, ты мнѣ твердила*, или: *О память сердца, ты сильнѣй*, отличающіеся отъ современныхъ имъ романсовъ только большимъ присутвіемъ музыкальнаго таланта. Въ сочиненіяхъ Глинки можно прослѣдить постепенный переходъ отъ подражанія преобладавшей въ западной Европѣ манерѣ до полного развитія народной самобытности. Справедливость требуетъ замѣтить, что одно изъ лучшихъ сочиненій Глинки: *Жизнь за Царя*, находится далеко не на концѣ этого пути, а на его серединѣ, и эта опера не есть народнѣйшее изъ произведеній великаго русскаго композитора. На псевдо-народности *Жизни за Царя* особенно настаивалъ г. Стасовъ, и настаивалъ, по моему мнѣнію, слишкомъ рѣзко. Опера эта не есть поддѣлка подъ народный тонъ, какія и до и послѣ Глинки въ изобиліи появлялись на оперныхъ подмосткахъ и иногда на время затемняли даже популярность музыки Глинки. Опера эта, и въ слабѣйшихъ своихъ нумерахъ, ярко выдѣляется изъ массы современныхъ ей русскихъ романсовъ, считавшихся представителями «русской» музыки. Самые медоточивые и плаксивые нумера *Жизни за Царя*, какъ ни далеки отъ истиннаго пониманія русскаго духа—бодрого, свѣжаго и здороваго, а не томно-унылаго—все-таки представляютъ черты гармоніи и голосоведенія, съ поразительнымъ талантомъ внесенныя въ оперную музыку изъ народной русской пѣсни. Но полемика г. Стасова противъ исключительнаго поклоненія нашей публики оперѣ *Жизнь за Царя* имѣетъ весьма законное основаніе въ томъ чувствѣ оскорбленія, которому подвергается память великаго художника, когда общій приговоръ упорно предпочитаетъ его высочайшимъ произведеніямъ сравнительно слабыя сочиненія. Наши цѣнители, самоувѣренно порицающіе *Руслана и Людмилу* какъ музыку «нѣмецкую» и столь же самоувѣренно покровительствующіе *Жизни за Царя* какъ музыкѣ «русской», дѣйствительно, наносятъ оскорбленіе тѣни великаго художника, впервые доказавшаго намъ въ живыхъ образцахъ свободнаго творчества, что такое русская музыка. Тѣмъ не менѣе, если взглянуть на *Жизнь за Царя* помимо того безосновательнаго взгляда, котораго эта опера была безъ вины причиной, надобно признаться, что на

ряду съ оборотами, перенесенными съ запада Европы, на ряду съ итальянизмами и галлицизмами, *Жизнь за Царя* содержитъ мѣста, проникнутыя народностью. Мелодіи *Жизни за Царя* можно раздѣлить, по отношенію къ тональности, на три категоріи. *Первую* изъ этихъ категорій составляютъ мелодіи, построенныя на минорной гаммѣ, или на мажорной съ модуляціями въ другіе тоны: такія мелодіи, хотя большею частью очень размашистыя, свѣжія и красивыя, и по несимметричности своей постройки имѣющія нѣчто раздольно-русское. противорѣчатъ основному требованію народнаго русскаго напѣва, требованію древней, *церковной* тональности, и поэтому никакъ не могутъ быть признаны *народными* въ своей технической фактурѣ. Сюда принадлежатъ три любимѣйшіе мотива этой оперы: *Какъ мать убили, Ахъ не мнѣ, бѣдному* (Вани), и *allegro* первой аріи Антониды. Мелодіи эти, вѣроятно, потому-то и сдѣлались такъ скоро популярны, что народный складъ въ нихъ еще задержанъ итальянскими и французскими вліяніями, что въ нихъ онъ не выступаетъ съ тою рѣзкою особенностью, которая сдѣлала бы его непонятнымъ для публики, привыкшей разговаривать на французскомъ языкѣ и плѣняться итальянскою музыкой. Ко *второй* категоріи я отнесу тѣ мелодіи, которыя почти цѣликомъ построены на семи не измѣняющихся ступеняхъ церковныхъ ладовъ, но тѣмъ не менѣе мѣстами подвергаются вторженію діезовъ или бемолей, противныхъ духу народной гаммы. Сюда принадлежатъ мелодіи: *Въ бурю во грозу* (которою открывается 1-е дѣйствіе), *Что гадать о свадьбѣ* (Сусанина), *Да, мой птенчикъ подрастаетъ, въ службу царскую войдетъ* (его же), *Меня ты на Руси возлелѣялъ* (Вани), *Не розанъ въ саду въ огородѣ цвететъ* (Собинина) и пр. Въ нихъ народный характеръ подчасъ сказывается уже весьма сильно, но все еще подмѣшивается элементъ чуждый: такъ превосходный хоръ интродукціи *Въ бурю во грозу*, начинающійся такъ энергически, такъ копоритно, испорченъ модуляціями въ минорный параллельный тонъ и на доминанту, модуляціями, неизвѣстными нашей народной музыкѣ. Примѣровъ такой непослѣдовательности, невыдержанности можно было бы привести очень много изъ *Жизни за Царя*. Третья категорія составитъ изъ мелодій уже исключительно *діато-*

*ническихъ*, то-есть исключительно придерживающихся основныхъ, не измѣненныхъ звуковъ древнихъ ладовъ. Сюда принадлежатъ: хоръ гребцовъ: *Ледъ рѣку въ полонъ забралъ* (миксолидійская мелодія), голосъ Сусанина въ ансамблѣ 1-го дѣйствія: *Не настала еще пора* (фригійская мелодія), короткая мелодія женскаго хора въ первомъ финалѣ: *Вотъ царь вамъ ставится, люди веселятся* (эолийская), хоръ крестьянъ: *Мы на работу въ лѣсъ* (дорійская мелодія), основная мелодія сцены прихода поляковъ (въ  $\frac{2}{4}$ , также дорійская), мелодія женскаго хора: *Разыгралася, разливалася* (миксолидійская), наконецъ знаменитое *Слався* (также миксолидійская). Я не назвалъ нѣкоторыхъ другихъ мелодій, вполне диатоническихъ, но искаженныхъ рутинною, неумѣстно модулирующею гармонизаціей: этимъ недостаткомъ особенно бросается въ глаза *Послѣ драки молодецкой* Собинина, мелодія вполне народная, если забыть ея аккомпаниментъ, но съ своимъ аккомпаниментомъ какъ нельзя болѣе похожая на дюжинный, псевдо-русскій и псевдо-чувствительный романсъ. Я потому позволилъ себѣ войти въ частности, не для всѣхъ одинаково интересныя, относительно вопроса, народны ли мотивы *Жизни за Царя*, что эта опера, нѣкоторыми считаемая вѣнцомъ русскаго музыкальнаго творчества, въ новѣйшее время подверглась, со стороны и крайнихъ сторонниковъ Глинки и нѣкоторыхъ его противниковъ, нападкамъ именно за отсутствіе въ ней русскаго элемента. И то, и другое мнѣніе имѣють основаніе въ дѣйствительности. Съ одной стороны, *Жизнь за Царя*—первое народное произведеніе нашей музыки, а потому появленіе этой оперы на нашемъ музыкальномъ горизонтѣ, дѣйствительно, есть событіе, съ важностью котораго не можетъ сравниться появленіе *Руслана и Людмилы*, составляющее уже звено въ цѣпи начатой *Жизнью за Царя*; съ другой стороны, *Жизнь за Царя*—произведеніе не настолько народное какъ *Русланъ и Людмила*, хотя этой послѣдней оперѣ не такъ посчастливилось и ее далеко не такъ любятъ, какъ любятъ *Жизнь за Царя*.

Такъ какъ народность *Руслана и Людмилы* не подвергнута у насъ такому сомнѣнію, какъ народность *Жизни за Царя*, то я не дѣлаю перечня всѣхъ или главнѣйшихъ мелодій этой оперы, подобно перечню, сдѣланному мной для

рѣшенія вопроса о *Жизни за Царя*. Ограничусь замѣчаніемъ, что почти *всѣ* мелодіи второй оперы Глинки носятъ несомнѣнный отпечатокъ русской народности, что почти *всѣ* онѣ, съ той или другой стороны, уподобляются наилучшимъ изъ нашихъ народныхъ пѣсенъ. Народность такъ глубоко и всецѣло овладѣла Глинкой, когда онъ писалъ *Руслана*, что даже чисто-лирическія части этой оперы, дивные монологи Ратмира и Гориславы, ею проникнуты, и что во всей оперѣ лишь весьма немногіе, маловажные отрывки (*allegro*) 1-й аріи Людмилы, фраза фѣнала: *О, витязи*, арія Фарлафа: *Близокъ ужъ часъ торжества моего*, балетъ 3-го дѣйствія, вальсъ Ратмира: *Чудный сонъ живой любви*, арія Людмилы: *Ахъ ты доля*, въ 4-мъ дѣйствіи, пьесы, исчезающія въ громадномъ, чисто-національномъ цѣломъ, носятъ слѣды итальянскаго или французскаго вліянія. Народный характеръ *Руслана* виденъ не только тамъ гдѣ задачей было обрисовать именно русскую народность: еще интереснѣе и наблюдательнѣе наблюдать преобладаніе русскаго музыкальнаго склада въ тѣхъ мѣстахъ этой оперы, гдѣ сюжетъ требовалъ мѣстнаго, не-русскаго колорита. Восхищаются мѣстнымъ колоритомъ, умѣніемъ переноситься въ данную народность и воспроизводить ее въ звукахъ, которымъ Глинка блеснулъ въ *Русланѣ*. Восхищеніе это вполнѣ справедливо, и мѣстный колоритъ составляетъ, конечно, одну изъ сторонъ этой неисчерпаемо-многосторонней оперы; но гораздо выше и гораздо глубже значеніе другого факта, до сихъ поръ обойденнаго молчаніемъ, а именно, что музыка *Руслана* такъ удачно, такъ тонко и рельефно рисующая намъ разныя народности, никогда въ этихъ мѣстныхъ картинахъ не теряетъ своего основного, чисто-русскаго типа. Музыка *Руслана*, даже тамъ, гдѣ она изображаетъ народность не-русскую, и изображаетъ ее въ совершенствѣ, не перестаетъ быть музыкой вполнѣ русскою. Для разъясненія этого положенія, которое съ перваго взгляда можетъ показаться парадоксальнымъ, необходимо опредѣлить границы между народнымъ стилемъ и мѣстнымъ колоритомъ въ музыкѣ. Мнѣ случалось слышать отъ людей весьма талантливыхъ и не лишенныхъ музыкальныхъ свѣдѣній, что опера русскаго композитора тогда только должна быть русскою по стилю, когда дѣйствіе ея

происходить въ Россіи; но что если мѣсто ея дѣйствія, напримеръ, Палестина или древній Римъ, то и стиль музыки долженъ отречься отъ народнаго содержанія и стать еврейскимъ или древне-римскимъ стилемъ. Такое заблужденіе, вѣроятно, порожденное крайними теоріями о солидарности въ оперѣ либретто и музыки, о жертвованіи самостоятельностью музыки для драматической «идеи», или, вѣрнѣе, неправильнымъ приложеніемъ этихъ теорій къ операмъ, характерно изображающимъ отдаленныя страны и народы, разсѣивается въ прахъ предъ однимъ тѣмъ фактомъ, что *стиль* неизмѣнно присущъ художнику и неразрывно связанъ съ его индивидуальностью, что не въ одной литературѣ, а вездѣ, Бюффонское опредѣленіе «le style, c'est l'homme» не перестаетъ быть справедливымъ, какъ бы оно ни было избито. Если стиль дѣйствительно неразлученъ съ художникомъ, если художникъ во всѣ свои произведенія вноситъ тѣ же формы, тѣ же обороты, тѣ же техническія средства, тѣ же красоты и недостатки, наконецъ, тотъ же духъ и міровоззрѣніе,—а такое единство отпечатка, такая типическая выдержанность тѣмъ болѣе сильны, чѣмъ сильнѣе дарованіе художника и нисколько не исключаютъ собою разнообразія и многосторонности,—то какъ же допустить, что художникъ можетъ до безконечности перерождаться и совершенно отказываться отъ всѣхъ вліяній своей почвы и своего времени; по географическому требованію сюжета? Великіе музыканты, изображавшіе въ звукахъ ту или другую чуждую имъ народность, никогда не отрекались отъ своего я для вящаго выясненія характера этой народности. Въ древнее время они почти или вовсе не соблюдали мѣстнаго колорита, подобно тому, какъ и древніе живописцы не соблюдали историческаго костюма; въ новѣйшее время они съ жаромъ бросились именно на мѣстный колоритъ, но и тогда и теперь, и соблюдая и не соблюдая мѣстныя особенности, они ни на минуту не отказывались отъ своего личнаго, единаго и постояннаго отпечатка. Музыка обладаетъ такими громадными средствами, техника ея до того распространена и утончена, что можно, строго сохраняя во всѣхъ своихъ сочиненіяхъ условія одного рода и сообщая имъ чрезъ это общую фیزیономію, пользоваться самою неограниченною свободой въ условіяхъ другого

рода, примѣняясь въ нихъ къ требованіямъ каждой отдѣльной задачи. Первыя изъ этихъ условій, проходящія чрезъ всю совокупность произведеній того или другого музыканта, составляютъ его *стиль*; вторыя, видоизмѣняющіяся согласно характеру задачи, составляютъ, между прочимъ, и мѣстный колоритъ. Различій здѣсь можетъ быть еще больше. Одна часть изъ свойствъ первой категоріи составитъ *народный* стиль художника и будетъ отличать *всѣ* творенія его народа отъ твореній другихъ народовъ; другая часть этихъ свойствъ образуетъ стиль *времени* художника, опять-таки отличая это время отъ предыдущихъ и послѣдующихъ; третья часть названныхъ свойствъ, наконецъ, составитъ личное достоинствіе художника и отличитъ его отъ современныхъ и одноплеменныхъ ему художниковъ. Точно такъ же и свойства второй категоріи (видоизмѣняющіяся съ задачами, и потому не принадлежащія къ *стилю*) допускаютъ множество подраздѣленій, въ которыя я здѣсь не войду. Чтобы доказать, что эта мысль о независимости постоянного стиля отъ измѣнчиваго выраженія не есть лишь фраза, я укажу на конкретныя данныя, неотразимо доказывающія справедливость этой мысли относительно музыкальной композиціи. Средства, которыми пользуется композиторъ, четырехъ родовъ: мелодическія, гармоническія, ритмическія и акустическія (такъ называемая инструментовка). Каждое отдѣльное изъ этихъ средствъ очевидно распадается на множество подраздѣленій, и съ другой стороны, каждое изъ нихъ очевидно можетъ комбинироваться съ каждымъ другимъ. Далѣе, каждое отдѣльное изъ этихъ музыкальныхъ средствъ, и даже каждая отдѣльная форма его употребленія, можетъ существовать совершенно самостоятельно и группироваться съ любыми формами употребленія другихъ средствъ. Конечно, вкусъ и чувство сильно ограничиваютъ этотъ просторъ всевозможныхъ сочетаній; тѣмъ не менѣе просторъ этотъ, и въ границахъ изящнаго и разумнаго, все еще громаденъ. Отсюда объясняется, какъ музыкантъ можетъ, въ нѣкоторыхъ чертахъ, на примѣръ, гармоніи и мелодіи, сохранять свою индивидуальную фізіономію, а въ другихъ, на примѣръ, въ ритмическихъ и инструментальныхъ деталяхъ, безконечно измѣняться согласно идеѣ каждаго отдѣльнаго произведенія. Возвращаясь

къ *Руслану и Людмилѣ*, мы замѣтимъ, что именно тотъ музыкальный факторъ, разборъ котораго у Глинки насъ здѣсь занимаетъ,—мелодія,—и въ восточныхъ сценахъ этой оперы проникнуть духомъ русской пѣсни: какъ *Жаръ и зной* Ратмира, такъ и *О мой Ратмиръ* Гориславы, какъ женскій хоръ *Мирный сонъ! успокой сердце дѣвы!* такъ и мелодіи плясокъ четвертаго дѣйствія (разумѣется, кромѣ готовой кавказской мелодіи *лезгинки*, вставленной Глинкой въ эти танцы), вполне подходятъ подъ условія русской народной музыки; восточный колоритъ все эти мелодіи получаютъ отъ остроумныхъ вычурностей гармонизаціи, отъ рѣзкихъ особенностей инструментовки, но самыя мелодіи—русскія, и нисколько не теряютъ отъ этого ни въ силѣ, ни въ умѣстности. Онѣ не были бы русскими мелодіями, если бы ихъ написалъ нерусскій или плохой русскій композиторъ. *Бахчисарайскій фонтанъ* Пушкина роскошно сверкаетъ красками Востока, искусно расточенными, но вмѣстѣ съ тѣмъ *Бахчисарайскій фонтанъ*—произведеніе чисто-русское не только по своему неподобному стиху, но и по внутреннему складу.

Та же народность мелодическаго склада господствуетъ и въ другомъ большомъ произведеніи зрѣлой эпохи Глинки, въ *Князѣ Холмскомъ*. И здѣсь одна изъ наиболѣе русскихъ мелодій—превосходная еврейская пѣсня: *Съ горныхъ странъ палъ туманъ*, которою въ то же время справедливо восхищаются какъ глубокимъ выраженіемъ еврейской народности. Гораздо менѣе русскія, гораздо болѣе проникнуты иноземными вліяніями, мелодіи большинства Глинкинскихъ романсовъ; причина этому та, что Глинка въ своихъ романсахъ вполне субъективенъ, что въ нихъ онъ оставляетъ изображеніе широкой народной жизни, которую такъ глубоко понималъ и такъ безсмертно воспроизвелъ, а изображаетъ себя со своими скорбями и страстями. Его личность имѣла мало непосредственно-общаго съ народомъ. Онъ былъ богатый баричъ, любившій жить за границей и бойко переписывавшійся на французскомъ языкѣ. Можетъ быть именно потому, что созерцалъ народъ въ далекой перспективѣ, а не въ непосредственной близости, Глинка такъ хорошо понималъ характеръ и духъ этого, разобщеннаго съ нимъ народа. Чтобы охватить взоромъ громадный предметъ, надобно находиться

на большомъ отъ него разстояніи: вблизи мы видимъ лишь частности, и эти частности своею исключительностью сбиваютъ и могутъ извратить наше заключеніе о цѣломъ. Такъ и въ художественной жизни мы часто видимъ примѣры, что глубочайшія и обширнѣйшія изображенія народа исходятъ не прямо изъ нѣдръ его, а изъ образованныхъ классовъ общества, въ извѣстной мѣрѣ разлученныхъ съ непосредственными источниками народнаго вдохновенія. Но не всю свою музыкальную дѣятельность, а только бѣльшую часть ея посвятилъ Глинка картинамъ изъ исторической жизни нашего народа. Въ романсахъ Глинки, хотя и здѣсь таится русское содержаніе, русскій основной элементъ, прежде всего сказывается челоувѣкъ той эпохи, къ которой Глинка принадлежалъ, и которая хотя бессознательно стремилась къ народностямъ (въ которыя она теперь уже и успѣла излиться), но наружно преслѣдовала совѣмъ другіе идеалы, которыхъ я уже коснулся въ началѣ этой статьи.

Какъ выше было сказано, Глинка лишь отчасти, а не вполне, соединяетъ въ своихъ сочиненіяхъ техническіе признаки русской народной пѣсни. Это особенно сильно сказывается въ гармоніи. Гармонію Глинки можно разложить на два элемента, изъ которыхъ одинъ отличаетъ музыку Глинки отъ музыки собственно народной, другой отличаетъ перваго русскаго композитора отъ композиторовъ иностранныхъ. Мы говорили, что русскія народныя пѣсни требуютъ гармонизаціи исключительно трезвучіями, и что эта черта отличаетъ простонародную музыку отъ музыки высшихъ классовъ; мы говорили также, что русскія пѣсни требуютъ древнихъ, такъ называемыхъ церковныхъ каденцій, и что эта черта отличаетъ русскую музыку вообще отъ западно-европейской. Последнее условіе мы находимъ у Глинки въ большей степени, нежели первое. Онъ чаще писалъ въ древнихъ ладахъ, нежели ограничивался трезвучіями. Последними онъ не ограничивался отъ того, что былъ однимъ изъ смѣлѣйшихъ и изобрѣтательнѣйшихъ гармонистовъ своего времени, и поэтому съ любовью пользовался всѣми богатствами современнаго ему стиля, и даже самъ расширилъ эти богатства новыми и драгоценными приобрѣтеніями. Въ послѣдствіи мы будемъ говорить о музыкально-техническихъ частностяхъ, замѣча-

тельныхъ у Глинки, и рассмотримъ, какія именно эти нововведенія; здѣсь же обратимся прямо къ тѣмъ случаямъ, гдѣ Глинка съ любовью употреблялъ сочетанія трезвучій, характеръ которыхъ—ясный, свѣтлый и простой, а потому, въ обширнѣйшемъ смыслѣ слова, народный. Всѣ хоры *Жизни за Царя*, гдѣ поютъ крестьяне, въ особенности два геніальнѣйшіе изъ этихъ хоровъ, пѣсня гребцовъ *Ледъ рѣку въ полонъ забралъ* и эпилогъ *Славься*, построены или преимущественно, или исключительно на трезвучіяхъ. На трезвучіяхъ же держится интродукція перваго дѣйствія *Руслана и Людмилы*, эта великолѣпная эпическая картина древней богатырской жизни. Склонность Глинки къ трезвучіямъ выражается и въ томъ, что болѣе сложныя гармоніи у него очень часто являются въ видѣ *задержаній* (измѣненій трезвучной гармоніи, происходящихъ отъ одновременнаго перехода голосовъ изъ одного трезвучія въ другое), такъ что, освободивъ гармонію (повидимому, очень затѣйливую и изобилующую диссонансами) отъ ея задержаній, мы получаемъ опять рядъ трезвучій, ясныхъ и прозрачныхъ. Эта склонность къ задержаніямъ ведетъ къ частому употребленію септаккордовъ на всѣхъ ступеняхъ гаммы (или *септаккордовъ въ предлѣгахъ тона*), также первоначально происшедшихъ изъ трезвучій оживленныхъ задержаніями. Вспомнимъ нѣкоторыя изъ совершеннѣйшихъ твореній Глинки; вспомнимъ романсы: *Прости! Корабль взмахнулъ крыломъ*, и *Прощайте, добрые друзья*; фразу Гориславы (въ третьемъ дѣйствіи *Руслана*): *Ужель на вѣкъ разстаться мнѣ*; фразу Ратмира въ томъ же дѣйствіи: *Прекрасна ты, но не одна прекрасна*; заключеніе пѣсни Баяна (на словахъ: *И радости прилѣгта, дитя дожда и свѣта, вновь радуга взойдетъ*); нѣкоторыя изъ послѣднихъ варіацій *Арагонской хоты*; антракты: къ четвертому дѣйствію *Руслана* и къ пятому дѣйствію *Холмскаго*; вспомнимъ, наконецъ, величественное и мощное задержаніе въ эпилогѣ *Жизни за Царя* (гармонія, дѣйствіе которой на самыхъ немзыкальныхъ слушателей неотразимо), а именно аккордъ ми-фа-ла-до-фа, послѣ нисходящей гаммы терціями—и мы убѣдимся въ постоянномъ, неослабномъ стремленіи Глинки къ задержаніямъ и отъ нихъ возникающимъ септаккордамъ. Тѣмъ не менѣе аккордика Глинки, взятая вообще,

скорѣе поставитъ его въ разрѣзъ съ требованіями русской народности, нежели выяснитъ эти требованія на практикѣ. Въ общей совокупности гармоніи Глинки слишкомъ много диссонансовъ, слишкомъ силенъ новѣйшій элементъ для гармоніи народной, первобытной. Гораздо ближе подошелъ Глинка къ народному идеалу съ другой стороны гармоніи, а именно въ отношеніи модуляціи, то-есть послѣдовательномъ сочетаніи различныхъ тональностей. Здѣсь вліяніе церковныхъ ладовъ, на которыхъ, какъ выше было изложено, построены русскія пѣсни, чувствуется въ двухъ явленіяхъ: въ упорномъ и оригинальномъ по своей упорности діатонизмѣ и въ частыхъ церковныхъ каденціяхъ. Диатонизмъ, то-есть ограниченіе семью основными звуками, въ противоположность новѣйшей музыкѣ, располагающей двѣнадцатью звуками, составляетъ необходимую принадлежность церковныхъ ладовъ. Отношенія (разстоянія) между семью ступенями церковныхъ ладовъ неодинаковы, отношенія между двѣнадцатью звуками нашей современной системы одинаковы: отсюда церковныя гаммы, насколько уступаютъ нашимъ современнымъ въ матеріальномъ богатствѣ (въ количествѣ звуковъ), настолько же превосходятъ ихъ въ духовномъ богатствѣ (разнообразіи отношеній и индивидуализаціи каждой отдѣльной ступени гаммы). Этотъ діатонизмъ—явленіе чрезвычайно интересное и назидательное у Глинки. Ни одинъ изъ современныхъ Глинкѣ композиторовъ не держался принятой однажды тональности съ такою любовью, съ такою энергіей, какъ Глинка. Его стиль съ этой стороны напоминаетъ Себастіана Баха, у котораго, совершенно какъ у Глинки, изрѣдка прорывался необыкновенный даръ къ модуляціи въ отдаленные тоны и къ роскошному, фантастическому хроматизму, а постоянно преобладала, напротивъ того, любовь къ однажды принятому ладу, и не менѣе поразительный даръ извлекать изъ ограниченнаго матеріала одной тональности богатѣйшія, грандіознѣйшія гармоніи. Съ этимъ направленіемъ въ связи любовь Глинки къ септаккордамъ въ предѣлахъ гаммы, ибо эти септаккорды, какъ уже гласитъ ихъ названіе, имѣютъ особенность удерживать гармонію въ принятой тональности, укрѣпляютъ и замыкаютъ тональность. Упорство діатонизма повліяло не только на гармонію, но даже на композицію.

Глинка. Черта эта объясняетъ, почему Глинка такъ любилъ форму вариации и такъ рѣдко прибѣгалъ къ сонатной формѣ: первая удерживаетъ всю пьесу на одной тоникѣ, вторая вся основана на противопоставленіи старой тоникѣ какой-нибудь новой (бывшей доминанты, медианты и проч.). Что же касается до церковныхъ каденцій, составляющихъ самый рѣшительный признакъ и отличіе древнихъ ладовъ отъ современныхъ, то гармонія Глинка ими изобилуетъ. Изъ множества *фригійскихъ* каденцій, встрѣчаемыхъ въ *Жизни за Царя*, назовемъ: въ первомъ дѣйствіи, каденцію на словахъ мужского хора: *Ужель опять гроза нагрянула на насъ?* каденцію на словахъ Сусанина: *Грозой на Москву воздвигнулся король*; каденціи на словахъ мужского хора: *Горе намъ!* и *Охъ, горькая Москва!* каденція на словахъ Собинина: *Когда жъ она была чужая? Чья же, когда не наша?* нѣсколько разъ повторяемую каденцію на словахъ Сусанина: *Сто побѣдъ не стоятъ такого слуха!* въ третьемъ дѣйствіи, каденцію при четвертомъ повтореніи словъ: *Доброй славой я прославлю*; каденцію на словахъ квартета: *Запируемъ вмигъ*; обороты, конечно, не исключительнаго свойства, обороты, встрѣчающіеся и у современныхъ Глинкѣ иностранныхъ композиторовъ, но не въ одинаковой мѣрѣ. Но гораздо характернѣе *дорійскія* каденціи, представляющіяся современному пониманію какъ окончанія мажорной фразы на второй ступени отъ ея тоники: сюда принадлежатъ, кромѣ одной фразы въ хорѣ третьяго дѣйствія *Жизни за Царя*: *Мы на работу въ лѣсъ*, одна строфа въ пяти-четвертномъ хорѣ *Руслана и Людмилы*, а именно: *Лель таинственный, упоительный, ты восторги лешь въ сердце намъ*, на словахъ: *въ сердце намъ*; окончаніе введенія къ первой пѣснѣ Баяна, на словахъ: *На Царьградѣ войною или*; окончаніе первой фразы въ танцахъ четвертаго дѣйствія въ тактѣ  $\frac{6}{8}$ ; если сюда же причислить подобныя каденціи съ измѣненіемъ первой ступени, то-есть уже формальныя модуляціи по приему новѣйшихъ гаммъ, то можно увеличить этотъ списокъ множествомъ другихъ примѣровъ. На множество *плагальныхъ* каденцій (заключеній посредствомъ трезвучій на четвертой и первой ступени гаммы), находящихся въ *Русланѣ* и *Людмилѣ*, уже указалъ г. Стасовъ; но въ особенности оригинальна и поразительна

*эолійская* каденція (сочетаніе мажорнаго трезвучія съ ми-  
норнымъ, басъ котораго на малую терцію ниже баса перваго),  
которою заключается еврейская пѣсня во второмъ дѣйствиі  
*Князя Холмскаго*. Каденція эта единственная въ своемъ родѣ,  
и если найдетъ подражаніе, то быть-можетъ современемъ вы-  
тѣснить нынѣ употребительное заключеніе посредствомъ до-  
минантъ-аккорда и трезвучія на тоникѣ. Какъ сильно было  
вліяніе на Глинку древнихъ ладовъ (ладовъ, исключительно  
почерпнутыхъ имъ изъ русскихъ пѣсенъ, ибо съ церковною  
музыкой временъ возрожденія Глинка, по увѣренію его  
біографа, познакомился гораздо позже сочиненія своихъ  
оперъ), видно изъ тѣхъ сопоставленій различныхъ тональ-  
ностей, которыя любилъ дѣлать Глинка въ своей модуляціи.  
Новѣйшая мажорная гамма почти исключительно модули-  
руетъ на доминанту; въ постройкѣ пьесъ преобладаетъ квин-  
товое отношеніе: рѣдкія исключенія изъ этого закона, встрѣ-  
чающіяся, напримѣръ, у Бетховена, не могутъ поколебать  
его всеобщее значеніе. У Глинки, напротивъ того, мы по-  
стоянно видимъ модуляціи на терцію: стоитъ вспомнить мо-  
дуляціонную постройку, въ первомъ дѣйствиі *Руслана и*  
*Людмилы*, пѣсни Баяна: *Одгнется весною*, и ея отношеніе  
къ ансамблю: *Что слышу я?* вставленному между ея строфъ,  
а также арію Людмилы: *Горько мнѣ, родитель дорогой*, и ея  
отношеніе къ прелестному хору нянекъ и мамокъ: *Не тужи,*  
*дитя родимое*, также вставленному между ея анданте и ал-  
легро; далѣе, постройку аріи Руслана во второмъ дѣйствиі,  
хора женщинъ: *Ложится въ полъ мракъ ночной*; рѣдко упо-  
требительный оборотъ, безъ доминантъ-аккорда новой тональ-  
ности, прямо на минорное трезвучіе верхней терціи мажор-  
ной гаммы (оборотъ, прославляемый панегиристомъ Веймар-  
ской школы, графомъ Лауренциномъ, у Вагнера, какъ воз-  
обновленіе Палестриновой гармоніи), въ аріи Людмилы чет-  
вертаго дѣйствиія: *Безумный кудесникъ*, на словахъ: *Не чары*  
*волшебства дѣвичье сердце*; постройку модуляціи увертюръ  
къ *Холмскому* и къ *Руслану и Людмилѣ* и, наконецъ,—  
чтобъ окончить самымъ яркимъ примѣромъ,—смѣлый пере-  
ходъ въ самомъ концѣ *Руслана и Людмилы* безъ всякихъ  
посредствующихъ тоновъ, изъ си-бемоль-мажоръ въ ре-ма-  
жоръ; слѣдовательно опять на мажорную терцію. Всѣ эти

сочетанія, тамъ гдѣ являются въ видѣ соотношенія малой терціи, основаны на эолійской гаммѣ; гдѣ же являются какъ соотношеніе большой терціи,—на фригійской гаммѣ. Надѣюсь, что эти фактическія данныя, хотя неполныя, убѣдятъ тѣхъ, кто еще сомнѣвается въ народности Глинкинской гармоніи. Никакъ нельзя отрицать того, что наряду съ явленіями древнихъ ладовъ, свойственныхъ русской пѣснѣ, у Глинки постоянно встрѣчаются и явленія новѣйшей гармоніи, выработанной школами итальянскихъ и нѣмецкихъ композиторовъ. Дѣло здѣсь не въ тѣхъ чертахъ, которыя Глинка имѣетъ общими съ композиторами другихъ странъ, а именно въ тѣхъ, которыя сообщаютъ его твореніямъ оригинальную фizioномію. Мы нисколько не отрицаемъ существованія первыхъ, и въ слѣдующей статьѣ намѣрены подвергнуть разбору всѣ техническія данныя Глинкинской музыки, не объясняющіяся изъ его народности. Народность Глинки не есть исключительная, она его не замкнула отъ живого участія въ движеніи западной музыки. Есть одна область, въ которой западное вліяніе на Глинку было даже сильнѣе, чѣмъ народно-русское: мы разумѣемъ ритмъ. Здѣсь Глинка оставилъ многое сдѣлать своимъ преемникамъ по отношенію къ народной самобытности стилия. Правда, у него встрѣчается тактъ  $\frac{5}{4}$ , весьма русскій видъ такта, въ нѣкоторыхъ изъ лучшихъ хоровъ его оперъ (*Разыгралася, разливалась* въ третьемъ дѣйствіи *Жизни за Царя*; *Не тужи, дитя родимое*, и *Лель таинственный, упоительный* въ первомъ дѣйствіи *Руслана и Людмилы*); правда, у него есть сложенія тактовъ по семи (пѣсня Вани: *Какъ мать убили*, и романсъ: *Я здѣсь, Изнилья*), но примѣры эти исчезаютъ въ сравненіи со множествомъ вполне симметричныхъ четныхъ размѣровъ, которые Глинка, какъ кажется, перенялъ у французской школы. Квадратность сочетаній тактовъ между собой составляетъ даже отличительную черту его стилия. Она не ведетъ къ однообразію только потому, что уравнивается большимъ разнообразіемъ ритмическихъ сочетаній внутри каждаго такта. Какъ бы то ни было, здѣсь Глинка дальше отошелъ отъ народа, или, точнѣе сказать, менѣе успѣлъ къ нему приблизиться, нежели въ мелодіи и гармоніи; здѣсь народный элементъ данъ лишь въ немногихъ намекахъ,

въ большинствѣ же случаевъ уступаетъ мѣсто общеевропейскому.

Ни у одного русскаго композитора, ни до Глинки, ни во время его, ни даже послѣ него, мы не найдемъ столько чисто-народныхъ свойствъ, столько точекъ соприкосновения съ наивнымъ, творчествомъ русской пѣсни, какъ у Глинки. Быть-можетъ, современное, болѣе тщательное изученіе нашихъ народныхъ пѣсенъ вызоветъ въ будущемъ сочиненія, гдѣ воспроизведеніе русскаго характера будетъ сдѣлано сознательнѣе и обдуманнѣе; быть можетъ, въ нашей музыкѣ появится *реалистическая* школа, которая успѣетъ столь же подробно и столь же фотографически изобразить народъ нашъ въ музыкѣ, какъ онъ уже изображается въ новѣйшей литературѣ. Но въ сферѣ идеалистическаго искусства (мы здѣсь беремъ идеализмъ въ самомъ высокомъ и чистомъ его значеніи, въ которомъ и Гёте, и Шекспиръ—идеалисты), едва ли будетъ Глинка превзойденъ, или даже достигнутъ по отношенію къ силѣ и глубинѣ народнаго тона. Пусть не всѣ мелкія подробности народныхъ пѣсенъ гармонируютъ съ подробностями Глинкинской композиціи: и тѣхъ условій, которыя Глинкой сохранены, достаточно, чтобъ отличить каждую фразу *Руслана и Людмилы*, или *Князя Холмскаго*, отъ сочиненій западныхъ композиторовъ. Въ стиль Глинки вполнѣ вопли основныя свойства русской пѣсни: ея безбрежная размашистость, ея рѣзко-величавая простота, ея первобытная грація. Глинка сумѣлъ сохранить эти свойства среди богатѣйшаго развитія музыкальныхъ средствъ. Онъ сумѣлъ слить ихъ съ элементами новѣйшей жизни и высокой индивидуальности. Онъ сумѣлъ быть народнымъ не по заранѣе принятому и объявленному намѣренію, не въ видѣ исключенія; для него народность не была непривычнымъ костюмомъ, надѣваемымъ изрѣдка, чтобы потѣшить себя и другихъ маскарадомъ и сейчасъ же перемѣняемымъ на обычное итальянско-нѣмецко-французское платье; она была плотью и кровью его сочиненій, она одна способна дать объясненіе ихъ яркой своеобразности. Но именно потому, что народность глубоко проникла всю художественную натуру Глинки, она въ произведеніяхъ его является обобщенною и выдвинутою изъ того тѣснаго, современно-реальнаго круга, въ которомъ всѣ мы могли бы

легко узнать ее. Глинкинская музыка имѣетъ много общаго съ древнѣйшею, коренною музыкой нашего народа, нынѣ подвергающеюся, въ средѣ самаго народа, все большему и большему искаженію и вытѣсненію; но она имѣетъ очень мало общаго съ тою музыкой, которая, вслѣдствіе внѣшнихъ причинъ, проникаетъ теперь въ наше простонародье и дѣлается его любимую музыкальною пищей. То, что большинство нашей публики встрѣчаетъ оглушительными рукоплесканіями какъ «чисто-русскую музыку», и что, къ сожалѣнію, мало-помалу дѣйствительно срастается съ музыкальною жизнью нашего простонародья, не представляетъ для критическаго анализа рѣшительно ничего общаго съ нашимъ народнымъ музыкальнымъ творчествомъ. Романсы Верстовскаго, Варламова, Алябьева, Гурилева, Климовскаго и другихъ (имъ же имя легионъ), по большей части крайне ограниченные и однообразные въ своей техникѣ, пробавляющіеся какимъ-то ходячимъ лексикономъ общихъ мѣсть относительно какъ гармоніи, такъ и мелодіи и ритма, получили для простонародья, узнававшаго ихъ чрезъ посредство трактирныхъ «машинъ» и уличныхъ шарманокъ, значеніе какой-то моды, подражать которой становилось дѣломъ тщеславнаго соревнованія. Придетъ время когда коренныя народныя мелодіи будутъ гораздо короче извѣстны собирающему ихъ музыкальному археологу, чѣмъ нѣкогда пѣвшимъ ихъ простолюдинамъ; когда между искусствомъ, возвысившимся на фундаментѣ народной пѣсни, и искусствомъ, спустившимся до уровня деревенской избы, будетъ порвана послѣдняя связь. Теперь эта связь еще существуетъ, и огромная часть нашего народа еще поетъ собственные вѣковья пѣсни, не замѣненные новѣйшими издѣліями. Но замѣчательно, что тонкая аналогія музыкальной фактуры великаго композитора, Глинки, съ фактурой другого великаго композитора, русскаго народа, для этого послѣдняго пропадаетъ, что его вкусы гораздо легче удовлетворяются произведеніями вполнѣ нѣмецкими, или итальянскими, лишь бы они сильно говорили его чувству, нежели произведеніями Глинки, требующими для усвоенія обильнаго запаса утонченныхъ настроеній, неизвѣстныхъ простолюдину. Распространенію Глинки въ массѣ одинаково вредятъ и высокое развитіе и богатство его гармоніи, и первобытная ясность и

трезвость его мелодіи. Вредитъ сложность гармоніи, ибо простолюдинъ, долго пѣвпій одногласно, нынѣ дошелъ только до употребленія двухъ аккордовъ (имѣющихъ на его любимомъ инструментѣ—«гармоніи», инструментѣ, столь же мало русскомъ, какъ и его названіе) и естественно чуждается піесы, гдѣ въ каждомъ тактѣ его поражаетъ новый и новый аккордъ. Вредятъ трезвость и простота мелодіи, ибо свойства эти суть свойства эпическихъ временъ, создавшихъ народную пѣсню, и глубоко диссонируютъ со страстностью и раздражительностью теперешняго настроенія, исполненнаго разлада, сомнѣній и борьбы: согласно съ этимъ и современный простолюдинъ съ любовью поетъ новѣйшія пѣсни, общедоступныя по своей тривіальной давнишней формѣ, но вмѣстѣ съ тѣмъ симпатичныя по своему страстному, новѣйшему содержанію. Эта страстность содержанія, въ нѣсколько болѣе обширныхъ и сложныхъ формахъ, составляетъ главное требованіе и такъ-называемой образованной публики, весьма часто находившей самыя высокія произведенія Глинки холодными, смѣшивая съ холодностью ихъ невозмутимую, кристальную ясность. Сочиненія Глинки современны въ высшемъ смыслѣ этого слова, они глубоко воспроизвели, въ сферѣ музыкальной, идеи и настроенія нашего вѣка. Но чѣмъ геніальнѣе художникъ, и чѣмъ, вслѣдствіе этого, тѣснѣе связаны его творенія съ преобладающими идеями его вѣка, тѣмъ болѣе эти идеи являются у него въ прекрасномъ обобщеніи, освобожденныя отъ всего, что было въ нихъ мелочнаго и недолговѣчнаго. Чѣмъ сильнѣе творчество, тѣмъ смѣлѣе сочетаетъ оно величины повидимому весьма отдаленныя, тѣмъ скорѣе возвышается оно надъ мелкими всеневными противорѣчіями до пониманія стройной общей гармоніи явленія. Нерѣдко чѣмъ болѣе художникъ согласенъ съ духомъ своего столѣтія, тѣмъ болѣе противорѣчитъ онъ каждому отдѣльному году этого столѣтія. Примѣръ того, какъ общая, широкая современность художника неминуемо ведетъ его къ частнымъ столкновеніямъ и противорѣчіямъ съ близорукими интересами минуты, представляетъ Гёте. Едва ли кто-нибудь въ наше время усомнится, что основныя идеи XVIII столѣтія и той части нашего, которую мы уже прожили, ни въ одномъ художникѣ не отразились съ такою цѣлостью, какъ въ Гёте; но именно эта

многообъемлющая глубина его поэзии выдвигала ее въ сферу обобщенія, иначе сказать, въ сферу идеала, и такимъ образомъ ставила ее въ разрѣзъ съ узкими, односторонними стремленіями, быстро смѣнявшимися одно другое при жизни Гёте.

Главная идея того вѣка, среди котораго жить и творить было суждено Глинкѣ, есть народность; идея эта въ настоящее время перешла въ практическое осуществленіе, при Глинкѣ она жила въ умахъ и сердцахъ. Въ это время стремленіе къ народности было у замѣчательныхъ музыкантовъ и другихъ странъ Европы. Шуманъ и Беллини, при всемъ громадномъ разстояніи между ними, служатъ оба краснорѣчивымъ тому доказательствомъ. Но у западныхъ композиторовъ народность сказалась не такъ рѣзко, какъ у Глинки. Народы Запада составляютъ одну тѣсно-сплоченную семью, въ которой идеи и произведенія постоянно и быстро обмѣниваются, и которыя поэтому глубоко вліяютъ другъ на друга, такъ что искусство каждаго изъ нихъ можетъ быть объяснено лишь изъ искусства многихъ. Потому тамъ такъ возможны и такъ нерѣдки такія явленія какъ офранцуженный итальянецъ Керубини, или онѣмеченный французъ Берлиозъ, явленія серьезныя и глубокия, ничего общаго не имѣющія съ прискорбно-смѣшнымъ перерожденіемъ нѣкоторыхъ русскихъ во французскіе писатели, или итальянскіе композиторы. Хотя музыкальный стиль, на примѣръ, современной Германіи— стиль весьма народный, тѣмъ не менѣе онъ есть результатъ огромной совокупности музыкальныхъ фактовъ, въ числѣ которыхъ не послѣднее мѣсто занимаетъ и новѣйшая французская школа,—школа такъ называемой «Большой оперы». Здѣсь разница между новыми композиторами Запада и Глинкой. Тогда какъ наилучшіе изъ западныхъ композиторовъ восприняли въ себя и внутренне переработали содержаніе *современныхъ* имъ композицій другихъ странъ, кромѣ своего отечества, на Глинку вліяли только классическія, успѣвшія сдѣлаться всеобщимъ достояніемъ композиціи Италиі, Франціи и Германіи; современныхъ ему великихъ композиторовъ Глинка зналъ или очень мало, или вовсе не зналъ. Такъ, по свидѣтельству г. Стасова, Глинка вовсе не зналъ сочиненій Шумана, съ которымъ, какъ мы будемъ имѣть случай показать, онъ имѣетъ такъ много общаго. Эта свобода отъ совре-

менныхъ вліяній, весьма часто увлекающихъ впечатлительную натуру въ исключительную и потому бесплодную сторону, дала оригинальному творчеству Глинки замѣчательный просторъ: насколько было необходимо для его обще-европейскаго значенія, онъ ознакомился и проникся великими образцами классической музыки, но счастливыя обстоятельства поставили его въ сторонѣ отъ тѣхъ бурныхъ и нерѣдко мутныхъ потоковъ, которые уносили собой музыкальное развитіе современнаго Запада и могли бы повліять на развитіе Глинки слишкомъ непосредственно. Вотъ почему Глинка такъ паразитически оригиналенъ; вотъ почему пониманіе его красотъ идетъ такъ медленно и въ настоящее время оставляетъ такъ много желать. Наша публика здѣсь еще не мѣрило: воспитанная на музыкѣ не-русской и въ душѣ любящая изъ всѣхъ родовъ музыки наиболѣе итальянскій, она все-таки, изъ поощренія отечественныхъ талантовъ, занимается и Глинкой и вообще судить его снисходительно, хотя не догадывается о громадности его значенія. Геніальная самобытность Глинки, вслѣдствіе совершеннаго отсутствія въ немъ привычныхъ и избитыхъ элементовъ, причина того, что и въ Германіи музыка его не приобрѣла еще ни уваженія у ученыхъ музыкантовъ, ни симпатій въ массѣ, несмотря на то, что еще при жизни Глинки отрывки изъ его сочиненій были исполнены въ Берлинѣ, несмотря на авторитетъ знаменитаго учителя Глинки, Дена, справедливо гордившагося своимъ безсмертнымъ ученикомъ. И вѣроятно много еще пройдетъ времени, прежде чѣмъ нѣмцы, вообще столь способные къ эстетической критикѣ, дойдутъ до сознанія, что и въ сферѣ, охотно считаемой ими своею исключительною собственностью, въ сферѣ оркестровой композиціи и музыкальной драмы, ихъ величайшіе композиторы имѣютъ равнаго и достойнаго соперника въ лицѣ малоизвѣстнаго и непонятаго русскаго.

Съ Глинкой русская народность вступила, какъ самостоятельная сила, въ музыкальную композицію. Это вступленіе совершилось не безъ борьбы внутренней и внѣшней. Внѣшнюю борьбу, борьбу музыки Глинки съ произведеніями школъ болѣе популярныхъ, мы видимъ и понынѣ. Борьба же внутренняя, совершившаяся въ самомъ Глинкѣ, есть лучшее доказательство естественности процесса, приведшаго отъ слѣ-

пого подражанія итальяно-французской манерѣ къ самобыт-ной народности въ музыкѣ. Всякая новая истина, всякое новое направленіе, только тогда дѣйствуютъ благотворно, когда онѣ созрѣли и укрѣпились въ борьбѣ со стремленіями и воззрѣніями, которыя отстаивалъ авторитетъ преданія. Не то новое слово велико, которое сразу понимается и усваивается, но то, съ которымъ рутина ведетъ долготѣнную, ожесточенную борьбу. Во всей своей силѣ эта война сказывается въ томъ фактѣ, что великіе провозвѣстники новаго свѣта, въ наукѣ и искусствѣ сами, въ началѣ своей дѣятельности, исповѣдывали старыя убѣжденія и придерживались стараго обычая, и затѣмъ постепенно, цѣной медленнаго и упornaго исканія, доходили до своихъ безсмертныхъ откровеній. Такъ было и съ Глинкой. Многочисленныя сочиненія его, относящіяся къ двадцатымъ и къ первой половинѣ тридцатыхъ годовъ, столь же мало народны, столь же очевидно подражательны, какъ и лицейскія стихотворенія Пушкина. Какъ Пушкинъ, Глинка черезъ множество подражательныхъ опытовъ, воспитавшихъ его талантъ, ознакомившихъ его съ формами, проникъ до полной самобытности русскаго содержанія. Какъ Пушкинъ создалъ русскій стихъ, такъ Глинка создалъ русское *голосоведеніе* <sup>1)</sup>, являя народность не только въ общемъ духѣ своихъ твореній, но и въ ихъ технической постройкѣ.

Сходство Глинки съ Пушкинымъ не ограничивается ихъ народнымъ значеніемъ: оно простирается на многія свойства ихъ таланта. Оба они отличаются необыкновеннымъ мастер-

---

<sup>1)</sup> *Голосоведеніемъ* въ музыкѣ называется мелодическое содержаніе голоса, участвующаго въ общей гармоніи. Гдѣ мелодія не зависима отъ гармоническихъ законовъ, то-есть гдѣ она является одна, въ музыкѣ одногласной, тамъ нѣтъ *голосоведенія* въ томъ смыслѣ, который присвоенъ этому термину въ техническомъ языкѣ. *Голосоведеніе* начинается тамъ, гдѣ нѣсколько мелодій не только представляютъ каждая самостоятельное содержаніе, но и образуютъ между собою созвучія, то-есть могутъ быть пѣты одновременно. Одинъ изъ новѣйшихъ музыкальныхъ теоретиковъ, Гейгеръ, справедливо считаетъ *голосоведеніе* важнѣйшимъ мѣриломъ стилиа и отсутствіе хорошаго *голосоведенія* безстальностью. Русскіе композиторы, явившіеся уже послѣ Глинки, по примѣру его, облачаютъ огромную способность къ оживленному веденію *голосовъ*, замѣчательно не зависящихъ одинъ отъ другаго, какъ въ направленіи, такъ и въ ритмѣ, но никогда не нарушающихъ общей стройности и цѣльности гармоніи.

ствомъ формы, необыкновеннымъ изяществомъ внѣшней от- дѣлки, необыкновенною чистотой и прозрачностью, являю- щимися у нихъ не въ видѣ педантскаго старанія и принужде- нія, а какъ врожденная особенность характера. Эта замѣча- тельная чистота и классичность, свободныя отъ всякой изы- сканности, дѣлають и Пушкина, и Глинку явленіями столь же оригинальными среди нашего вѣка, вообще высокомѣрно- небрежнаго къ стилю и фактурѣ, какъ въ прошлый вѣкъ были оригинальны художники, отличавшіеся смѣлостью обо- ротовъ и непризнаваніемъ академической традиціи. Непра- вильность техники теперь уже не рѣдкость, ея не удивишь никого, и трудно превзойти въ ней современныхъ художни- ковъ, не впадая въ смѣшныя или безобразныя крайности; не даромъ же вѣкъ нашъ прославляется дешевыми фразерами какъ вѣкъ художнической свободы, отрицанія тѣсныхъ услов- ныхъ рамокъ и т. д., и т. д. Но оригинально и свѣжо явленіе, именно въ этотъ вѣкъ, художника, склоннаго къ антич- ной строгости и цѣломудрію формы. Далѣе, это совершенство владѣнія формой ведетъ того и другого художника къ тому, что они капризно играютъ формой, съ намѣреніемъ избирая форму наиболѣе трудную или неблагоприятную, дабы и въ ней явить безконечную легкость и гибкость своего дарованія. Мно- жество формъ стихосложенія, въ которыхъ съ одинаковымъ совершенствомъ сочинялъ Пушкинъ, могутъ служить парал- лелями множеству варіацій и имитацій, въ которыхъ Глинка обнаруживалъ и затѣйливость своего воображенія, и безукор- изненность своей техники. Исканіе разнообразія формы, лю- бовь къ облеченію своихъ мыслей въ непривычный костюмъ, повели того и другого къ воспроизведенію самыхъ различныхъ народностей. Безконечная измѣнчивость таланта Пушкина, его превосходныя подражанія стилю самыхъ различныхъ эпохъ и народовъ слишкомъ хорошо извѣстны, чтобъ ихъ здѣсь выставлать. Съ ними достойно соперничаютъ тѣ раз- нообразныя картины народной жизни, которыми сыпалъ Глин- ка: жизни испанской въ *Арагонской хотѣ*; жизни польской въ *Жизни за Царя*; жизни восточной въ третьемъ и четвер- томъ дѣйствіяхъ *Руслана и Людмилы*; жизни средневѣко- вой, рыцарской, въ *Холмскомъ*; наконецъ, самой русской жизни въ языческій періодъ (*Русланъ*) и въ новѣйшій (*Жизни*

за Царя). Гибкость и измѣнчивость дарованія Глинки, совершенно перерождающагося съ каждою новою задачей, составляютъ опять такую рѣдкую черту въ нашъ вѣкъ, вѣкъ сильныхъ, одностороннихъ, замкнутыхъ въ себѣ индивидуальностей, каковы въ музыкѣ Веберъ, Шопенъ, Шуманъ, Вагнеръ, Листъ—что еще болѣе возвышаетъ оригинальность его художнической физиономіи.

Мы вѣримъ, что наступитъ пора рѣшительнаго вліянія Глинки и на западныхъ композиторовъ. Между народами западной Европы музыкальное первенство переходило отъ нидерландцевъ къ итальянцамъ, отъ итальянцевъ къ французамъ и нѣмцамъ; у этихъ двухъ народовъ, преимущественно у нѣмцевъ, музыкальное первенство упрочилось въ настоящее время. Школы французская и германская, первая въ оперѣ, вторая во всѣхъ остальныхъ родахъ сочиненія, теперь царятъ нераздѣльно въ музыкальной Европѣ. Изъ нихъ самая обширная, самая выработанная, самая богатая великими именами—школа германская. Нельзя не отдать справедливости ея громаднымъ заслугамъ, нельзя не преклониться предъ величіемъ и разнообразіемъ ея произведеній. Но нельзя также не видѣть, что эта школа уже высказала свое содержаніе, что ея свѣжесть и непосредственность начинаютъ выдыхаться, что она приходитъ въ упадокъ. Упадокъ этотъ больше всего обличается тою отрицательностью направленія, которая господствуетъ въ произведеніяхъ Вагнера и Листа, двухъ самыхъ крупныхъ дѣятелей германской музыки въ послѣднее время. Исходная точка ихъ дѣятельности—это отрицаніе всякой музыки, которая сама себѣ цѣль; для нихъ музыка только тогда получаетъ *raison d'être*, когда она опирается на опредѣленную поэтическую задачу. Исканіе въ какомъ-нибудь искусствѣ чуждой ему опоры—симптомъ опасный и худой; симптомъ этотъ уже проявляется у великаго музыканта, положившаго начало упадку музыки, у Бетховена, на нѣкоторыхъ сочиненія котораго именно и опирается современное германское направленіе. Но явленіе, у Бетховена мелькающее въ сонмѣ другихъ, явленіе «програмной музыки», теперь, у новѣйшихъ музыкантовъ Германіи, возводится въ абсолютную теорію, въ музыкальное евангеліе: и многознаменательно, что полу-музыкальныя, полу-поэтическія композиціи Листа и

Вагнера, эти странныя амфибіи двухъ совершенно различныхъ міровъ, въ то же время высочайшія произведенія современной германской музыки; что съ ними не идутъ ни въ какое сравненіе наилучшія сочиненія консервативныхъ музыкантовъ, какъ-то: Гиллера, Франца Лахнера, Раффа, Фолькмана; что такимъ образомъ все движеніе германской музыки дѣйствительно привело, въ своемъ крайнемъ исходѣ, къ разрушительной дѣятельности Листа и Вагнера. Но это еще не все. Техническое содержаніе самой этой музыки столь же отрицательнаго и революціоннаго свойства, какъ и проповѣди ея композиторовъ. Мелодія потеряла прежнюю органическую цѣльность, она разрознилась на мелкіе отрывки, непрерывно повторяемые. Гармонія также лишилась единства, сдѣлавшись изъ діатонической и хроматической *энгармонической*: значеніе звуковъ систематически искажается, діезы безпрестанно превращаются въ бемоли, бемоли въ діезы; рѣзкій эффектъ этого превращенія, еще недавно величайшая рѣдкость въ гармоніи, теперь становится избыткомъ общимъ мѣстомъ. Ритмъ, еще недавно столь оживленный, легкій и подвижной, у Вагнера расплылся въ безразличный рядъ длинныхъ, протяжныхъ нотъ: это—обширное море звуковъ, въ которомъ утопаютъ всякій твердо очерченный образъ. Наконецъ, инструментовка, конекъ нашего времени, у разбираемой школы до того изысканна и высижена, до того хитросплетенна и затѣйлива, что краснорѣчиво изобличаетъ необходимость, взаимныя человѣческихъ, духовныхъ факторовъ мелодическаго вдохновенія, недостающаго у ея корифеевъ, дѣйствовать внѣшними, механическими средствами. Такимъ образомъ, музыка Вагнера и Листа, несмотря на могучую оригинальность перваго и на глубокомысліе и идеальный полетъ второго, несмотря на общую имъ обоимъ роскошную яркость и опьяняющую пряность стиля—музыка болѣзненная, подточенная разлагающими историческими вліяніями <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Справедливость требуетъ упомянуть здѣсь о величайшемъ изъ современныхъ композиторовъ, Гекторѣ Берліозѣ. Берліозъ, въ противоположность только что названному Листу и Вагнеру, исполненъ мелодической и ритмической жизни; его оригинальность и свѣжесть поразительны. Но и у него энгармонизмъ гармоніи и разрозненность формы указываютъ на упадокъ искусства, теперь свершающійся.

Германская музыка уже договорилась до своего послѣдняго слова. Въ этомъ сознаются и болѣе глубокіе изъ ея критиковъ: такъ, превосходный историкъ музыки, возстановившій истинное значеніе нидерландскаго періода, Амбросъ, говорить въ своихъ *Историческихъ очеркахъ изъ современной музыкальной жизни* (Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, стр. 186—187, изд. 2-е, 1865 г.): «Теперь мы имѣемъ дѣло съ искусствомъ, усомнившимся само въ себѣ и приходящимъ въ разложеніе»... Также: «Едва ли кто-нибудь захочетъ не понимать, что коренныя основы музыкальнаго сочиненія поколеблены». Совершенно случайно и самъ не замѣчая того, тотъ же критикъ указываетъ на великое значеніе упадка германской музыки для Россіи. Говоря о томъ, что этотъ упадокъ (кромѣ Италіи, гдѣ онъ уже вполнѣ сказался, и музыка теперь испытываетъ процессъ разложенія) покамѣстъ ограничивается одною Германіей, онъ продолжаетъ: «Другія страны, какъ Россія, Швеція или Сѣверная Америка, сначала должны усвоить тѣ штандпункты, которые по теоріи «музыки будущаго» уже устарѣли». Иными словами, это значить, что если музыка и достигла зенита и теперь начинаетъ съ него опускаться въ Германію, то есть еще другія, свѣжія, непочатыя и вмѣстѣ съ тѣмъ музыкально-одаренныя народности, въ которыхъ круговращеніе искусства еще все впереди.

Два великіе залюга, народная пѣсня и Глинка, ручаются намъ за то, что въ ряду этихъ народовъ музыкальнаго будущаго русскій—не послѣдній. Глубина нашихъ народныхъ пѣсенъ еще не исчерпана, ихъ огромныя сокровища даже только въ самой незначительной мѣрѣ сдѣлались извѣстны. Точно такъ же и Глинка, самый *классическій*, самый строгій и чистый между первоклассными композиторами XIX столѣтія, еще не оцѣненъ въ своемъ значеніи и мало кому извѣстенъ во всемъ своемъ объемѣ. Говоря о шведахъ и сѣверо-американцахъ, музыкальная дѣятельность коихъ ничтожна, Амбросъ не догадывался, что давно уже окончилъ свое поприще гениальный русскій музыкантъ, сочиненія котораго, здоровыя и свѣжія, содержатъ въ себѣ обновляющіе элементы, способные оплодотворить музыкальное развитіе и положить начало новой школы. Диатонизмъ мелодіи, преобладаніе трезвучій и цер-

ковныя каденціи въ гармоніи, совершенная свобода ритма, все это элементы, глубоко-противоположныя музыкальному содержанію нашего времени: хроматизму, диссонирующей гармоніи, избытымъ мажорнымъ и минорнымъ каденціямъ, однообразію ритма; все это элементы, которые русская школа можетъ внести въ общую сокровищницу европейской музыки. Посредствомъ ихъ она упрочитъ свою самостоятельность и возьметъ первенство въ свои руки; посредствомъ ихъ она выяснитъ и пробудитъ громадныя музыкальныя данныя, дремлющія въ славянскомъ племени. Начала, на которыхъ зиждется русская народная музыка, тождественны съ тѣми, на которыхъ покоилась музыка времени возрожденія, нидерландская и итальянская: и если наше молодое развитіе не загубитъ несчастныя обстоятельства, если ему дано будетъ совершиться правильно и нормально, мы выставимъ такой же рядъ великихъ именъ композиторовъ, мы такъ же рѣшительно преобразимъ музыку, какъ преобразовали ее нидерландцы и итальянцы въ лицѣ своихъ Оженгеймовъ, Жоскиновъ, Климентіевъ, Циприановъ, Орландо Лассо, Палестринъ, Маренціо, Габріели.

Русская школа, быть можетъ въ непродолжительномъ будущемъ, поведетъ борьбу за первенство со школой германскою (какъ боролись во время Палестрины старо-итальянская и нидерландская школы, во время и отчасти въ лицѣ Глука ново-итальянская и французская). Торжество нашей музыки можетъ быть прочное и глубокое; оно также можетъ быть эфемерное и поверхностное. Оно будетъ прочно, если мы побѣдимъ противника его же собственнымъ оружіемъ; оно будетъ эфемерно, если мы не усвоимъ себѣ въ-время этого оружія и не будемъ имъ владѣть. Оружіе это заключается въ музыкальной технику, выработанной у современной германской школы до поразительной степени утонченности. Болѣе консервативная партія композиторовъ (школы Мендельсона и Шумана, а также независимые консерваторы, остатки прежнихъ школъ и преимущественно Моцартовской) болѣе всего выработала контрапунктъ (или, вѣрнѣе, фигурацію) и формы, тогда какъ прогрессивная школа (Веймарская) преимущественно развила гармонію и инструментовку. Взятые вмѣстѣ, современные музыканты Германіи выражаютъ искусство, дошедшее до выс-

шаго развитія механизма, хотя уже теряющее прежнюю мощь и глубину содержанія. Это совершенство механизма только одно и объясняетъ, почему Германія такъ сильно вліяетъ на музыкальное развитіе сосѣднихъ ей странъ, почему она въ теченіе столѣтій высылала во Францію музыкальныхъ пионеровъ (Глука, Герольда, Мейербера, Оффенбаха), почему она въ настоящее время взяла Россію подъ свою музыкальную опеку. Отдѣлаться отъ этой опеки, стать на собственныя ноги и въ свою очередь произвести реформу въ музыкальной Германіи, русская школа сможетъ не иначе какъ усвоивъ себѣ все оружіе этой блестящей техники, этого полнаго владѣнія матеріаломъ. Но здѣсь приходится оглянуться на нашу музыкальную обстановку съ глубокимъ сожалѣніемъ и стыдомъ. Серьезнаго изученія музыки нѣтъ; знанія блистаютъ своимъ отсутствіемъ; и, вѣрный спутникъ невѣжества, хвастливая и самодовольная увѣренность въ своемъ превосходствѣ царствуетъ въ нашихъ музыкальныхъ рецензіяхъ, усыпляющихъ нашу самодѣятельность презрительными и голословными отзывами о «нѣмецкой» музыкѣ и столь же голословными хвалебными возгласами по поводу ничтожнѣйшихъ явленій русской музыки. Не стараясь усвоить себѣ гармоническое и контрапунктическое искусство, наши композиторы, воспитанные этою поверхностною и самонадѣянною критикою, остаются обыкновенно подражателями, какъ бы, нерѣдко, ни считали себя оригинальными. Чтобъ овладѣть огромною и разбросанною областью нашихъ народныхъ пѣсенъ (овладѣть теоретически—посредствомъ анализа; овладѣть практически—посредствомъ гармонизацій и арранжировокъ) нужно много знанія и много труда; то и другое воспитывается не самовосхваленіемъ. Я здѣсь еще разъ укажу на интересный *Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсенъ* г. Балакирева, какъ на достойный образецъ для соревнованія. Гармонизаціи этого даровитаго композитора исполнены изящества, даже тамъ, гдѣ онѣ (какъ выше было указано) нарушаютъ собою цѣльность характера народной пѣсни. Но число пѣсенъ (40), гармонизованныхъ г. Балакиревымъ, ничтожно не только въ сравненіи съ числомъ народныхъ пѣсенъ существующихъ, но даже съ тою небольшою ихъ частью, которая уже собрана, то-есть записана и напечатана въ разныхъ изданіяхъ. Далѣе: нельзя

ограничиваться прибавленіемъ къ однополосной пѣснѣ фортепіаннаго аккомпанимента. Это было бы слишкомъ мелко и ничтожно въ виду того, что на фундаментѣ народныхъ пѣсенъ Фландріи, Германіи и Франціи въ XVI столѣтіи выстроились колоссальныя контрапунктическія зданія, безсмертныя мессы, гимны, псалмы, наконецъ свѣтскіе хоры, возбуждающіе и въ нашъ вѣкъ изумленіе своею стройностью, своимъ совершенствомъ техники, а болѣе всего своимъ благоговѣйнымъ, идеально-восторженнымъ настроеніемъ. Мы можемъ отвѣтить, что то были произведенія хоровыя и при томъ большею частью церковныя—два атрибута, которыхъ нельзя искусственно воскресить теперь, когда прошелъ вѣкъ ихъ процвѣтанія; мы скажемъ, что въ сферѣ инструментальной композиціи, нынѣ исключительно преобладающей, мы имѣемъ такія обработки народныхъ русскихъ пѣсенъ, какъ *Камаринская* Глинки и нѣкоторыя новѣйшія фантазіи. По моему убѣжденію, *Камаринская*, превосходная какъ юмористическое сочиненіе для оркестра, по отношенію къ народнымъ пѣснямъ не болѣе какъ указаніе на тѣ огромныя сокровища, которыя здѣсь еще подъ землей. Не въ скерцозной формѣ исключительно, не исключительно для оркестра, а во всѣхъ родахъ, формахъ и размѣрахъ сочиненія можемъ мы выливать стройные образы изъ этой богатой руды. Я указалъ уже на тѣ свойства нашихъ народныхъ пѣсенъ, развитіе которыхъ Глинка предоставилъ потомству, давъ намъ лишь намеки на ихъ многознаменательное присутствіе. Свойства эти—ритмъ и аккордика, другими словами, преобладающая несимметричность и преобладающія трезвучія. Развить и воспитать въ себѣ эти свойства—задача теперешняго музыкальнаго поколѣнія, задача, затрудняемая тѣмъ, что наше современное воображеніе, наперекоръ народнымъ требованіямъ русскаго элемента, преисполнено воспоминаніемъ ритмовъ узкихъ, бѣдныхъ, маршеобразныхъ, и гармоній диссонирующихъ, напряженныхъ, болѣзненныхъ.

Наконецъ, пѣсни не вездѣ должны и не вездѣ могутъ видимо присутствовать въ композиціи. Если мы вполне изучимъ красиво-волнистыя лініи ихъ мелодіи, тональности ихъ гармоніи, безбрежное раздолье ихъ ритмическихъ сочетаній—мы проникаемся этими качествами, мы срастаемся съ этими

корнями, мы будемъ русскими въ нашей музыкѣ и не внося въ свои сочиненія той или другой пѣсни. Но трудъ этого изученія весь впереди. Для него нужны таланты, а въ талантахъ у насъ нѣтъ недостатка: они всплываютъ и гибнутъ ежеминутно, гибнутъ именно отъ того, что одного таланта мало, что однимъ талантомъ въ искусствѣ ничего не возьмешь. Для труда нужна еще энергія, которою мы, по крайней мѣрѣ до сихъ поръ, не отличались, и нужно знаніе, которымъ мы еще такъ небогаты. Да устремится же наше юное искусство по этому пути серьезнаго и глубокаго изученія, да приобрѣтетъ оно, въ борьбѣ съ техническими трудностями контрапункта, въ анализѣ великихъ композицій прошлыхъ вѣковъ, ту крѣпость мысли и то смиреніе предъ исторіей искусства, безъ которыхъ немислимъ высокій подвигъ создать свою, народную музыку.

## СТАТЬЯ ВТОРАЯ.

### I.

Глинка создалъ *русское* голосоведеніе и тѣмъ самымъ доказалъ, что условія, порождающія голосоведеніе (мелодію, обусловленную другими одновременными мелодіями) у насъ, отличны отъ тѣхъ, которыми опредѣляется оно въ Германіи. Условія эти, для каждаго отдѣльнаго голоса въ гармоніи, заключаются въ содержаніи другихъ голосовъ. Голоса въ гармоническомъ соединеніи взаимно ограничиваются и связываются, взаимно поддерживаются и оживляются: какой-нибудь мелодическій оборотъ, положимъ въ тенорѣ, заключаетъ множество оборотовъ для альты или сопрано, въ отдѣльности прекрасныхъ, но въ одновременномъ соединеніи съ теноромъ невозможныхъ; но вмѣстѣ съ тѣмъ, исключая одни обороты для этихъ голосовъ, вторящихъ или, какъ говорятъ, *контрапунктующихъ* тенору, основной голосъ <sup>1)</sup> неизбѣжно вызываетъ, въ интересахъ общей гармоніи, другіе обороты въ каждомъ контрапунктующемъ голосѣ, обороты, изъ коихъ нѣ-

<sup>1)</sup> Основной голосъ, не принадлежащій контрапунктисту, а только взятый имъ какъ мотивъ для сочиненія, называется въ отличіе отъ другихъ, *даннымъ* *голосомъ*.

которые представляют высокую мелодическую прелесть. Это контрапунктическая необходимость, вслѣдствіе которой одна мелодія, гармоніи ради, вызываетъ непремѣнно такую-то другую, или такія-то двѣ, три, четыре другія, не должна, конечно, быть понята безусловно, иначе не осталось бы во все мѣста для изобрѣтенія и фантазіи. Не весь данный голосъ, а только нѣкоторыя его части, напимѣръ, окончаніе всего голоса и отдѣльныхъ его частей (колѣнъ), необходимо требуютъ извѣстнаго контрапункта; бѣльшая часть контрапунктовъ или вторящихъ голосовъ не свободны лишь при какихъ-нибудь внѣшнихъ условіяхъ, налагаемыхъ композиторомъ на себя для произведенія того или другого эффекта, или въ видахъ удобоисполнимости тѣмъ или другимъ инструментомъ. Такимъ образомъ, голосоведеніе зависитъ, во-первыхъ, отъ даннаго голоса, во-вторыхъ, отъ предѣловъ и механизма тѣхъ орудій, для которыхъ пѣса назначается. Возвращаясь къ различію между Глинкинскимъ (русскимъ) голосоведеніемъ и нѣмецкимъ или итальянскимъ, я заключаю, что или данные голоса наши отличны отъ западныхъ, или органы, которые преимущественно исполняютъ русскую музыку, другіе нежели на Западѣ, или, наконецъ, различіе простирается на тѣ и другіе. Послѣднее такъ и есть. Данные голоса русскіе не тѣ, что современные данные голоса на Западѣ. Русскія музыкальнныя орудія совѣмъ иныя, чѣмъ преобладающія орудія западной музыки. Первое было высказано и, по мѣрѣ силъ, доказано въ предыдущей статьѣ нашей, гдѣ мы подвергли критическому анализу различіе между русскими народными пѣснями, этими вліятельнѣйшими изъ данныхъ голосовъ, и художественною музыкой Запада. Второе, то-есть различіе русскіихъ музыкальныхъ органовъ отъ иностранныхъ, до сихъ поръ еще не выяснилось съ достаточною силой въ нашей композиціи, хотя глубоко коренится въ бытовыхъ особенностяхъ народа. Разсѣянныя и искаженныя черты этой-то особенности русской музыки лишь кое-гдѣ выглядываютъ изъ-подъ груды иноземныхъ, а отчасти и туземныхъ, искаженій, навязывавшихъ нашему воспріимчивому народу именно тѣ стороны музыкальной композиціи, которыя наибѣльже диссонируютъ съ его собственнымъ музыкальнымъ складомъ. Какъ древняя надпись, на

половину разрушенная временемъ, представляется неопытному взору бессмысленными отрывками словъ и складовъ, но подъ неотступно испытующимъ взоромъ историка воскресаетъ въ своей старинной полнотѣ, дополняясь логически и грамматически необходимыми частями, возстановленными догадливостью ученаго, такъ и русская музыка, вѣковыя народныя черты которой глубоко исказились отъ беззащитныхъ quasi-улучшеній иностранцевъ, отъ тупого равнодушія нашей собственной среды къ русскимъ народнымъ памятникамъ, современемъ раскроетъ свой истинный характеръ, свои эстетически-неизбѣжныя требованія предъ изучающимъ ее музыкантомъ. Эти эстетическія требованія, при условіи честнаго и вполне объективнаго изученія народности, необходимо опредѣляютъ и характеръ такихъ видовъ музыки, которые совсѣмъ неизвѣстны нашему народу: народность и въ этихъ видахъ, ею доселѣ нетронутыхъ, обнаружить тяготѣніе къ нѣкоторымъ приемамъ, ей сроднымъ, и оттолкнетъ многіе другіе, ей антипатичные. Народно въ искусствѣ не одно то, что непосредственно родилось на почвѣ народа, не только обрядъ, преданіе, пѣсня, пляска, но и то, что свободно создано позднѣйшимъ художникомъ, какъ выводъ, какъ разумно-изящное произведеніе простѣйшихъ народныхъ факторовъ. Наша народная музыка въ тѣсномъ смыслѣ не знаетъ гармоніи, но тѣмъ не менѣе, есть гармонія, согласная съ духомъ нашей музыки и въ этомъ смыслѣ народная, и есть гармонія антинародная: первая та, которую можно примѣнять безъ искаженія народной мелодіи, вторая (и болѣе употребительная) та, которая въ нѣкоторыхъ случаяхъ (въ каденціяхъ) требуетъ, въ другихъ (въ выборѣ консонансовъ и диссонансовъ) по крайней мѣрѣ облегчаетъ искаженія (а именно введеніе діэзовъ и бемолей). То же должно сказать и о выборѣ музыкальныхъ органовъ для народнорусскихъ произведеній, о русской инструментовкѣ. Народъ нашъ не имѣетъ инструментовки, какъ не имѣетъ и гармоніи. Но основныя качества русской народной пѣсни указываютъ на болшую годность ея для одного разряда инструментовъ нежели для другого. И здѣсь, какъ въ вопросѣ о гармоніи, современные зачатки музыкальной народности въ Россіи ближе всего подходятъ, по своимъ признакамъ, къ

музыкѣ Нидерландовъ, Франціи, Германіи въ концѣ среднихъ вѣковъ и въ періодѣ возрожденія. И здѣсь, слѣдовательно, воплѣтъ удивительный отвѣтъ на сомнѣнія и противорѣчія, хаотически громоздящіеся въ современной русской музыкѣ, можетъ дать лишь исторія музыки, а отвѣтъ на вопросъ, почему у насъ такъ сбиты и перепутаны всѣ понятія о потребностяхъ нашего народа, о его истинныхъ влеченіяхъ и вкусахъ въ музыкальномъ отношеніи, находится въ томъ печальномъ фактѣ, что наши музыканты почти не изучаютъ исторіи музыки. Исторія музыки, въ сей часъ названномъ періодѣ, показываетъ намъ примѣръ того, какъ народная пѣсня, въ тональности и даже во многихъ частностяхъ техники весьма схожая съ русскою, при вполне благопріятныхъ обстоятельствахъ, развилась до величайшаго процвѣтанія хорового голосоведенія и богатѣйшей гармоніи; какъ она породила, на основаніи *контрапунктической необходимости*, безчисленныя мелодическія фразы и обороты, и въ томъ числѣ нетлѣнныя музыкальныя красоты въ голосахъ, прибавленныхъ къ гомофоннымъ народнымъ пѣснямъ гениальными тружениками нидерландскаго періода; какъ она вызвала неисчерпаемые формы фуги, имитацій; какъ она, въ этой красѣ органически-выросшей гармоніи, получила немыслимое нынѣ распространеніе и популярностъ въ публикѣ, какъ контрапунктическое хоровое пѣніе, основанное на простонародныхъ мотивахъ, сдѣлалось въ XVI столѣтіи не менѣе любимымъ и всеобщимъ нежели въ наше время салонная игра на фортепіано.

Вся эта музыка, столь неразрывно связанная съ основными законами древне-народной пѣсни, была музыка вокальная, многоголосная (полифонная) и притомъ лишенная инструментальнаго аккомпанимента. Съ нашею, русскою, она имѣла общее то, что, во-первыхъ, была основана на простонародныхъ пѣсняхъ <sup>1)</sup>, во-вторыхъ, держалась церковныхъ ладовъ, а въ-третьихъ, въ гармоническомъ отношеніи, состояла изъ однихъ трезвучій. Она была доведена до выс-

---

<sup>1)</sup> Склонностъ къ простонародному пѣнію и характеру—черта весьма яркая у русской школы. Она обнаруживается не только въ частомъ выборѣ народныхъ пѣсенъ для мотивовъ, но и въ самыхъ сюжетахъ, избираемыхъ нашими композиторами, какъ для оперъ, такъ и для программной музыки.

шаго совершенства, и ея блестящія качества сошлись не случайно, не по прихоти композиторовъ или мимолетной моды, а напротивъ, органически разрослись подъ вліяніемъ счастливѣйшей, благосклоннѣйшей обстановки. Народная пѣсня, это чистѣйшее произведеніе человѣческаго голоса, при полномъ невмѣшательствѣ постороннихъ обстоятельствъ, имѣетъ большее притяженіе къ контрапункту, однородному съ нею, слѣдовательно также вокальному, нежели къ инструментальному. Далѣе, средневѣковое процвѣтаніе религіознаго искусства повлекло къ огромному распространенію церковнаго пѣнія, между тѣмъ какъ музыкальные инструменты, почти исключительно посвященные пляскѣ и свѣтской забавѣ, находились, по духу времени, въ величайшемъ презрѣніи. Между тѣмъ какъ церковные пѣвчіе получали основательное музыкальное образованіе, какого они теперь уже никогда не получаютъ, инструментлисты, забытые и презираемые, находились на ступени грубѣйшаго балаганства, пробавляясь въ своемъ ремеслѣ механическою рутинной. Очень естественно, что великій прогрессъ средневѣковой музыки, выразившійся въ появленіи и развитіи многоголосія (полифоніи), показался не въ инструментальной сферѣ, находившейся въ пренебреженіи, а въ вокальной, пользовавшейся покровительствомъ могущественной церкви. Вотъ почему въ исторіи народная пѣсня раньше развила изъ себя полифонный хоръ безъ аккомпанимента нежели новѣйшіе виды композиціи: романсъ, кантату, оперу и т. п., немислимые безъ инструментальнаго аккомпанимента. Но дальнѣйшія условія этого стиля, хорового, многоголоснаго, исключительно голосоваго и съ любовью разрабатывавшаго народныя пѣсни, вытекаютъ изъ четырехъ сейчасъ названныхъ. Условія эти—церковные лады и преобладающіе (а вначалѣ даже исключительные) консонансы. Народныя пѣсни были основаны на церковныхъ ладахъ, строго-діатоническихъ, то-есть ограниченныхъ семью звуками: *до, ре, ми, фа, соль, ля, си*; слѣдовательно и гармонія, иногда необходимо требуемая народными пѣснями, а большею частью свободно порождаемая ими, должна была держаться въ діатоническихъ предѣлахъ. Однажды стѣсненная этими предѣлами, но поддержанная многочисленностью и превосходнымъ составомъ церковныхъ хоровъ, любовью къ свѣт-

скому многоголосному пѣнію, вдохновляющимъ вліяніемъ религіознаго энтузіазма, музыка развила и выяснила церковные лады въ ихъ гармоническомъ значеніи, заключенномъ, какъ въ зародышѣ, въ мелодическомъ содержаніи народныхъ пѣсень и церковныхъ мелодій. Появились церковныя каденціи, уже не какъ послѣдованія двухъ тоновъ, вводнаго и заключительнаго (тоники), а какъ сочетанія аккордовъ, исключительно свойственныхъ окончанію. Появился и непрерывно возрасталъ цѣлый лексиконъ аккордныхъ сочетаній, первоначально вызванныхъ контрапунктическою необходимостью, но потомъ въ высшей степени развитыхъ и обогащенныхъ творчествомъ контрапунктистовъ. Лексиконъ этотъ, хотя дополненный огромнымъ множествомъ диссонирующихъ, хроматическихъ, энгармоническихъ оборотовъ, составляетъ основу и теперешняго музыкальнаго языка <sup>1)</sup>; необходимо прибавить, что въ нѣкоторыхъ приѣмахъ онъ потерпѣлъ прискорбныя искаженія, непонятныя для музыкальнаго разума, но легко объясняемыя исторіей. На этотъ лексиконъ самое рѣшительное вліяніе имѣло то обстоятельство, что хоръ, для котораго сочиняли въ эпоху контрапункта, былъ хоръ безъ аккомпанимента (что называется хоръ *a cappella*). Надобно было ограничиваться такими фигурами и оборотами мелодіи, которые интонируются легко и свободно и безъ помощи инструмента, въ наше время всегда поддерживающаго интонацію. Въ статьѣ неспеціального свойства очень трудно дать частныя примѣры такихъ голосоведеній, которыя неудобно поются, съ удовлетворительнымъ объясненіемъ, почему пѣніе ихъ неудобно. Поэтому ограничусь нѣкоторыми общими указаніями. Для голоса неудобенъ *хроматизмъ*, то есть всякая мелодія, основанная на двѣнадцати полутонахъ. Для голоса неудобны рѣзкіе диссонансы, потому что, слыша тотъ или другой звукъ въ другомъ голосѣ, невольно интонируешь отъ него консонансъ, т.-е. составную часть того же аккорда; нуженъ навыкъ и опытность, чтобы, слыша въ другомъ голосѣ часть одного аккорда, самому брать часть дру-

---

1) Достаточно упомянуть о *задержаніяхъ* (объясненіе этого термина находится въ предыдущей статьѣ) и о повтореніяхъ группы аккордовъ по ступенямъ вверхъ или внизъ. Повторенія эти называются *секвенціями*.

того (одновременное созвучіе тоновъ, принадлежащихъ къ различнымъ аккордамъ, и составляетъ то, что называется диссонансомъ). Строгий діатонизмъ, царствовавшій въ періодъ процвѣтанія, и выше объясненный изъ свойства тогдашнихъ «данныхъ мелодій», такимъ образомъ получаетъ новое объясненіе въ необходимости предупредить неточности въ вокальномъ исполненіи. Эта же забота объ исполненіи повела и къ исключительному употребленію трезвучій (аккордовъ консонирующихъ), какъ до-ми-соль, ре-фа-ла, ми-соль-си, фа-ла-до, соль-си-ре, ла-до-ми, и происходящихъ отъ нихъ «секстаккордовъ», какъ ми-соль-до, фа-ла-ре, соль-си-ми, ла-до-фа, си-ре-соль, до-ми-ла; весь огромный матеріалъ употребительныхъ теперь аккордовъ возникъ изъ мелодическихъ дополненій къ этимъ первоначальнымъ гармоніямъ, изъ проходящихъ нотъ <sup>1)</sup>, задержаній, предъ-емовъ <sup>2)</sup> и вспомогательныхъ нотъ <sup>3)</sup>. Дополненія эти, въ интересахъ чистой интонаціи, были связаны строжайшими правилами.

Весь этотъ стиль, извѣстный подъ именемъ *строгаго стиля* (style rigoureux, gebundene Schreibart), представляется органическимъ произведеніемъ народной пѣсни, основанной на древнихъ ладахъ и, въ силу историческихъ обстоя-

---

<sup>1)</sup> *Проходящею нотой* называется такая мелодическая нота, которая, не принадлежа къ аккорду, во время котораго она берется, находится между двумя нотами, къ нему принадлежащими, изъ которыхъ одна берется непосредственно предъ проходящею нотой, другая же непосредственно послѣ нея, притомъ такъ, чтобы акцентъ падалъ на гармоническія ноты (между которыми находится проходящая), а не на проходящую, и чтобы разстояніе отъ первой гармонической ноты къ проходящей и отъ проходящей ко второй гармонической составляло *секунду*.

<sup>2)</sup> *Предъемъ* противоположенъ задержанію. Если въ то время какъ остальные голоса держатъ аккордъ, одинъ голосъ беретъ тонъ, къ нему не принадлежащій, но составляющій одинъ изъ интервалловъ слѣдующаго аккорда, то такой голосъ образуетъ *предъемъ*.

<sup>3)</sup> *Вспомогательная нота* противоположна проходящей въ томъ отношеніи, что тогда какъ послѣдняя заключена между двумя различными тонами аккорда, вспомогательная ставится между двухъ одинаковыхъ его тоновъ, то-есть, послѣ проходящей ноты голосъ беретъ новый интервалъ гармоніи, а послѣ вспомогательной возвращается къ прежнему. Почти всѣ мелодическія украшенія не что иное какъ вспомогательныя ноты, различно комбинированныя съ гармоническими: такъ, напримѣръ, трель есть вспомогательная нота, повторяемая большее число разъ и быстро чередующаяся съ гармоническою нотой.

тельствъ, пересаженной на почву многоголоснаго хора безъ инструментальнаго аккомпанимента. Совсѣмъ не ту участь испытала народная пѣсня въ Россіи, гдѣ она не развила изъ себя никакой гармоніи, никакой формы композиціи, никакого состава инструментальнаго. Музыка полифонно-хоровая и притомъ вполнѣ народная, которая отличаетъ вторую половину XV и все XVI столѣтіе, и въ которой такъ тѣсно и неразрывно были сплетены содержаніе и форма, мелодія, гармонія, ритмъ и инструментовка, вскорѣ по смерти величайшихъ дѣятелей этого періода, Орландо Лассо, Палестрины и Габріели, уступила мѣсто стилю оперному, придворно-галантному и напыщенному, гдѣ контрапунктическія условія, развившіяся изъ народныхъ пѣсень, сохранились только для маловажныхъ хоровъ, а бѣльшая часть пьесъ наполнилась речитативами и аріями одноголосными, съ оркестровымъ аккомпаниментомъ, лишеннымъ жизни и самобытности прежняго органа музыки—хора человѣческихъ голосовъ. Вмѣстѣ съ одноголоснымъ пѣніемъ, порожденнымъ оперой, стало развиваться искусство инструментальной игры, которое прежде, находясь въ загонѣ, не оказывало никакого вліянія на композицію. Стали появляться сочиненія, явно вызванныя возниковашею виртуозностью. Чѣмъ болѣе развивались инструментальныя формы, тѣмъ болѣе онѣ стали расходиться съ вокальными. Не вдаваясь здѣсь въ подробности о происхожденіи сонаты, токкаты, сюиты, вариаций и пр., я долженъ однако же замѣтить разницу между голосоведеніемъ инструментальнымъ, возникшимъ въ XVII столѣтіи, и голосоведеніемъ настоящимъ, созданнымъ, какъ уже показываетъ его названіе, человѣческими голосами. Нѣтъ стилиа, въ которомъ было бы такъ необходимо соблюденіе строгихъ законовъ гармоніи, какъ въ стилѣ хоровомъ: ни одна ошибка противъ этихъ законовъ, повидимому, произвольныхъ и стѣснительныхъ, не проходитъ нестѣсненно хористомъ. Хористъ, не знающій ни одного правила гармоніи, отмѣчаетъ посредствомъ колебанія и неточности интонаціи всѣ промахи, сдѣланные неловкимъ композиторомъ. Этой чуткости и красоты фактуры, разумѣется, у инструментовъ нѣтъ, ибо они интонируютъ механически, по волѣ распоряжающагося ими игрока. Чѣмъ болѣе развивалась опера и инструментальная виртуоз-

ность, тѣмъ болѣе падалъ хоровой стиль сочиненія, такъ что вскорѣ хоры вовсе исчезли изъ оперъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ композиторы, почувствовавшіе себя на свободѣ отъ стѣснительныхъ голосовыхъ условій, стали писать небрежнѣе и небрежнѣе: полифонія исчезала, сохраняясь лишь въ церковной музыкѣ; гармонія, изъ живой ткани самостоятельныхъ подвижныхъ голосовъ, сдѣлалась механическимъ послѣдованіемъ сплошныхъ аккордовъ, рутинныхъ и бѣдныхъ. Зато цвѣло пѣніе солистовъ. Въ это время, то-есть лѣтъ полтораста послѣ появленія оперы, во время глубокаго пренебреженія къ народнымъ пѣснямъ, какъ къ остаткамъ средневѣковаго безвкусія и невѣжества, во время голословнѣйшаго самодовольства просвѣщенной разсудочности, непонимавшей и недопускавшей ничего непосредственнаго, первобытнаго, словомъ, около середины XVIII столѣтія, музыкальная композиція стала переходить въ Россію: явились оперы, романсы, духовныя сочиненія. Произведенія эти были не что иное, какъ подражаніе господствовавшему тогда повсюду оперному и инструментальному стилю; стиль этотъ къ концу столѣтія проложилъ себѣ путь и къ гармонизаціи церковныхъ напѣвовъ, и къ гармонизаціи народныхъ пѣсенъ. Фальшь въ этомъ стилѣ, очень красивомъ для оперы и концерта, но неумѣстномъ въ обработкѣ народной пѣсни, а тѣмъ менѣе умѣстномъ въ церкви, прошла такъ незамѣтно для современниковъ и затѣмъ такъ глубоко внѣдрилась въ плоть и кровь потомковъ, что нужна твердая воля и трезвая проницательность, чтобы путемъ критики и изданія народныхъ пѣсенъ изгладить слѣды этого стиля изъ нашей музыки и противопоставить ему, стиль истинно-вокальный, строгій и контрапунктическій. Этотъ послѣдній стиль, сколь это ни покажется страннымъ, изъ всѣхъ существующихъ самый близкій къ требованіямъ народной пѣсни: какъ и она, его произведенія могутъ быть спѣты безъ аккомпанимента; какъ и она, этотъ стиль держится церковныхъ ладовъ, хотя развилъ ихъ до величайшаго гармоническаго богатства; какъ и она, этотъ стиль отличается спокойнымъ и суровымъ величіемъ, въ которомъ нелегко найдетъ красоту, современная публика, привыкшая и въ искусствѣ къ мелкой нервичности и болѣзненной страстности.

Значительнѣйшая часть пути, по которому музыка наша отъ механическаго усвоенія современныхъ западныхъ формъ постепенно восходитъ къ самобытному развитію своихъ богатыхъ родныхъ элементовъ, остается еще впереди: мы не имѣемъ еще музыки, которая стала бы въ такое непосредственное отношеніе къ народной пѣснѣ, въ какомъ къ ней стояла контрапунктическая музыка XVI столѣтія. И неувидительно, если, сдѣлавъ въ лицѣ Глинки одинъ огромный шагъ къ народному идеалу, наша музыка съ его времени испытываетъ остановки, затрудненія и отклоненія въ сторону. Непониманіе народнаго стиля и его условій велико и прискорбно въ наше время; но оно существовало и у Глинки, въ томъ смыслѣ, что Глинка не сознательно стремился къ тѣмъ новымъ формамъ, которыя онъ въ такомъ обиліи внесъ въ музыкальную технику. Глинка представляетъ замѣчательное соединеніе глубочайшаго инстинкта съ недостаточностью образованія; Глинка не зналъ теоріи церковныхъ ладовъ, когда такъ часто и такъ превосходно писалъ въ нихъ; Глинка подмѣшивалъ въ свои безсмертныя русскія творенія элементы итальянской пѣвческой виртуозности, не отдавая себѣ отчета въ несовмѣстности ихъ съ тѣмъ самымъ русскимъ стилемъ, котораго онъ былъ основатель. Если мы встрѣчаемъ такую зыбкость пониманія у великаго художника, мощною рукой проложившаго новый путь для музыки, то удивить ли она насъ у тѣхъ русскихъ композиторовъ, которые теперь все еще стоятъ на точкѣ, установленной Глинкой, и если прибавили къ Глинкинскому содержанію что-нибудь свое, то никакъ не въ сторону народности? Изучая болѣе и болѣе русскія пѣсни, вникая болѣе и болѣе въ аналогію ихъ со средневѣковыми пѣснями Запада, а потому и въ неизбежную аналогію стилей, развившагося въ концѣ среднихъ вѣковъ на Западѣ и имѣющаго развиваться у насъ, наши композиторы со временемъ дойдутъ сознательно до той межи, которой Глинка достигъ по гениальному чутью, а быть можетъ, перейдутъ и черезъ нее. Межа эта, на которой сливаются инструментально-оперный и вокально-хоровой стили, установлена Глинкой и до сихъ поръ никѣмъ изъ его преемниковъ не достигнута; наши современные композиторы не имѣютъ ни чистоты Глинкинской техники, ни ея богатства.

Какъ инстинктивно, какъ непосредственно Глинка дошелъ до того яснаго и прозрачнаго, хотя вмѣстѣ съ тѣмъ и роскошнаго стиля, въ которомъ сочинены *Холмскій*, *Русланъ*, *Арагонская жота*, можно видѣть изъ того, что онъ совсѣмъ не уяснилъ себѣ связи между этою чистотою и строгостью голосоведенія и тѣмъ органомъ, для котораго необходима и исторически вызвана подобная строгость письма. Глинка, въ зрѣлую эпоху своего творчества, велъ голоса такъ безукоризненно, что его гармонія можетъ быть спѣта хоромъ безъ затрудненія: но она не написана для хора, она написана для оркестра или вполнѣ самостоятельнаго, или аккомпанирующаго одноголосному пѣнью (речитативу, арии, балладѣ). У Глинки уже сильно сказывается народно-русскій элементъ въ примѣненіи гармоніи, сказывается именно въ ея удобоисполнимости голосами, въ ея *вокальности*; но эта гармонія не нашла себѣ соотвѣтствующаго органа, она расточается на мертвые инструменты, совсѣмъ не нуждающіеся въ такой безукоризненности голосоведенія и могущіе въ случаѣ нужды сыграть гармонію и гораздо болѣе грубую и массивную. Всѣ эти выдержанныя ноты въ среднихъ голосахъ или въ верхнемъ, въ то время какъ движутся остальные голоса; эти красивыя, но въ инструментальномъ исполненіи исчезающія и никому не слышныя скрепчиванія голосовъ; эти двойные контрапункты <sup>1)</sup>, встрѣчающіеся на каждомъ шагу; суть эффекты чисто-вокальные, настоящее мѣсто имъ въ полифонномъ хорѣ, и употребленіе ихъ въ оркестровомъ сочиненіи есть не болѣе какъ подражаніе, чтобы не сказать пародія. Какъ ни велико наше благоговѣніе предъ красотою Глинкинскихъ твореній, и какъ ни глубоко ихъ значеніе для той двойной задачи, которую мы можемъ прослѣдить во всей музыкальной дѣятельности Глинки (народность и музыкаль-

---

<sup>1)</sup> Контрапунктъ, какъ уже было объяснено, есть мелодія, поющаяся или играющая одновременно съ данною мелодіей и составляющая съ ней правильную гармонію. Двойной контрапунктъ есть такая мелодія, которая, безъ ущерба для гармонической правильности, можетъ быть прибавлена къ основной (или „данной“) и сверху, и снизу. Не всякій контрапунктъ годится въ двойные, но контрапункты, наиболѣе плавные и составляющіе съ основною мелодіей самыя красивыя гармоніи, всегда способны къ такой перестановкѣ снизу вверхъ или сверху внизъ, казываемой на техническомъ языкѣ *обращеніемъ*.

ная драма), нельзя не сожалѣть о томъ, что геній, столь явно одаренный спеціальною способностью къ самому идеальному стилю музыки, къ полифонно-хоровому, посвятилъ всю свою дѣятельность на другія области, въ которыхъ не могъ не произвести глубокаго и благодѣтельнаго переворота, но которыя, очевидно, не должны бы были поглотить его колоссальныя силы. Какъ я ниже постараюсь показать, Глинка понялъ задачу оперы глубже нежели его болѣе знаменитые современники, Мейерберъ и Вагнеръ; онъ имѣлъ способность, которой не видно ни у Мейербера, ни у Вагнера, ограничивать свою гармонію оборотами и послѣдованіями, интонируемыми голосомъ безъ помощи аккомпанимента, и въ этихъ-то тѣсныхъ предѣлахъ развертываться до поразительнаго богатства, стройности и полноты; другими словами, онъ имѣлъ способность, столь рѣдкую въ нашъ вѣкъ, къ вокально-полифонному сочиненію *a capella*.

Арена для этого рода сочиненія, гдѣ онъ наиболѣе необходимъ, но въ наше время почти не встрѣчается, есть церковь. Основываясь на тщательномъ изученіи Глинкинской гармоніи, можно сказать, что Глинка имѣлъ особое призваніе къ церковной композиціи. Обстоятельства сначала отклонили его въ совершенно иную сторону: на попрощахъ оперы, романса, симфонической музыки, Глинка пожаль богатые лавры и долгое время довольствовался ими; но когда пріѣздъ итальянской оперной труппы въ Петербургъ и ея баснословный успѣхъ, затмившій все остальное, а въ томъ числѣ и русскую труппу съ Глинкинскимъ репертуаромъ, глубоко оскорбилъ нашего композитора и вселилъ въ него непреодолимое отвращеніе отъ оперной композиціи, когда такимъ образомъ онъ отвернулся отъ сцены и сталъ искать своему творчеству другое поле дѣятельности, онъ не могъ не почувствовать своего спеціальнаго призванія. Незадолго до смерти, Глинка, не обольщенный ни своею почетною извѣстностью у большинства, ни безпредѣльнымъ энтузіазмомъ того меньшинства, которое составляло кружокъ его поклонниковъ, отправился въ Берлинъ къ своему старому учителю, Дену, дабы изучить во всемъ объемѣ церковныя лады и контрапункты, съ ясно-формулированной цѣлью: посвятить себя церковной композиціи. Смерть застала его за этими работами, слишкомъ поздно пред-

принятыми. Въ настоящее время значительно подвинулись впередъ и вопросъ о церковной композиціи въ Россіи, и сознание нерелигіозности и негодности для богослужебныхъ цѣлей тѣхъ переложеній, которыми доселѣ пробавлялось наше церковное пѣніе, сознание настоятельной необходимости изученія церковныхъ ладовъ и трезвучной гармоніи; понятія выяснились, мысль окрѣпла, но гдѣ новый Глинка, который вдохновенными твореніями отвѣчалъ бы на наши критическія сомнѣнія и отрицанія, который бы положилъ конецъ нашимъ спорамъ и препираніямъ созданіемъ величественной церковной музыки, въ которой бы и Вѣчная Правда нашла свое восторженное истолкованіе, и современное поколѣніе отвѣтъ на свои неудовлетворяемыя нашимъ искусствомъ, религіозныя нужды? Идеальная церковная музыка была бы одинаково далека отъ двухъ крайностей. Она не вносила бы въ церковь безразлично все прикрасы новѣйшей свѣтской музыки, она не наводняла бы композиціи непристойнымъ веселіемъ ритмовъ и льстивою мягкостью септаккордовъ, которые мы такъ часто встрѣчаемъ у нѣкогда за образецъ почитавшагося Бортнянскаго, она не позволила бы себѣ той необузданной, энгармонической модуляціи, тѣхъ театрално-раздирающихъ диссонансовъ, которыми грѣшитъ во многихъ отношеніяхъ прекрасная «Гранская месса» Листа, но она не сочла бы для себя обязательною ту искусственную, напускную бѣдность и сухость письма, то насильственное ограниченіе самыми голыми и однообразными аккордами, которыми отличается новѣйшее направленіе, выразившееся въ гармонизаціяхъ г. Потулова <sup>1)</sup>. Такой музыки можно было ожидать отъ Глинки. Но неумолимый рокъ не судилъ ему свершить тотъ подвигъ на славу русскаго искусства, на украшеніе христіанской церкви, который онъ предпринялъ подъ конецъ своей жизни.

## II.

Г. Стасовъ однажды сказалъ, что Глинка то же самое для Россіи, что Глукъ и Моцартъ для Германіи. Эти слова въ

<sup>1)</sup> Нѣкоторыя изъ этихъ гармонизацій напечатаны въ недавно вышедшемъ первомъ выпускѣ замѣчательнаго труда Д. В. Раезумовскаго: *Церковное пѣніе въ Россіи. Опытъ историко-театрическаго изложенія*, на страницахъ 118, 123, 125, 128, 130, 132, 135.

свое время были горячо оспариваемы, какъ пристрастное превеличеніе, ни на чемъ не основанное. Между тѣмъ, трудно въ двухъ словахъ обозначить истинное положеніе Глинки среди русскихъ музыкантовъ болѣе точно нежели въ этомъ опредѣленіи г. Стасова. Глукъ преобразовалъ музыкальную драму; Моцартъ слилъ разрозненные народные стили и соединилъ величавую полифонію прошлыхъ вѣковъ съ новѣйшею легкостью и текучестью. Глинка для Россіи сдѣлалъ то и другое. Въ драматической силѣ и правдѣ, въ обрисовкѣ характеровъ, въ музыкальной пластичности онъ не уступалъ Глуку; въ способности внутренне сливать и сплавлять отдѣльные народные стили, соединять средства и эффе́кты нѣмецкой музыки съ итальянскими и французскими и провести весь этотъ перенятый у иностранцевъ матеріалъ черезъ горнило народнаго вдохновенія, онъ столь же мало уступалъ Моцарту. Онъ уступалъ ему только въ богатствѣ техники. Глинкинское голосоведеніе столь же изящно и чисто, какъ и Моцартовское; но оно менѣе сложно и смѣло. Тѣмъ не менѣе въ склонности и Глинки, и Моцарта къ имитациямъ, къ двойнымъ контрапунктамъ, къ энергическимъ задержаніямъ, къ смѣлымъ и отдаленнымъ, но рѣдко предпринимаемымъ хроматическимъ модуляціямъ, нельзя не признать чертъ родственныхъ, сближающихъ этихъ двухъ музыкантовъ, столь различныхъ по времени, по размѣрамъ дѣятельности, по образованію и общественному положенію. Мы находимъ дальнѣйшее сходство между этими двумя гениями въ той благородной и возвышенной мелодичности, которая имъ обоимъ свойственна, въ мелодичности, не только доставившей всемірную извѣстность нѣкоторымъ мелодіямъ Моцарта, но вошедшей въ составъ стиля почти всѣхъ позднѣйшихъ композиторовъ Германіи, такъ что слѣды Моцартовскихъ вліяній можно отыскать не только у Бетховена, но даже у Шумана; въ мелодичности, отъ Глинки точно такъ же перешедшей къ новѣйшимъ русскимъ композиторамъ, въ особенности къ гг. Даргомыжскому и Балакиреву. И Моцартъ отличался, какъ Глинка, пѣвучестью и *вокальностью* инструментальнаго голосоведенія; и онъ писалъ для оркестра такъ чисто и плавно, что его инструменты могутъ въ случаѣ нужды быть замѣнены человѣческими голосами. Дальнѣйшее, болѣе общее сходство между Моцартомъ

и Глинкой находится въ идеальности и объективности ихъ твореній. Они не разработывали какого-нибудь одного рода задачъ съ особенною любовью или удачей; они съ чисто-художническимъ энтузиазмомъ одинаково брались за самыя различныя по настроенію задачи и выполняли ихъ съ одинаковымъ совершенствомъ; то непосредственное отношеніе къ задачѣ, какое мы примѣчаемъ у нѣкоторыхъ другихъ музыкантовъ, преимущественно новѣйшихъ, замѣняется у нихъ отношеніемъ свободнымъ, чисто-артистическимъ. Отсюда гибкость и разнообразіе таланта какъ Моцарта, такъ и Глинки. Если Моцартъ гораздо болѣе выказалъ эту гибкость нежели Глинка, если онъ оставилъ послѣ себя мастерскія произведенія въ такихъ родахъ сочиненія, къ которымъ Глинка и не подходилъ (реквиемъ, струнные квартеты, сонаты для фортепіано со скрипкой, концерты для фортепіано, піески для одного фортепіано, комическія оперы), то Глинка вознаграждаетъ глубокой лирическаго содержанія и интересомъ національной окраски. Здѣсь начинается различіе между тѣмъ и другимъ. Моцартъ былъ человѣкъ XVIII вѣка, космополитическаго и внѣшняго; Глинка отразилъ въ себѣ національныя стремленія и лирическую сосредоточенность XIX вѣка. У Моцарта за блестящимъ и нерѣдко грандіознымъ обще-европейскимъ музыкальнымъ языкомъ, на которомъ онъ писалъ, не проглядываетъ человѣкъ, привязанный къ почвѣ и къ народнымъ вліяніямъ; музыка его такъ тѣсно слила эти народныя вліянія, что въ отдѣльности ихъ нельзя распознать. И у Глинки есть сліяніе стилей французскаго, нѣмецкаго и итальянскаго; но огромная разница этого сліянія съ Моцартовскимъ заключается въ томъ, что Моцартъ ограничивается сліяніемъ, что у него къ этимъ тремъ сошедшимся факторамъ не присоединяется четвертаго, преобладающаго, къ которому они стали бы въ подчиненное отношеніе; между тѣмъ какъ Глинка все средства французской, нѣмецкой и итальянской школъ, введенныя имъ, подчинилъ главному, преобладающему содержанію, народно-русскому. Укажу на нѣкоторые примѣры данныхъ, почерпнутыхъ Глинкой изъ трехъ національныхъ школъ, сейчасъ мною названныхъ.

Французская школа въ музыкѣ до сихъ поръ еще не нашла достаточной оцѣнки въ музыкальной критикѣ. Оцѣнкѣ

этой въ самой Франціи мѣшается невѣроятная пустота и поверхностность, господствующія въ тамошней музыкальной критикѣ; въ Франціи—національное тщеславіе другихъ музыкальных народовъ (нѣмцевъ и итальянцевъ) не охотно признающихъ въ музыкѣ важность или прелесть чего-либо, кромѣ своего. Между тѣмъ, школа эта такъ ярко-своеобразна, что не можетъ не кинуться въ глаза своею оригинальностью. Оригинальность эта, во-первыхъ, слагается изъ чисто-музыкальных особенностей. Небольшой объемъ, но грація и изящество мелодіи, беспокойный, сильно акцентованный ритмъ, гармонія, хотя далеко не на первый планъ поставленная, но искусная и пикантная, съ сильною склонностью къ хроматизму, вотъ что отличаетъ французскихъ композиторовъ. Вторыхъ, всѣ эти музыкальныя данныя получаютъ для насъ совершенно новую окраску вслѣдствіе того замѣчательнаго употребленія, которое изъ нихъ дѣлаютъ французы. Ни эта оригинальная мелодія со своимъ кокетливымъ ритмомъ, ни эта красивая, немного пестрая гармонія не существуютъ для француза какъ цѣль: онѣ для него средства къ выраженію слова. Вся французская музыка вокальна, и притомъ одногласно-вокальна; въ хоровомъ стилѣ французы сдѣлали несравненно меньше, нежели фламандцы, итальянцы, нѣмцы, но зато ихъ музыкальная дѣятельность съ конца XVII вѣка вся обратилась на пѣніе соло. Лишенные глубокихъ, цѣльныхъ музыкальных настроеній, французы, можетъ быть, больше какого-либо другого народа способны красиво, увлекательно, даже поэтически одѣть логическую мысль: для нихъ и сама музыка представилась средствомъ не соединять отдѣльные моменты стихотворенія въ общую картину, а напротивъ того, комментировать и рельефно выяснять именно эти отдѣльные моменты. Отсюда объясняется, напримѣръ, мелодрама, родъ искусства, въ которомъ мы можемъ видѣть, съ одной стороны, бессиліе поэзіи, въ крайнихъ случаяхъ призывающей на помощь музыку, а съ другой, ничтожество музыки, дѣйствующей на слушателей не посредствомъ своего содержанія, а благодаря простому факту своего появленія, между тѣмъ какъ для француза мелодрама не только не смѣшна, но исполнѣнна законна и необходима. Французы въ музыкѣ представители элемента разсудочности, логики: для

нихъ музыка должна быть мотивирована словами, иначе она не имѣетъ права на участіе и успѣхъ. Естественно, что дѣятельность французскихъ композиторовъ сосредоточилась на оперѣ и пѣснѣ. Въ той и другой области заслуги французовъ огромны. Вліяніе же французской школы на другія, напримѣръ, на русскую, сказывается не въ однихъ музыкально-техническихъ данныхъ: оно сказывается и въ томъ направленіи, которое принимаетъ музыка, когда она изъ области неопредѣленныхъ настроеній (составляющихъ ея настоящее царство) отваживается на переходъ въ область ясно и твердо очерченной характеристики. На Глинку вліяніе французское сказалось въ томъ и другомъ смыслѣ. Онъ далеко несвободенъ отъ вліяній французской техники, онъ всегда стремится придать музыкѣ опредѣленный смыслъ и рѣзкую характерность. Первое, то-есть техническое, вліяніе французской школы можно было бы объяснить его раннимъ знакомствомъ и любовью къ Керубини и Мегюлю, если бы въ его сочиненіяхъ не проглядывали черты болѣе новыхъ французскихъ композиторовъ. Мелодіи его балетовъ, гдѣ мѣстный колоритъ не бралъ окончательно верхъ, какъ, напримѣръ, въ мазуркѣ и польскомъ *Жизни за Царя* и лезгинкѣ *Руслана*, мелодіи явно французскія. Сюда относится не только довольно слабый балетъ 3-го дѣйствія *Руслана*, не только танцы во 2-мъ дѣйствіи *Жизни за Царя* между краковякомъ и мазуркой, но и превосходная тема пляски арапченковъ въ замкѣ Черномора, также и многія части прелестнаго «краковяка» въ *Жизни за Царя*. Оживленные и бойкіе ритмы французовъ перешли къ Глинкѣ и сказались, напримѣръ, въ вальсѣ Ратмира *Чудный сонъ живой любви*. Французскіе хроматически-нисходящіе басы (образчикомъ которыхъ можетъ служить инструментальное окончаніе первой баркароллы *Фенеллы*), сдѣлались у Глинки манерой, гораздо болѣе постоянною, нежели у самихъ французовъ; онъ ихъ обогатилъ *обращеніемъ*, то-есть, послѣ появленія ихъ въ нижнемъ голосѣ, ставилъ ихъ въ верхній, и наоборотъ, бывшую верхнюю мелодію дѣлалъ нижнею. Назову здѣсь лишь немногіе изъ случаевъ, гдѣ Глинка пользовался этимъ средствомъ: аллегро увертюры къ *Жизни за Царя* (фраза, взятая изъ дуэта Сусанина съ Ваней въ 3-мъ дѣйствіи, именно, входъ Сусанина), стретто увертюры

къ *Руслану*, модуляція изъ E-dur въ C-dur въ увертюрѣ *Арагонская хота*, ригурнель романса *Кто она и гдѣ она*. Модуляція по большимъ терціямъ внизъ или вверхъ, кругообразно достигающая первоначальной тоники (какъ *Славься* изъ C-dur въ As-dur, изъ As-dur въ E-dur, изъ E-dur снова въ C-dur, какъ въ болѣе тѣсномъ, сжатомъ видѣ въ увертюрѣ къ *Руслану*, а въ простѣйшемъ своемъ выраженіи, какъ унисонная гамма цѣлыми тонами, въ хорѣ 4-го дѣйствія *Руслана, Погибнетъ, погибнетъ*), также встрѣчается у французовъ: на ней построенъ одинъ изъ хоровъ *Бога и Баядерки*, Обера. Оберъ вообще поражаетъ общностью внѣшнихъ чертъ съ Глинкой, кидаящеюся именно потому въ глаза, что за ними скрывается глубокая противоположность во внутреннемъ строѣ веселаго, блестящаго француза и серьезнаго, задушевнаго русскаго. Оберъ отличается склонностью къ гармонизаціи одними трезвучіями (вспомнимъ увертюру къ *Черному домино*), частымъ употребленіемъ фригійскаго каданса (особенно въ речитативахъ, но также и въ пѣвучихъ фразахъ); у Обера даже мелькаетъ эолійскій ладъ (въ первомъ хорѣ *Занетты*, во второй баркароллѣ *Фенеллы*, въ первой аріи Альфонса въ той же оперѣ, въ прелестномъ дуэтѣ 2-го акта *Чернаго домино* на словахъ: «Dans cette maison» и пр., а также въ слѣдующемъ затѣмъ ригурнелѣ, и т. д.). Можно распространить сравненіе и на другого французскаго композитора, съ талантомъ болѣе яркимъ чѣмъ Оберовскій, но не достигшаго Оберовской знаменитости: я разумѣю Герольда. Въ грандіозномъ речитативѣ перваго финала *Цампы*, въ томъ мѣстѣ, гдѣ оживляется мраморная статуя и распространяетъ панику между пирующими разбойниками, въ богатой модуляціи этого речитатива, а также и многихъ другихъ мѣстъ этой геніальной оперы, находящейся въ такомъ несправедливомъ пренебреженіи у присяжной критики, нельзя не узнать средствъ, весьма и весьма сродственныхъ съ тѣми, посредствомъ которыхъ дѣйствовалъ Глинка. Указанный мною речитативъ со статуей, очень близокъ къ безсмертному речитативу «Головы», въ концѣ втораго дѣйствія *Руслана*, и оба они, кажется, имѣютъ корень въ речитативѣ оракула Глуковской Альцесты (почти буквально заимствованномъ Моцартомъ въ речитативѣ статуи командора, въ *Донъ-Жуанъ*, въ сценѣ на кладбищѣ).

О вліяніи итальянской школы на Глинку было уже часто говорено другими. Вліяніе это иногда и преувеличивали, но отрицать его нельзя: оно не только объясняет фактуру многих Глинкинских арій (въ партіяхъ Людмилы, Сабина, Вани), но и проникаетъ собой цѣлые романсы Глинкинскіе, гдѣ, казалось, къ подражанію итальянцамъ было наименѣ повода. Не только многіе посредственные романсы Глинки, какъ *Не называй ее небесной*, но и нѣкоторые изъ наиболѣ глубокихъ, какъ *Я помню чудное мгновенье* и *Не требуй тысенъ отъ тѣвца*, носятъ на себѣ явные слѣды итальянскаго вліянія. Глинка жилъ въ Италіи и въ этой странѣ сочинилъ не мало варіацій, фантазій и дивертисментовъ на Беллиниевскія и Доницеттievскія темы. Отъ него не могла ускользнуть роскошная и обаятельная прелесть итальянской мелодіи, ея страстный, патетическій характеръ, ея ясно-очерченная и удобно-схватываемая форма. Онъ не перенялъ жалкой пустоты итальянской оркестровки; онъ не перенялъ также гармонической скудости и рутинности, изъ которой выходитъ итальянцы рѣшаются лишь въ самыхъ рѣдкихъ случаяхъ, хотя у нихъ, на примѣръ, у Доницетти, нѣтъ недостатка ни въ гармоническомъ умѣніи, ни въ гармонической изобрѣтательности. Но Глинка проникся положительными, плодотворными качествами итальянскихъ композиторовъ: онъ усвоилъ ту теплоту и яркость мелодіи, которая составляетъ специфическую принадлежность итальянцевъ и разительно контрастируетъ съ характеромъ сѣверныхъ мелодій, также прелестныхъ и исполненныхъ поэзіи, но совершенно лишенныхъ блеска и выразительности итальянскихъ напѣвовъ. Мелодія русская и мелодія итальянская у Глинки взаимно прониклись, при чемъ огромный перевѣсъ, конечно, остался на сторонѣ русскаго элемента. Тѣмъ болѣе любопытно отыскивать въ самыхъ русскихъ, по тону и настроенію, вещахъ Глинки слѣды итальянскихъ вліяній. Въ превосходномъ первомъ финалѣ *Руслана*, гдѣ каждое слово проникнуто жизнью и драматическимъ движеніемъ, Ратмиръ обращается къ своимъ соперникамъ со словами: «О витязи! Скорѣй во чисто поле! Дорогъ часъ, путь далекъ! Вѣрный конь меня помчитъ по волѣ, какъ въ степи вѣтерокъ». Музыка на эти слова, совершенно итальянская по мотиву, становится русскою отъ того процесса

чисто-Глинкинской гармонизаціи, отдѣлки формы и инструментовки, которому она подверглась въ рукахъ нашего композитора; но освободивъ мелодію Ратмира отъ всѣхъ украшеній формы, аккомпанимента и оркестровки, мы получаемъ мелодію кровно-итальянскаго происхожденія, поражающую насъ среди всей этой кievской обстановки, но, спѣшу прибавить, столь красивую, пылкую и энергическую, что невольно заставляетъ примириться съ ея итальянскимъ происхожденіемъ, немотивированнымъ русскою сказкой, составляющею содержаніе оперы. Итальянскимъ же вліяніемъ навѣяна комическая арія Фарлафа: *Близокъ ужъ часъ торжества моего*; но итальянскому смѣхотворству, посредствомъ скороговорки и тому подобныхъ внѣшнихъ средствъ, здѣсь дано такое глубоко-комическое содержаніе, музыкальная фактура этого нумера такъ исполнена серьезности и изящества русской музыки, что и здѣсь, какъ въ вышеприведенной фразѣ Ратмира, итальянская мелодія является лишь какъ первобытный матеріаль, какъ краска на палитрѣ, какъ средство, возведенное въ область идеала одухотворяющею силой чисто-русскаго вдохновенія.

Самое глубокое уваженіе питалъ Глинка, а за нимъ питаютъ и современные русскіе композиторы, къ школѣ германской. Школа эта, дѣйствительно, имѣла на русскую музыку вліяніе болѣе прямое и болѣе плодотворное нежели итальянская или французская. Отъ нѣмецкихъ композиторовъ русскіе переняли не только весь гармоническій и контрапунктическій матеріаль, доведенный нѣмцами до высочайшей утонченности и богатства, но и формы (сонатную и вариационную), а также и инструментовку, у французовъ довольно-одностороннюю, у итальянцевъ же крайне-плоскую и балаганную, и лишь у нѣмцевъ развившуюся во всѣ стороны съ одинаковою силой. Участіе нѣмецкаго элемента въ образованіи того, что теперь въ сочиненіяхъ молодыхъ русскихъ композиторовъ начинается очень ясно и подчасъ даже односторонне обозначаться какъ стиль русской школы—гораздо сильнѣе и обширнѣе нежели участіе французской или итальянской музыки. Давно прошло время, когда въ сочиненіяхъ всѣхъ музыкальныхъ націй господствовалъ полифонный стиль и богатое голосоведеніе. Эта склонность нынѣ изъ западныхъ

народовъ осталась у однихъ нѣмцевъ, но отъ нихъ перешла къ русскимъ. Фуга въ первомъ дѣйствіи *Жизни за Царя*, канонъ въ первомъ дѣйствіи *Руслана и Людмилы*, множество имитацій <sup>1)</sup>, разсѣянныхъ во всѣхъ сочиненіяхъ Глинки, не составляютъ, можетъ быть, самыхъ зрѣлыхъ плодовъ русской полифоніи, но они суть прекрасные проблески и залоговья будущаго. Я уже указывалъ на сходство Глинкинской полифоніи съ Моцартовскою, причеиъ счелъ долгоиъ безпристрастія прибавить, что Моцартовская богаче и обширнѣе. Можно найти такое же родство между гармоніей Глинки и гармоніей Шумана. И Глинка, и Шуманъ принадлежатъ къ гениальнѣйшимъ гармонистамъ нашего времени; у обоихъ есть склонность къ диатонизму, хотя у Глинки эта склонность болѣе выяснилась, у Шумана глубже скрывается; оба они модулируютъ смѣло и роскошно; оба они достигаютъ гармоническихъ эффековъ не столько чрезъ нагроможденіе аккордовъ, сколько чрезъ богатое оживленіе голосовъ, преимущественно среднихъ, посредствомъ проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ и задержаній. Это техническое сходство не осталось безъ вліянія и на поэтическое содержаніе обоихъ композиторовъ. Гармонія есть по преимуществу царство смутныхъ, но страстныхъ ощущеній, она, какъ колоритъ живописи, сообщаетъ музыкѣ теплоту и внутреннюю жизнь, между тѣиъ какъ мелодія составляетъ въ музыкѣ область внѣшнюю, образную, уподобляясь наиболѣе рисунку въ живописи. При томъ углубленіи и утонченіи лиризма, который мы наблюдаемъ въ XIX столѣтіи, можно было предвидѣть, что музыканты, слѣдуя за общимъ движеніемъ умовъ, съ особенною любовью возьмутся именно за эту сторону музыки, самую

---

<sup>1)</sup> Имитаціей называется такая фраза, въ которой мелодія, предложенная однимъ голосомъ, переходитъ въ другой, а иногда въ третій, четвертый и т. д., въ то время, какъ первый голосъ продолжаетъ свое пѣніе. Эффектъ этотъ, дѣлая нѣсколько голосовъ соучастниками въ одной и той же мелодіи, но въ разлчное время, чрезвычайно оживляетъ голосоведеніе и интересъ дѣлаго сочиненія. Изъ имитаціи развилась фуга, которая есть не что иное, какъ обширная имитація, гдѣ ступени, на которыхъ должно появляться повтореніе основной мелодіи, а также форма дѣлаго, опредѣлены извѣстными правилами, между тѣиъ какъ имитація, не составляя отдѣльной, законченной композиціи, не имѣетъ округленной формы, а напротивъ того, въ своемъ качествѣ части большаго дѣлаго, сливается съ предыдущею и послѣдующею частями.

субъективную, самую способную высказывать разнообразнѣйшія волненія, словомъ, за гармонію. Такъ и случилось. Ни одна часть музыки (исключая даже инструментовку), не испытала въ нашемъ столѣтіи такого рѣшительнаго переворота, какъ гармонія: она не только воскресила все богатство Баховской гармоніи, забытое послѣдующими поколѣніями XVIII вѣка, но и прибавила къ нимъ множество новыхъ, хроматическихъ и энгармоническихъ ходовъ. Надобно быть знакомымъ съ огромнымъ множествомъ сочиненій Берліоза, Шумана, Вагнера, Листа, Франца, Глинки, Даргомыжскаго, чтобы знать, до какихъ иногда курьезныхъ заблужденій, но и до какихъ геніальныхъ откровеній довело это свойственное нашему вѣку направленіе. Сходство между гармоніей Шумана и гармоніей Глинки есть сходство ихъ преобладающихъ настроеній, ихъ душевнаго міра: оба они были въ высшей степени лирики, Шуманъ—лирикъ исключительно (его натура была глубже и сосредоточеннѣе Глинкинской), Глинка—лирикъ между прочимъ (его натура была гибче и многостороннѣе Шумановской); они оба должны были сдѣлаться превосходными композиторами романсовъ: какъ лучшіе нѣмецкіе романсы написаны Шуманомъ, такъ лучшіе русскіе романсы имѣютъ авторомъ Глинку. Какъ Шуманъ имѣлъ въ лицѣ Роберта Франца преемника на поприщѣ романса, превзошедшаго его въ характерности, въ выразительности, въ реализмѣ звуковъ, въ объективности, но уступающаго ему въ музыкальномъ вдохновеніи, въ мелодической свѣжести, такъ и Глинка предоставилъ дальнѣйшее развитіе русскаго романса г. Даргомыжскому, отличающемуся необыкновенною мѣткостью музыкальной характеристики, остроумнымъ реализмомъ (поддерживаемымъ наблюдательностью и юморомъ), смѣлостью и яркостью, соединенными съ нѣсколько болѣзненною необузданностью гармоніи, правдой и страстностью декламации, но оставшемуся далеко позади Глинки въ отношеніи самобытности и оригинальности.

Кромѣ гармоніи, русская школа унаслѣдовала отъ нѣмецкой формы. Формы въ своемъ чистѣйшемъ примѣненіи составляютъ достояніе инструментальной музыки; лишь въ ней форма сама себѣ цѣль: въ вокальной она опредѣляется содержаніемъ словъ, дающимъ всей музыкальной фактурѣ законъ

и объясненіе. Инструментальная же музыка выработана исключительно нѣмцами. Поэтому лишь у нѣмцевъ мы встрѣчаемъ формы въ ихъ высшемъ развитіи. Новѣйшее время преимущественно пользовалось двумя формами: формой сонаты и формой вариации. Изъ нихъ первая <sup>1)</sup>, установленная, послѣ слишкомъ столѣтней постепенной подготовки, Юсифомъ Гайдномъ, съ особенною любовью разрабатывалась Бетховеномъ (Моцартъ къ ней не прибавилъ отъ себя ничего замѣчательнаго, кромѣ сліянія ея съ контрапунктическими формами), который довелъ ее до разнообразія, гибкости и широты, раньше его немислимой. Но тотъ же Бетховенъ не оставилъ безъ вниманія и второй изъ этихъ формъ <sup>2)</sup>—вариации; онъ ее

---

<sup>1)</sup> Формой *сонаты* называется та, въ которой двѣ темы, сначала появляющіяся въ двухъ различныхъ тонахъ, въ концѣ повторяются обѣ въ одномъ и томъ же тонѣ, а передъ своимъ возвращеніемъ подвергаются разнообразнымъ превращеніямъ и видоизмѣненіямъ, повторяясь въ отрывкахъ, чередуясь и т. п. Первая тема всегда въ тонѣ тоники: вторая большею частью въ тонѣ доминанты (такъ, если первая въ до-мажоръ, вторая въ соль-мажоръ), иногда же верхней медианты (ми-миноръ или ми-мажоръ), весьма рѣдко въ тонѣ нижней медианты. Повтореніе обѣихъ темъ всегда на тоникѣ (любопытное исключеніе представляетъ увертюра къ *Руслану и Людмилѣ*). Между первымъ появленіемъ двухъ темъ и ихъ повтореніемъ, въ такъ называемой средней части, обыкновенно помѣщается богатая и обширная модуляція, отступающая въ отдаленные тоны. Форма, сейчасъ описанная, необычайно распространена и особенно употребительна для обширныхъ пьесъ или частей пьесъ, сочиненныхъ въ быстромъ темпѣ. Необходимо прибавить, что названіе этой формы заимствовано не изъ новѣйшей (напримѣръ Бетховенской) „сонаты“, въ которой лишь одна изъ составныхъ частей (именно первое аллегро) придерживается этой формы, а изъ болѣе стариннаго вида сонаты (къ которому принадлежатъ, напримѣръ, Скарлаттievскія), состоявшей не изъ трехъ или четырехъ отдѣльныхъ фразъ, какъ новѣйшая соната, а всего изъ одной.

<sup>2)</sup> Форма *вариации* состоитъ изъ темы, большею частію небольшой по числу тактовъ, и ряда измѣненій этой темы, которыя и называются *вариациями*. Измѣненія эти могутъ касаться мелодическихъ деталей темы, или ея ритма, или ея гармоніи, или ея инструментовки. Обыкновенно при измѣненіи одного какого-либо условія темы, сохраняются остальные, дабы тема не дѣлалась неузнаваема. Тотъ видъ вариации, который наиболѣе извѣстенъ публикѣ и лѣтъ двадцать—тридцать тому назадъ, въ сочиненіяхъ Герца, Черни, Тальберга, Дѣлера и мн. др. пользовался огромнымъ распространеніемъ у любителей фортепиано, основанъ на разложеніи основной гармоніи темы на бравурные пассажи: этотъ видъ называется *фигуральною* вариацией и (такъ какъ онъ оставляетъ негнотными гармонію, ритмъ и инструментовку) можетъ быть отнесенъ къ разряду вариации мелодической. Какъ увидитъ читатель, вариации Глинки, хотя и принад-

соединилъ съ первую, замѣнивъ прежде употребительныя, рутинныя, буквальные повторенія музыкальныхъ фразъ повтореніями измѣненными, расширенными, обогащенными. Ту и другую форму принялъ Глинка, но не въ одинаковой мѣрѣ. Сонатная форма ему понадобилась для увертюръ: въ ней написаны увертюры къ *Руслану* и на тему *Арагонской хоты*, въ ней же (точнѣе сказать, въ *Веберовской* увертюрной формѣ, составляющей одно изъ видоизмѣненій сонатной формы) и увертюра къ *Жизни за Царя*. Вообще же, Глинка къ сонатной формѣ обнаружилъ мало склонности; она, вѣроятно, показалась ему неудобною для его техническихъ цѣлей, состоявшихъ большею частью въ проведеніи одной, небольшой по числу тактовъ, мелодіи, черезъ огромное множество гармоническихъ и инструментальныхъ превращеній. Этимъ цѣлямъ въ высшей степени соотвѣтствовала форма вариации. Къ ней-то обращался Глинка съ особою любовью. Изъ инструментальныхъ вещей его, *Арагонская хота* содержитъ сильную примѣсь вариации, *Камаринская* же вся въ формѣ вариации. Но особенно замѣчательно преобладаніе этой формы въ *Русланѣ* и *Людмилѣ*. Баллада Финна, рассказъ живой головы, хоръ дѣвушекъ *Ложится въ полѣ мракъ ночной*, лезгинскіе танцы, хоръ пятого дѣйствія *Ахъ ты, свѣтъ*, *Людмила*, основаны на вариации, притомъ исключительно на двухъ ея видахъ: гармонической и инструментальной. Самый обширный рядъ вариаций заключаетъ въ себѣ баллада Финна, написанная на чрезвычайно удачный, простой и гибкій мотивъ, допускающій, какъ то доказалъ Глинка, огромное множество видоизмѣненій въ гармоніи и инструментовкѣ, одно красивѣе, изящнѣе, увлекательнѣе другого. Мнѣ въ другомъ мѣстѣ придется воротиться къ балладѣ Финна, гдѣ я разберу важнѣйшее, внутреннее значеніе этой пьесы; здѣсь же умѣстно замѣтить, что по утонченности отдѣлки, по интересу подробностей, по благородству и яркой оригинальности стиля, эта баллада есть образецъ вариационной формы, образецъ, какихъ немного можно найти у величайшихъ мастеровъ этой формы: Моцарта, Бетховена, Шумана.

---

лежать тоже къ общему роду вариации, относятся къ виду, совершенно различному отъ того, который такъ хорошо былъ извѣстенъ пианистамъ прошедшаго поколѣнія.

Развитіе Глинки совпадаетъ съ эпохой появленія одного изъ свѣтилъ музыки XIX столѣтія, Гектора Берліоза. Никогда въ музыкѣ не было индивидуальности болѣе рѣзко и угловато очерченной, нежели этотъ до самаго нашего времени мало изучаемый и мало понятый композиторъ. Оригинальность его такъ изумительно велика, что не только связь Берліоза съ предыдущими композиторами, съ которыми онъ на первый взглядъ не представляетъ рѣшительно ничего общаго, но даже связь его со слѣдующими за нимъ отыскивается лишь съ величайшимъ трудомъ и кроется въ самыхъ отдаленныхъ и тонкихъ аналогіяхъ. Берліозъ, прежде всего, обозначаетъ одну изъ главныхъ чертъ музыки нашего времени: исключительное стремленіе къ оркестру. Но это стремленіе есть не что иное, какъ послѣдствіе другого: это, въ противоположность трезвой разсудочности XVIII вѣка, стремленіе къ фантастическому, сверхъестественному, чудесному и невѣроятному. Хотя вкусъ къ поэзіи такого рода теперь уже значительно угомонился, но все же онъ составляетъ одну изъ характерныхъ чертъ нашего столѣтія и неизбѣжную реакцію противъ просвѣтительнаго скептицизма, не слишкомъ благоприятнаго для поэтической грезы, скептицизма, которымъ отличался XVIII вѣкъ. Вокальная музыка соотвѣтствуетъ элементу реальному; музыка инструментальная—элементу идеальному; несвязанная, какъ въ вокальной музыкѣ, положительнымъ содержаніемъ словъ, мечта композитора въ инструментальномъ сочиненіи несетя въ необъятномъ просторѣ. Звукосочетанія, лишеныя всякаго реального повода, всякаго опредѣленнаго значенія (какое они имѣли бы въ оперѣ, ораторіи, романсѣ и т. д.) представляются его воображенію со всею прелестью чистой музыки, не служащей никакой цѣли. Мудрено ли, что усовершенствованіе инструментовки и большее значеніе инструментальной композиціи, которымъ знаменовано музыкальное движеніе нашего столѣтія, встрѣтились съ тѣмъ порывомъ къ сверхъестественному и чудесному, которымъ отличалась романтическая школа поэтовъ, открывшая наше столѣтіе? Уже у Вебера проскользаетъ эта склонность къ міру чудесъ и сказки, но Веберъ, будучи оперный композиторъ, не далъ ей того простора, какой она получила затѣмъ. Движеніе музыки къ изображенію сказочныхъ грезъ усили-

лось съ появленіемъ «концертныхъ увертуръ» Мендельсона, изъ которыхъ наиболѣе популярнѣйшая, *Сонъ въ лѣтнюю ночь*, дѣйствительно отличающаяся прелестнымъ сказочнымъ колоритомъ, многими принимается даже за эру въ музыкальномъ развитіи. Но высшее выраженіе свое элементъ сказочной мечты получилъ въ сочиненіяхъ Берліоза. Фантастичность его инструментовки соотвѣтствуетъ фантастичности его программъ: вездѣ, въ *Эпизодъ изъ жизни художника*, *Ромео и Джульетты*, *Фаустъ*, мелкіе фантастическіе эпизоды стремятся занять первое мѣсто, ясно изобличая пристрастіе къ нимъ композитора. У Берліоза неразрывно связаны роскошныя, затѣйливыя сочетанія инструментовъ и игра почувствовавшей себя на волѣ романтической фантазіи: сновидѣнія, бредъ, Шекспировская фея Мабъ, Шекспировскій Аріель, Гётевскій Мефистофель, сильфы, гномы, блуждающіе огоньки, все здѣсь служитъ иногда внутреннимъ поводомъ, а иногда и внѣшнимъ предлогомъ къ такимъ смѣлостямъ и нововведеніямъ инструментовки, то грозно-поразительнымъ, то обаятельно-граціознымъ, что ихъ избытокъ, ослѣпляющій и смущающій непривычнаго слушателя, долго мѣшалъ установленію правильнаго взгляда на Берліоза, мѣшалъ распространенію его сочиненій въ публикѣ и поддерживалъ въ массахъ клевету (и до сихъ поръ не вполнѣ разсѣянную), что Берліозъ не болѣе какъ искатель внѣшнихъ эффектовъ. Глинка, призванный наиболѣе къ музыкѣ вокальной, обладалъ, однако же, и этою стороною творчества, являя ее хотя весьма умѣренной и смягченною сравнительно съ Берліозомъ, но тѣмъ не менѣе съ величавою оригинальностью. И Глинка, въ четвертомъ дѣйствіи *Руслана и Людмилы*, показалъ удивительный даръ къ изображенію роскошныхъ чудесъ восточно-сказочнаго міра; и Глинка, вслѣдствіе такого свойства таланта, чувствовалъ влеченіе къ новымъ краскамъ оркестра, къ новымъ и поразительнымъ комбинаціямъ инструментовъ. Почти въ одно и то же время Глинка и Берліозъ, первый въ *Русланѣ*, второй въ *Леліо*, вводили фортепіано въ число оркестровыхъ инструментовъ; будничное и прозаическое фортепіано, звукъ котораго, по странной метаморфозѣ, въ оркестрѣ становится чѣмъ-то фантастически нѣжнымъ и роскошнымъ (и способъ его употребленія у Глинки и Берліоза одинаковъ: оба взялись

за его верхнія октавы, прельщенные какъ ихъ огромною высотой, недостижимою даже для малой флейты, тубы и какъ свѣтлымъ, острымъ, стекляннымъ звукомъ). Путь въ одно и то же время, Глинка и Берлиозъ старались дать англійскому рожку права гражданства въ оркестръ, выясняя богатый и теплый колоритъ этого инструмента, до нашего времени не вошедшаго въ общее употребленіе. Но Берлиозъ, какъ въ фантастической поэзіи шелъ гораздо дальше Глинки, такъ и въ инструментовкѣ былъ гораздо смѣлѣе своего великаго современника, который, въ противоположность Берлиозу, умѣлъ соединить яркую новизну колорита съ благоразумною умѣренностью требованій. Сочиненія Глинки, во-первыхъ, не требуютъ того многочисленнаго и исключительнаго, на практикѣ лишь рѣдко осуществимаго, состава оркестра, какъ Берлиозовскія; во-вторыхъ же, они не содержатъ такихъ техническихъ трудностей для инструментовъ, какими наполнены Берлиозовскія партитуры. Съ этой стороны, для распространенія Глинкинской музыки чрезъ концерты и представленія не предвидится тѣхъ затрудненій, какія окружали и будутъ окружать исполненіе Берлиозовскихъ симфоній и увертуръ: оркестръ Глинки, если исключить его сильную склонность къ военной музыкѣ (играющей, на примѣръ, въ Русланѣ и Людмилѣ въ *трехъ* актахъ), почти равняется общеупотребительному съ мѣдными инструментами безъ клапановъ и тремя тромбонами; лишь рѣдко сюда входитъ арфа; басъ-кларнета, корнетъ-а-пистоновъ, тубы, непрерывнаго дѣленія скрипокъ и виолончелей, коими отличается современная оркестровка, у Глинки не было вовсе. Изъ того богатаго, но все-таки довольно умѣреннаго состава оркестра, чрезъ предѣлы котораго Глинка не переходилъ, онъ умѣлъ извлекать бездну эффектовъ, самыхъ изящныхъ и восхитительныхъ. Благородство и возвышенность музыкальнаго стиля Глинки никогда не позволяли ему довольствоваться исключительно красивою окраской музыкальной мысли, самой по себѣ мелкой и пушашной: поэтому его оркестровые эффекты никогда не обращаютъ на себя исключительнаго вниманія, а раздѣляютъ его съ гармоніей, съ мелодіей, съ подробностями формы; но однихъ этихъ эффектовъ достало бы для упроченія Глинкѣ почетнаго мѣста между его современниками. Его инструментовка, менѣе изы-

Центральная Раба

станная и затѣйливая нежели Берліозовская и Листовская, тѣмъ не менѣе блистаетъ разнообразіемъ, силой звучности, утонченностью отдѣлки и яркостью колорита.

Если слить воедино тѣ разбросанныя черты, которыя я намѣтилъ въ предыдущемъ очеркѣ, то намъ представляется художникъ, призваніе котораго было стать посредникомъ между многими крайностями, примирить многія противоположныя стремленія, стройно и гармонически соединить боровшіеся до него и во время его элементы. И въ этомъ, дѣйствительно, заключается одна изъ важнѣйшихъ сторонъ великаго русскаго композитора, въ этомъ заключается то значеніе его, которое г. Стасовъ прекрасно выразилъ опредѣленіемъ: Глинка для Россіи то же, что Моцартъ для Германіи. И въ этомъ, по моему убѣжденію, заключается важность Глинки не для одной Россіи. Композиторъ, одаренный прелестью мелодіи, увлекательностью ритмовъ, но въ то же время силой и энергіей развитія, «разработкой»; чистотой и правильностью изумительными, но въ то же время неисчерпаемою новизной и смѣлостью гармоніи; оригинальностью, бросающеюся въ глаза съ перваго взгляда, и въ то же время законченностью и прозрачностью формы,—такой композиторъ можетъ имѣть благодѣтельное и спасительное вліяніе на судьбы музыки.

Но Глинка, говорятъ намъ, есть вмѣстѣ съ тѣмъ и русскій Глухъ: Глинка, слѣдовательно, имѣетъ еще другую сторону дѣятельности; есть еще область, гдѣ онъ произвелъ реформу, куда вдохнулъ новую жизнь. Въ какой степени справедливы эти слова—читатель увидитъ изъ слѣдующей статьи, гдѣ мы будемъ говорить о музыкальной драмѣ и объ отношеніи Глинки къ тому движенію, которое въ ней обнаружилось къ концу его артистической дѣятельности.

---

## СТАТЬЯ ТРЕТЬЯ И ПОСЛѢДНЯЯ.

### I.

Въ послѣднія десять лѣтъ на русскую музыкальную почву перенесено движеніе, появившееся въ Германіи и возбудившее всеобщее вниманіе не одного музыкальнаго міра. Движе-

ніе это, преимущественно отрицательнаго свойства, беретъ свое начало отъ нѣкоторыхъ полемическихъ книжекъ композитора Рихарда Вагнера (*Kunst und Revolution* 1850, *Das Kunstwerk der Zukunft* 1850, *Oper und Drama* 1852), въ которыхъ авторъ отрицаетъ ни болѣе ни менѣе какъ все современное искусство, раздѣлившееся на отдѣльныя искусства и въ этомъ раздѣленіи будто бы обезсилѣвшее и измельчавшее. Отрицаніе это, въ первой изъ названныхъ книжекъ (первой по времени выхода), въ брошюрѣ *Kunst und Revolution*, обращенное на все искусство нашего времени и кстати захватывающее христіанскую религію и монархическое правленіе, въ послѣдней и самой пространной, *Oper und Drama*, направлено уже почти исключительно на оперу, какъ на эстетическій грѣхъ, обязанный своимъ происхожденіемъ прихоти и произволу. «Заблужденіе въ жанрѣ, называемомъ оперой, заключается въ томъ, что одно изъ средствъ выраженія (музыка) сдѣлалось цѣлью, цѣль же выраженія (драма) сдѣлалась средствомъ», говоритъ Вагнеръ (*Oper und Drama*, I часть, введеніе, стр. 21). Слова эти, содержащія квинтъ-эссенцію Вагнеровскаго возрѣнія на оперу, и обставленныя въ его книгѣ сонмомъ запальчивыхъ полемическихъ выходокъ то противъ музыки, то противъ литературы, а больше всего противъ Мейербера, произвели въ Германіи большое впечатлѣніе. Множество музыкантовъ стали повторять Вагнерово изрѣченіе какъ изрѣченіе оракула. Отрицается не то или другое направленіе, не та или другая школа въ извѣстномъ родѣ искусства, а цѣлый рядъ искусства, какъ плодъ произвола и тлетворной роскоши. Съ улыбкой презрѣнія упоминается объ эстетическихъ уступкахъ и палліативахъ; въ критику вводится гильйотина. «Искусство», цѣльное, единое, распалось-де на отдѣльныя искусства, на поэзію, музыку, хореографію, живопись, скульптуру, архитектуру, только вслѣдствіе ложнаго развитія всей нашей цивилизаціи. Въ этомъ разъединеніи ни одно изъ нихъ не способно дѣйствовать такъ, какъ должно дѣйствовать искусство: они чахнутъ и влачатъ искусственное существованіе. Спасеніе только въ соединеніи ихъ въ одно общее искусство, въ драму (музыкальную), гдѣ поэзія создаетъ текстъ, музыка—декламацию этого текста и оркестровое его сопровожденіе,—хореографія—мимическіе же

сты и пластическія позы, живопись—декораціи, архитектура—зданіе для исполненія драмы, а скульптура... ничего не дѣлаетъ. Такъ какъ въ оперѣ уже есть нѣчто подобное, такъ какъ въ ней есть поэзія, музыка вокальная и инструментальная, танцы и декораціонная живопись, то на нее, какъ на самозванку драмы, и падаютъ главные перуны гнѣва Вагнера. «Самое безстыдное выраженіе постоянно нарастающаго высокоумія музыки сказалось въ оперѣ», говоритъ онъ (*Kunstwerk der Zukunft*, стр. 133). «Дѣятельность новѣйшей оперы, ея отношенія къ общественной жизни для честныхъ художниковъ давно уже сдѣлались предметами глубочайшаго отвращенія; но они обвиняли лишь испорченность вкуса и безнравственность тѣхъ художниковъ, которые ее эксплуатировали, не нападая на ту мысль, что эта испорченность была явленіе вполне естественное, а потому и эта безнравственность—явленіе необходимое». (*Oper und Drama*, I часть, введене, стр. 12). Виноваты не частные промахи, не недостаткомъ таланта въ томъ или другомъ композиторѣ, не временныя увлеченія въ ту или другую сторону, наконецъ, даже не всеобщій историческій упадокъ, нѣтъ, въ самомъ основаніи оперы лежитъ зло, которое не могло не сказаться въ развитіи и, наконецъ, въ настоящее время, обнажилось вполне.

Но бесплодное, мизантропическое отрицаніе, фантастическія предложенія универсальнаго средства противъ сознаваемой утраты силъ, понятны ли среди молодого, полного жизненныхъ задатковъ развитія? Понятенъ ли вагнеризмъ въ Россіи? Понятно ли торопливое отрицаніе оперы тамъ, гдѣ только что были созданы *Жизнь за Царя* и *Русланъ и Людмила*? Они становятся понятны, когда мы вспомнимъ обстановку, среди которой дѣйствовали и дѣйствуютъ наши художники. Въ нашей умственной пустынѣ внезапное появленіе колоссальнаго генія, какъ Глинка, не возбудило ни восторга, ни удивленія: зато успѣшно распространяется и охотно заучивается всякая громкая фраза, лишняя содержанія и примѣненія. Понять и оцѣнить великаго отечественнаго художника трудно; но какъ легко и пріятно отрицать всю оперу, какъ отсталое заблужденіе, *нами-де постигнутое*? Въ геніальности Глинки, въ глубинѣ его произведеній—главная причина его въ началѣ незначительной и теперь еще медленно возрастающей попу-

лярности; въ заманчивости фразы, въ томъ особаго рода ба-ловствѣ, какое заключается во всякомъ голословномъ отрица-ніи, и тѣмъ въ большей степени чѣмъ отрицаніе голослов-нѣе—главная причина успѣха, который въ послѣдніе годы имѣлъ у насъ вагнеризмъ. По мѣрѣ того, какъ утверждается сознаніе величія тѣхъ дѣяній, которыя совершилъ Глинка на поприщѣ оперы, исчезаетъ и вѣра въ пророка, провозгласив-шаго оперу ложью и мишурой; и когда окрѣпнетъ энтузіазмъ къ нетлѣннымъ произведеніямъ русскаго музыканта, забу-дутся бредни о томъ, что музыка безсильна дѣйствовать въ томъ видѣ какъ существуетъ, что она, вмѣстѣ со всеми дру-гими искусствами, должна отрѣшиться отъ всего своего про-шлаго, равно какъ и отъ всякаго самостоятельнаго значенія. Въ странѣ, гдѣ только что появилась творческая музыкаль-ная дѣятельность, гдѣ она только что вызвала школу при-верженцевъ и послѣдователей, гдѣ зданіе національной шко-лы лишь начинается строиться, но обѣщаетъ быть громаднымъ, въ такой странѣ, какъ наша, отрицательному направленію еще долго дожидаться своего череда. Оно могло появиться, и то лишь на поверхности, въ періодъ совершенно незрѣлый, когда мы не успѣли даже узнать, что у насъ есть свои соб-ственные памятники искусства, залого будущаго для этого ис-кусства, залого художественнаго будущаго для насъ самихъ.

Задача, которую Глинка разрѣшилъ въ своихъ операхъ, преимущественно въ наименѣе извѣстной, въ *Русланъ и Люд-мила*,—задача сложная и трудная: два столѣтія съ поло-виной потребовалось на подготовку этого рѣшенія, на посте-пенную выработку оперы, какъ рода искусства, основаннаго на сліяніи нѣсколькихъ искусствъ, причемъ каждое дѣлаетъ необходимые компромиссы, теряя извѣстную долю своей само-стоятельности. Постараюсь опредѣлить выгоды, полученныя изъ этого вѣкового развитія для того искусства, которому по-священъ настоящій трудъ, для музыки.

Изъ всѣхъ искусствъ, музыка и архитектура, конечно, са-мыя неопредѣленныя: содержаніе музыкальнаго произведенія (независимо отъ словъ, если оно вокальное) или архитектур-наго зданія не поддается формулѣ; ни музыка, ни архитек-тура не *изображаютъ*: онѣ *суть* сами по себѣ. Архитекту-ра въ этомъ отношеніи никогда не возбуждала сомнѣній и

прешираний. Совсѣмъ иное дѣло музыка. То особенное обстоятельство, что музыка въ пѣснѣ соединяется со словами, что искусство, лишенное опредѣленнаго значенія, идетъ такимъ образомъ рука объ руку съ искусствомъ, имѣющимъ опредѣленное значеніе, издавна поставило музыку въ двойственное положеніе, издавна открыло двери для всякаго рода противорѣчій, недоразумѣній и споровъ. Споры эти сосредоточились около того рода музыкальныхъ произведеній, гдѣ потребность въ опредѣленно-осмысленной музыкѣ была всего ощутительнѣе: около комплекса одноголосныхъ и многоголосныхъ пѣсней, сопровождающихъ драматическое дѣйствіе, поддерживаемое всѣми иллюзіями сцены, комплекса, который мы называемъ оперой. Имѣя дѣло уже не съ общими настроеніями пѣсни (духовной или свѣтской), будучи лишена строфныхъ повтореній при перемѣнѣ словъ (этихъ свидѣтельствъ неопредѣленнаго характера музыки и въ самой пѣснѣ), подчиняясь необходимости становиться характерною и индивидуальною при переходѣ изъ устъ одного дѣйствующаго лица въ уста другого, словомъ, шагнувъ изъ области лиризма въ область драматизма, музыка очутилась лицомъ къ лицу съ такими задачами, которыя могутъ показаться несогласимыми съ характеромъ ея, какъ искусства неопредѣленнаго. Но тотъ фактъ исторіи, что музыка приняла на себя драматическую задачу и, отъ послѣдняго десятилѣтія XVI столѣтія до нашего времени, неуклонно стремится къ ея осуществленію, неотразимо свидѣлствуетъ, что въ музыкѣ, несмотря на неопредѣленность, несомнѣнно составляющую ея общій характеръ, должны существовать спеціальныя стороны, увлекающія музыкантовъ въ сторону характеристики и дающія имъ бодрость и отвагу идти по пути драматизма. Дѣйствительно, стороны эти существуютъ, хотя музыканты и не-музыканты болѣе склонны ихъ преувеличивать, чѣмъ упускать изъ виду. Существуетъ аналогія, отчасти между музыкальными явленіями и явленіями другихъ искусствъ, отчасти между музыкальными явленіями и явленіями дѣйствительной жизни. Въ простой гомофонной пѣснѣ уже есть два элемента, мелодія и ритмъ, вызывающіе на отыскиваніе такихъ аналогій. Мелодія со своими повышеніями и пониженіями уподобляется акцентамъ человѣческой рѣчи: въ словесной фра-

зѣ, съ чувствомъ, съ паѳосомъ произнесенной, есть уже какъ бы мелодія; это та аналогія, которая дала поводъ къ образованію речитатива. Ритмъ со своими разнообразными формами движенія напоминаетъ собой движенія, свойственныя тому или другому дѣйствию или состоянію человѣка: сторона реальная, которая въ пѣніи существуетъ въ самомъ ограниченномъ размѣрѣ, но получила огромное развитіе въ инструментальной музыкѣ. Съ тѣхъ поръ какъ сложился отдѣльный родъ инструментальной музыки, образовалось и огромное разнообразіе ритмовъ спокойно-плавныхъ, бѣгущихъ, скачущихъ, тяжеловѣсно падающихъ, нерѣшительныхъ, качающихся и т. п., ходячія опредѣленія, основанныя на весьма замѣтномъ, всѣмъ доступномъ сходствѣ. Приобрѣтая полифонію и ея одновременныя созвучія, становясь изъ одноголосной гармонической, музыка приобретаетъ новое поле для поэтическихъ и живописныхъ аналогій. Надобно замѣтить, что изъ всѣхъ этихъ аналогій тѣ, которыя представляются гармоніей, самыя тонкія: что замѣтить ихъ можно лишь при значительной музыкальной одаренности, незамѣнимой никакою школой и рутинной. Я долженъ напомнить здѣсь то, что я говорилъ о консонансахъ и диссонансахъ въ первой статьѣ своей о Глинкѣ (стр. 13—14). Главное, основное различіе въ характерѣ, представляемое аккордами, состоитъ въ томъ, что одни изъ нихъ спокойны, другіе страстны. Ужъ это первое опредѣленіе, заимствованное изъ нашей внутренней жизни, показываетъ, что гармонія по преимуществу носитъ характеръ лирической, внутренней; что она, въ противоположность ритму, не представляетъ осязательныхъ аналогій со внѣшнею дѣйствительностью; поэтому опредѣленія тѣхъ безчисленныхъ оттѣнковъ спокойствія и страсти, на которые распадается основное опредѣленіе консонанса и диссонанса, опредѣленія характера каждаго отдѣльнаго аккорда и каждаго изъ безчисленныхъ сочетаній аккордовъ чрезвычайно шатки и обращены къ индивидуальному пониманію, къ личному чувству слушателя. Послѣдній элементъ музыки, который здѣсь остается упомянуть, инструментовка, опять переноситъ насъ въ область реальныхъ и осязательныхъ сходствъ; звучность различныхъ инструментовъ напоминаетъ намъ различные звуки природы, вызываетъ на звукоподражанія; и помимо этого грубѣйшаго

своего сближенія съ дѣйствительною жизнью, инструментовка, рисуя разнообразными, то мрачными, то свѣтлыми, то нѣжными, то мощными тембрами своихъ орудій аналогическія настроенія души, дѣйствуетъ несравненно понятнѣе, доступнѣе и грубѣе нежели гармонія: всякій слухъ отличаетъ кларнетъ отъ скрипки, но требуется уже музыкально-организованный слухъ, чтобы различить между собою интерваллы, на которыхъ держится вся гармонія. Изъ четырехъ перечисленныхъ мною факторовъ музыки самое грубое средство для музыкальной характеристики является *инструментовка*: допускающая звукоподражаніе, она дѣйствуетъ уже чисто матеріально, давая намъ не намекъ, не сходство, а самый предметъ. За инструментовкой слѣдуетъ *ритмъ*: уподобляясь внѣшнимъ движеніямъ, онъ приближается къ области мимики и хореографіи, почему онъ съ этою послѣднею и состоитъ въ тѣснѣйшей связи. Гораздо болѣе тонкое средство музыкальной характеристики мы видимъ въ *мелодіи*: уподобляясь декламации и охотно соединяясь съ нею, мелодія подаетъ руку уже не мимикѣ и хореографіи, а риторикѣ и поэзіи. Наконецъ, самое неуловимое, самое зыбкое и, быть можетъ, именно потому для гениальныхъ музыкантовъ самое заманчивое средство характеристики представляетъ *гармонія*: ея созвучія, возбуждающія въ нашей душѣ смутный міръ настроеній и чувствъ, вѣчно ускользающій отъ всякаго словеснаго опредѣленія и недоступный даже лирической поэзіи, состоятъ въ какой-то таинственной связи съ самыми сокровенными, непосредственными, интимными движеніями нашей души. Гармонія, столь легко волнующая насъ своими переливами, въ теченіе исторіи музыки постоянно стремилась дѣлаться истолковательницей, переводчицей этихъ волненій: уже Габріели, уже мадригаллисты XVI столѣтія старались гармоническими средствами, — сочетаніями и послѣдованіями аккордовъ, — передавать душевныя состоянія; съ постепеннымъ возрастаніемъ средствъ гармоніи, съ увеличеніемъ не только числа аккордовъ, но и въ особенности смѣлости въ ихъ сочетаніи, возрастала и порывъ гармоніи въ область передачи опредѣленнаго содержанія, возрастала и вѣра въ способность гармоніи *изображать* чувства. Не слѣдуетъ, однако же, упускать изъ виду, что все перечисленное здѣсь не дѣлаетъ еще музыку искусствомъ

изображенія въ смыслѣ живописи, пластики или поэзи. Тѣ аналогіи ритма, мелодіи, гармоніи, инструментовки съ извѣстными сторонами другихъ искусствъ, все-таки не болѣе какъ аналогіи, которыхъ въ концѣ-концовъ можно и не признавать, на которыя неотразимыхъ доказательствъ нѣтъ и не можетъ быть, которыя охотно отыскиваются чувствомъ, но при этомъ постоянно создавали и продолжаютъ создавать легковѣрное увлеченіе,—увлеченіе, всегда вредное для искусства и подѣ часъ чрезвычайно забавное для хладнокровнаго наблюдателя. Музыкѣ, въ разные періоды литературы, приписывали способность «выражать» или «изображать» (два любимые термина этого рода критики) честолюбіе, пресыщеніе, добродѣтель, корысть; давали рецепты для выраженія музыкой того или другого чувства, словно видѣли въ неопредѣленности ея содержанія какое-то униженіе для музыки предъ другими искусствами,—униженіе, изъ котораго она должна была спѣшить выйти. Какъ я говорилъ, увлеченія эти возвращались въ различные періоды; въ послѣднее время въ Германіи, Вагнеровское требованіе отъ музыки «драматизма» способствовало ихъ возвращенію, подготовленному уже многими другими неблагоприятными обстоятельствами <sup>1)</sup>). Надѣ этихъ увлеченій, какъ всегда, кроется правда,—правда, по моему убѣжденію, та, что музыка, вообще чуждая выраженія или изображенія опредѣленной мысли, ситуаціи, происшествія, въ частностяхъ являетъ множество точекъ соприкосновенія съ другими искусствами, имѣющими опредѣленное содержаніе; что исторически эти точки соприкосновенія чрезвычайно важны, ибо издавна привлекали общее вниманіе и вызывали на развитіе музыки въ сторону опредѣленнаго содержанія; что существуетъ *родъ* музыки, постоянно дающій

---

<sup>1)</sup> Не могу не упомянуть здѣсь о блестящей и остроумной брошюрѣ Ганслика: *О музыкально-прекрасномъ* (*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst*, v. Dr. Eduard Hanslick. 3. Aufl. Wien. 1866), въ которой авторъ съ такимъ талантомъ далъ отпоръ ложному направленію модной нѣмецкой критики, видѣвшей въ музыкѣ цѣли, задачи и средства вовсе ей чуждыя. Книжка Ганслика у насъ почти неизвѣстна, въ Германіи она очень известна, но не популярна, ибо плыветъ противъ теченія. *Прим. ред.*: Г. А. Ларошъ впоследствии перевелъ брошюру Ганслика на русскій языкъ. Существуетъ также переводъ г. Иванова. Оба они вышли въ Москвѣ, въ изданіи П. Юргенсона.

поводъ пользоваться тѣми сторонами этого искусства, которыя наиболѣе способны къ такому развитію, — музыка вокальная, и *видъ* этой музыки, настоятельно требующій характерности и драматизма — музыка оперная.

Но общій духъ искусства, его основной характеръ, хотя бы криво понимаемый или упускаемый изъ виду, берутъ свое. Въ оперѣ болѣе чѣмъ когда-либо музыка должна сосредоточиться, индивидуализоваться, примкнуть къ словамъ и дѣйствію. Сопутствуя психологическому развитію характера, сопровождая сценическія перемѣны и движенія, соединяясь со всѣми другими факторами оперы для того, чтобы мощною рукой вырвать слушателя изъ круга обыденныхъ представленій и перенести его въ міръ поэтической, воображаемый, могла ли музыка оставаться въ своей сферѣ неопредѣленныхъ настроеній, безконечно переливающихся и не достигающихъ энергической характеристики? А между тѣмъ такова была сила коренныхъ свойствъ этого искусства, такова была сила его почти исключительной склонности витать въ мірѣ смутныхъ настроеній, что и въ самой драматической музыкѣ общность, неопредѣленность, зыбкость брали и продолжаютъ брать верхъ надъ характеристикой, выразительностью и драматизмомъ. Въ большинствѣ существующихъ оперъ (и, конечно, я здѣсь, какъ вездѣ, говорю только о хорошихъ: произведенія неудавшіяся не даютъ мѣрила) музыка, написанная на тѣ или другія слова, совсѣмъ не произошла изъ этихъ словъ, не составляетъ необходимаго ихъ музыкальнаго выраженія; въ ней видно только настроеніе, въ самыхъ общихъ чертахъ сходное съ тѣмъ, которое господствуетъ въ содержаніи словъ. Весьма часто (и въ весьма классическихъ и прославленныхъ операхъ) сходство между словами и музыкой чисто отрицательное, то-есть музыка лишь не противорѣчитъ словамъ, не бываетъ веселаго характера тамъ, гдѣ въ словахъ идетъ рѣчь о грусти, не смахиваетъ на маршъ, когда слова воспѣваютъ любовь. Для полноты, я упомяну здѣсь и о тѣхъ (на каждомъ шагу встрѣчающихся въ итальянскихъ операхъ) случаяхъ явнаго противорѣчія между текстомъ и музыкой, — случаяхъ, съ такою жадностью отыскиваемыхъ остряками и наложившихъ было на всю оперу клеймо насмѣшки и презрѣнія. Они имѣютъ, впрочемъ, и серьезную сторону, хотя

крайне прискорбную. Они приучили слушающую публику къ такой безразличной снисходительности, они до того понизили ея требованія и притупили ея пониманіе, что она повсюду принимаетъ за высшую степень музыкально-драматической выразительности тотъ ходячій музыкальный языкъ, которымъ пишутся оперы и который я выше характеризовалъ какъ въ общихъ чертахъ напоминающій содержаніе словъ или же только не противорѣчащій ему. Публика довольствуется этою, весьма отдаленною связью между музыкой и словами. И могло ли пониманіе публики быть глубже, когда по пальцамъ можно перечестъ тѣ оперныя произведенія, гдѣ дѣйствительно музыка рождена непосредственно словомъ, гдѣ она составляетъ съ нимъ одно неразрывное цѣлое, гдѣ каждая частность музыкальной фактуры, каждый оборотъ мелодіи, каждое сочетаніе аккордовъ, каждая перемѣна инструментовъ, каждая ритмическая группа соотвѣтствуетъ какой-нибудь тонкой, большинствомъ не замѣченной чертѣ въ общемъ смыслѣ стихотворенія! Нуженъ крупный талантъ, нужно специальное, энергически выдерживаемое стремленіе для того, чтобы, вопреки общему характеру искусства, гнуть его для драматическихъ цѣлей; нужно тончайшее артистическое чутье для того, чтобъ изъ этого моря напѣвовъ, аккордовъ, ритмовъ и тембровъ выхватить тѣ, которые представляютъ точки соприкосновенія, большею частью глубоко скрытыя, съ тѣмъ или другимъ представленіемъ, и воспользоваться ими для охарактеризованія лица, фразы, ситуаціи.

Если общее содержаніе нашего искусства совсѣмъ не таково, чтобы дѣлать его способнымъ замѣнить живопись или соперничать съ поэзіей, то, напротивъ, современное направленіе, вопреки этому общему характеру музыки, все обращено именно на то, чтобы сдѣлать ее драматическою, стремиться къ высшей *правдѣ въ звукахъ*, къ мѣткости и живописности музыкальнаго языка. Нельзя не сознаться, что матеріалъ, накопленный въ продолженіе вѣкового развитія музыки, громаденъ; нельзя не видѣть, что этого громаднаго матеріала должно хватить и на цѣли специальные, отдаленныя и трудно достижимыя. Память cadaго музыканта, живущаго среди современной струи, наполнена самыми разнообразными мелодическими мотивами: плясовыми, пѣсенными, оперными,

салонными, камерными, симфоническими. Къ нимъ въ послѣднее время стали прибавляться народныя напѣвы различнѣйшихъ націй, собираемые съ любовью, перекладываемые, избираемые темами для большихъ сочиненій. Между тѣмъ какъ школы лейпцигская (Мендельсонъ, Шуманъ и послѣдователи) и веймарская (Вагнеръ, Листъ и послѣдователи) обогатили модуляцію и ввели въ область композиціи самый пестрый, самый капризный хроматизмъ, реакція противъ крайностей этого направленія вызвала неожиданный контрастъ: возвращеніе къ церковнымъ ладамъ, къ гармоніямъ XVI столѣтія, такъ что современный гармонистъ обладаетъ несмѣтными сокровищами трехъ вѣковъ. Французскіе оперные, нѣмецкіе танцовальныя композиторы до безконечности разнообразили ритмъ и сообщили ему живость, подвижность и прихотливость, неизвѣстныя ни въ какое прежнее время. Virtuозы и композиторы совокупными усиліями подвинули инструментровку: первые, все болѣе и болѣе расширяя кругъ того, что инструменту доступно, все болѣе и болѣе популяризуя трудности, и влѣдствіе своего громаднаго размноженія, наполнивъ собою оркестры и превративъ ихъ въ республики виртуозовъ; вторые, самолюбиво изопрываясь придумывать все новыя и новыя сочетанія инструментовъ, все болѣе густыя и яркія краски, съ жадностью отыскивая небывалыя звучности и бросаясь на новоизобрѣтенныя, или бывшіе неупотребительными, инструменты. Послѣдствіемъ этихъ усилій было то, что въ немногія послѣднія десятилѣтія оркестровый стиль сочиненія преобразился окончательно и приобрѣлъ богатѣйшій лексиконъ комбинацій инструментовъ. Такимъ образомъ, въ областяхъ и гармоніи, и мелодіи, и ритма, и инструментровки, современный композиторъ обладаетъ достояніемъ громаднымъ, еле обозримымъ. Если въ такія времена, когда музыкальный языкъ былъ несравненно бѣднѣе, могли существовать попытки пользоваться его скудными средствами для выраженія душевныхъ состояній или для изображенія внѣшнихъ происшествій, неудивительно, что эти попытки сдѣлались многочисленнѣе, смѣлѣе, успѣшнѣе, когда этотъ языкъ приобрѣлъ такой громадный запасъ формъ и сочетаній. Очевидно, эти попытки избрали своею ареной не инструментальную музыку, а вокальную: очевидно, опредѣленно-рисующая

музыка понадобилась тамъ, гдѣ есть слова, подчиняющія себѣ музыкальное содержаніе. *Усиленное стремленіе къ музыкѣ реальной, къ музыкѣ, по возможности, выразительной и послушной требованіямъ слова, составляетъ положительную сторону того направленія, отрицательная сторона котораго имѣетъ средоточіемъ литературную дѣятельность Вагнера.*

Частные случаи удачной музыкальной характеристики, встрѣчающіеся намъ въ большинствѣ прежнихъ и современныхъ оперъ, обѣщаютъ, въ недалекомъ будущемъ, замѣниться полнымъ сплошнымъ подчиненіемъ музыки тексту. Въ великую классическую эпоху музыки, занимающую собой прошлое столѣтіе, — эпоху, болѣе теперешней обращенную на оперу и считающую знаменитыя, долго не сходившія со сцены оперы десятками, такого подчиненія музыкальнаго содержанія поэтическому, далеко не было; но стремленіе къ нему, менѣе рѣшительное и всеобщее нежели теперь, существовало и тогда: оно воплотилось въ лицѣ великаго художника, имя котораго доселѣ неразрывно связано съ воспоминаніемъ о той великой борьбѣ, которую велъ онъ съ оперною рутиною своего времени, — въ лицѣ Глука. Глукъ началъ свою реформаторскую дѣятельность въ богатую и оживленную эпоху, когда итальянская опера достигла апогея своего развитія и распространенія, а инструментальная музыка только что начинала чувствовать свои крылья, робко, но съ успѣхомъ отваживаясь на расширенія формы и плодотворныя нововведенія. Въ эту эпоху, дѣятельность которой на музыкальномъ поприщѣ была весьма обширна и разнообразна, опера, вопреки тѣмъ чисто-драматическимъ началамъ, которыя были положены ей въ основаніе, успѣла превратиться въ условный родъ музыкальнаго сочиненія, чрезвычайно далекой отъ своей истинной задачи, родъ сочиненія, въ которомъ главною цѣлью было выставить какъ можно выгоднѣе виртуозность пѣвцовъ-исполнителей. Согласно этому старанію, оперы были переполнены нескончаемыми бравурными аріями, а эти аріи нескончаемыми фіоритурами, необходимыми пѣвцамъ какъ пробные камни ихъ виртуозности. Самъ Глукъ сочинилъ не мало оперъ въ этомъ родѣ, прежде чѣмъ дошелъ до сознанія необходимости той музыкальной реформы, которую онъ затѣмъ и провелъ съ замѣчательною энергіей.

Съ Глука, такимъ образомъ, начинается возрожденіе тѣхъ музыкально-драматическихъ стремленій, которыя породили самый жанръ оперы и были чрезвычайно сильны въ основателяхъ этого жанра, но совершенно заглушены послѣдующимъ, быстрымъ развитіемъ оперы въ совершенно другую сторону. Для осуществленія своего музыкально-драматическаго идеала, Глукъ соединялъ многія данныя, но не всё. Драматизмъ его оперъ, при внимательномъ и вполне объективномъ изученіи ихъ, заставляетъ преклоняться передъ тою силой и глубиной мысли, которая могла породить такія произведенія: но слѣдуетъ прибавить, что здѣсь за мѣрило принимаются только самые драматическіе моменты оперы, а не лирическія ея части: другими словами, только разговоры и сцены дѣйствія, а никакъ не монологи, которыхъ, однако, въ операхъ Глука довольно много. Поэтому Глукъ превосходенъ въ хорѣ и речитативѣ, но нерѣдко посредственъ въ аріи. Ему не доставало той гибкости и послушности дарованія, при которыхъ онъ могъ бы окружить слово, само по себѣ незначительное, не согрѣтое поэтическимъ вдохновеніемъ, не просящееся на хорошую музыку, всёмъ лучезарнымъ сіяніемъ музыкальной красоты и ею выкупить слабость и ничтожество текста. Мѣстами чувствуется, что художникъ съ болѣе живою и роскошною фантазіей далъ бы здѣсь несравненно болѣе; но ни одна нота не возмущаетъ несообразностью <sup>1)</sup>, нигдѣ нѣтъ слѣда легкаго, равнодушнаго отношенія къ тексту. Тщательность, логичность, соразмѣрность, зрѣлость, мудрость: вотъ неотъемлемыя качества Глуковской оперы, и наше благоговѣніе передъ этимъ художникомъ-мыслителемъ не можетъ уменьшиться отъ той горькой истины, что музыка Глука имѣетъ подчасъ и другія качества, парализующія первыя: нѣкоторую блѣдность, нѣкоторое однообразіе, нѣкоторую узкость горизонта. Опера Глука едва ли подѣйствуетъ теперь съ охватывающею силой на публику, не приготовленную къ ней славой и почетомъ его имени; ея успѣхъ въ наше время есть—succès d'estime: свою

<sup>1)</sup> Если исключить нѣкоторыя смѣшныя, но неизбѣжныя послѣдствія царившаго тогда рококо, какъ, напримѣръ, нестерпимое для нашего времени пренебреженіе къ мѣстному колориту, особенно забавно бросающееся въ глаза въ балетахъ Глуковскихъ оперъ.

строгую и цѣломудренную красоту она раскрываетъ лишь предъ испытующимъ взоромъ внимательно, глубоко, объективно изучающаго ее историка искусства.

Совершенную противоположность съ этимъ музыкантомъ рефлексіи составляетъ музыкантъ геніальнаго инстинкта, неистощимаго вдохновенія, Моцартъ. Обладая колоссальнымъ, баснословнымъ сочинительскимъ талантомъ, дѣлавшимъ его одинаково способнымъ къ созданію огненнаго, драматическаго финала и игривой, невинной пѣсенки, глубоко ученой фуги и чопорно граціознаго менуэта, безукоризненнаго струннаго квартета и блестящаго виртуознаго концерта, величественнаго церковнаго хора и шаловливо-эротическаго романа, Моцартъ, и по склонности, и по силѣ обстоятельствъ, съ самой ранней юности преимущественно занимался сочиненіями для сцены, и здѣсь имѣлъ онъ свои главные успѣхи. Но онъ внесъ въ свои оперы, вмѣстѣ со всѣми преимуществами, и всѣ недостатки своей феноменально-одаренной натуры. Не имѣя серьезности образованія Глука и серьезности его характера, будучи ребенкомъ въ душѣ на столько же, насколько Глукъ былъ мыслитель, Моцартъ въ своихъ операхъ то высоко возносился надъ Глукомъ, то опускался глубоко ниже его уровня. Есть у Моцарта сцены, дышашія трагическою силой; есть другія, не менѣе превосходныя, гдѣ онъ внесъ въ музыку элементъ, вовсе недоступный Глуку, — элементъ комизма (вспомнимъ первый финалъ *Свадьбы Фигаро*); есть ансамбли и финалы, гдѣ онъ изумительно управляется со множествомъ дѣйствующихъ лицъ, сохраняя индивидуальный характеръ cadaго, сохраняя общую стройность музыкальнаго сочиненія, словомъ, есть у него *нумера* оперъ капитальныя. Въ этихъ-то нумерахъ мѣткая правда выраженія соединяется съ чисто музыкальными красотоми, которыхъ не было у Глука; съ этою акклиматизованною Моцартомъ въ Германіи итальянскою мелодіей, исполненною южной нѣги и страстной прелести; съ этою энергическою, гибкою и богатою гармоніей, небывалою у его современниковъ и (что нынѣ какъ-то упускается изъ виду) утраченною его преемниками; съ этою античною стройностью и симметрией, прирожденными Моцарту и присущими ничтожнѣйшему изъ его сочиненій. Но рядомъ съ этимъ мы нерѣдко встрѣчаемъ

господство рутины; видимъ множество пьесъ, написанныхъ, вълѣдствіе долгой привычки, гладко и безцвѣтно; видимъ преобладаніе виртуознаго цѣнія надъ драматическимъ, поверхностность и равнодушіе къ содержанію.

Въ лицѣ Глука и Моцарта драматическая музыка, на Западѣ Европы, достигла своей высшей точки. Она достигла ея тогда, когда модуляція была скуднѣе и одноцвѣтнѣе, а инструментовка менѣе свободна и менѣе обширна нежели теперь <sup>1)</sup>. Ея высшему процвѣтанію, какъ видно, не мѣшало то обстоятельство, что многія стороны техники такъ значительно обогатились въ слѣдующее столѣтіе. Ближайшіе преемники Моцарта, школа послѣдователей Глука, сосредоточившихся въ Парижѣ (Меюль, Керубини и Спонтини), лишенные, въ особенности послѣдній, Моцартовскаго генія и неистощимости, гораздо болѣе сдѣлали для упроченія того условнаго, привычнаго и знакомаго всѣмъ намъ опернаго музыкальнаго языка, въ которомъ извѣстныя чувства выражаются извѣстными, заранѣе опредѣляемыми, звуко сочетаніями, нежели для развитія объективнаго и вполне-правдиваго музыкальнаго стиля. Они были музыканты далеко не дюжинные: Меюль и въ особенности Керубини были превосходные гармонисты, Спонтини тщательный и изобрѣтательный инструментаторъ: его оркестръ уже составляетъ переходъ къ новѣйшему. Отдѣльные драматическіе моменты, свидѣтельствующіе о здравости пониманія и теплотѣ чувства, есть и у Керубини, есть въ особенности у Меюля,—но въ общемъ итогѣ парижская школа временъ революціи и имперіи, этотъ лучшій плодъ Глуковскихъ реформъ, скорѣе расширила техническія средства опернаго стиля чѣмъ углубила его эстетическое значеніе. По ея же стопамъ пошелъ Бетховенъ въ единственной написанной имъ оперѣ *Фиделіо*. Значеніе этого превосходнаго квартетнаго и симфоническаго композитора въ настоящее время обыкновенно преувеличи-

---

<sup>1)</sup> Время Глука и Моцарта было лишено одного изъ могущественнѣйшихъ средствъ выраженія въ современной нашей музыкѣ: оркестра, какъ мы его теперь понимаемъ. Своимъ оркестромъ, оркестромъ второй половины XVIII столѣтія, какъ Глукъ, такъ и, въ особенности, Моцартъ, распоряжались мастерски: но этотъ оркестръ имѣетъ очень мало общаго съ Берлиозовскимъ, на которомъ видится современная оркестровка.

вается съ фанатически-ослѣпленнымъ упорствомъ, причѣмъ критика, для вящаго возвеличенія своего идола, съ одной стороны, беретъ назадъ свои прежніе хвалебные отзывы о Моцартѣ, съ другой—старается предупредить будущую, болѣе справедливую, оцѣнку Берліоза и Шумана. *Фиделио* Бетховена по стилю, по средствамъ выразительности, по всѣмъ приѣмамъ, кромѣ способа инструментовки, въ которой Бетховенъ не могъ не быть оригинальнымъ,—чистое подражаніе отчасти Моцарту, отчасти французской Глуковской школы (не самому Глуку, а болѣе всего Керубини). Не достаетъ только прелести Моцартовскаго голосоведенія, не достаетъ Керубиніевскаго богатства гармоніи: въ вознагражденіе за нихъ намъ предлагается чрезвычайно изящная инструментовка, достойная Бетховенскихъ симфоній. Какъ драматическое музыкальное произведеніе, *Фиделио* Бетховена, по моему крайнему убѣжденію, принадлежитъ къ числу многочисленныхъ представителей рутины, какою она была въ началѣ нашего столѣтія. Только однажды въ цѣлой оперѣ Бетховену удалось выйти изъ очарованнаго круга рутины: это случилось въ концѣ перваго дѣйствія, въ сценѣ копанія могилы, дѣйствительно трагической и притомъ оригинальной по музыкальнымъ средствамъ <sup>1)</sup>. У Бетховена былъ современникъ, прославленный при жизни и прославляемый послѣ смерти нѣмцами, какъ великій драматическій композиторъ. Имя его Карлъ Марія Веберъ. Въ его музыкальномъ складѣ было много оригинальнаго. Онъ имѣлъ чутье къ протонародному элементу, хотя и не въ первобытной его чистотѣ. Онъ безспорно имѣлъ большой мелодическій даръ, инструментовалъ свои произведенія ярко и эффектно, но замѣчательно плохо владѣлъ гармоніей, нещадно злоупотребляя одними аккордами, почти не вѣдая употребленія другихъ. Доказательствомъ его неспособности къ инструментальной композиціи служить его до смѣшного неудачная до-мажорная симфонія. Онъ никогда не могъ справиться съ формой: даже увертюры его сложены, на подобіе мозаики, изъ отдѣльныхъ кусочковъ. Высокое мѣсто между драматическими композито-

---

<sup>1)</sup> Я не говорю о дивной интродукціи втораго дѣйствія, потому что это произведеніе *инструментальное*.

рами было отведено Веберу главнымъ образомъ вслѣдствіе противоположности его тенденцій съ тѣми стремленіями, которыя въ его время воплотились въ Россини, сравнительно съ которымъ Веберъ очень драматическій композиторъ. Положеніе Вебера, съ одной стороны (въ отношеніи декламации и музыкальной характеристики) продолжавшаго идти по пути Глука, съ другой стороны (въ отношеніи выбора сюжетовъ и обусловленнаго ими музыкальнаго стиля) способствовавшаго открытію совершенно новаго въ музыкѣ міра—міра романтизма—было положеніе трудное и почтенное: его наградили производствомъ въ великіе музыкальные драматики, тогда какъ драматизмъ Вебера, грубый и наивный, являетъ не шагъ впередъ, а скорѣе шагъ назадъ послѣ Глука и Моцарта, и весь успѣхъ лежитъ тутъ въ простонародномъ тонѣ, мѣстномъ колоритѣ, средневѣковомъ романтизмѣ, словомъ, въ вещахъ не касающихся драмы. Веберъ создалъ цѣлую школу нѣмецкихъ романтиковъ, все стараніе которыхъ было обращено на то, чтобы быть похожими на Вебера; будучи его подражателями, они, конечно, не могли сдѣлаться его продолжателями. Такимъ образомъ объясняется, что опера въ Германіи въ теченіе двадцати лѣтъ послѣ смерти Вебера не ознаменовалась ни однимъ крупнымъ явленіемъ: значительные фазисы ея развитія встрѣчаемъ во Франціи. Здѣсь, въ двадцатыхъ годахъ, опера приняла такъ называемое историческое направленіе. Родоначальница этого рода оперъ—Оберовская *Нѣмая изъ Портичи*, болѣе известная намъ подъ именемъ *Фенеллы*, самымъ вліятельнымъ образцомъ въ этомъ родѣ всегда былъ Россиніевскій *Вильгельмъ Тель*. Въ этихъ операхъ соединилось чрезвычайно много различныхъ элементовъ, онѣ суть произведенія эклектическія. Итальянской пѣвческой виртуозности отведено въ нихъ не послѣднее мѣсто; но весьма часто также прибѣгаютъ въ нихъ къ французской музыкальной декламации. Историческіе сюжеты принуждали композиторовъ искать въ музыкѣ средствъ для исторической характеристики; а стремленіе къ популярности, нужда въ успѣхѣ заставляли тѣхъ же композиторовъ держаться въ предѣлахъ моды и рутины, дабы не быть непонятымъ. Усовершенствованіе внѣшнихъ, техническихъ средствъ, знаменующее собою настоящее столѣ-

тіе, нашло себѣ самое обширное поприще въ этой новой оперѣ; не только инструментовка, но машины, декорации, костюмы, оптическіе эффекты и пр. и пр. были, для исторической оперы, доведены до величайшаго изощренія. Самый блестящій представитель этого направленія, въ теченіе трехъ десятилѣтій, былъ Мейерберъ. Онъ соединялъ огромный и оригинальный музыкальный талантъ съ тѣмъ многостороннимъ общимъ образованіемъ, которое было необходимо для новой оперы, гдѣ далеко не всѣ эффекты музыкальные, а часто музыкальные эффекты на послѣднемъ планѣ. Эклектическая натура Мейербера также приплась какъ нельзя болѣе кстати для новаго, эклектическаго рода оперы. Мейерберъ былъ нѣмецъ, обязанный большею частью своего музыкальнаго образованія Италіи и пошедшій по стопамъ французскихъ композиторовъ исторической оперы. Поэтому въ его твореніяхъ явилась смѣсь стилей, сдѣлавшая его музыку чрезвычайно гибкою и подвижною, а главное, способною нравиться различнѣйшимъ вкусамъ. Но направленіе этой музыки всегда было внѣшнее. Она не углублялась въ психологическія задачи; она была на внѣшній эффектъ. Холодный расчетъ на эффектъ въ ней явно и несомнѣнно преобладаетъ надъ непосредственностью поэтическаго вдохновенія. Служеніе толпѣ, служеніе самое утонченное, самое обдуманное, но и самое податливое, главная характеристическая черта Мейерберовой музыки. И потому, хотя въ отдѣльныхъ проблескахъ въ Мейерберовскихъ партитурахъ и выказываются огромные драматическіе задатки, но въ общемъ чисто драматическое стремленіе у него постоянно заглушается стараніемъ соединить въ одной оперѣ какъ можно болѣе, хотя бы совершенно чуждыхъ между собою, но сильно дѣйствующихъ эффектовъ. Итальянскіе композиторы, современники Мейербера, Беллини, Доницетти и Верди, раздѣлявшіе съ нимъ вниманіе и восторги публики, въ своихъ операхъ, вмѣстѣ съ несомнѣнными признаками таланта, обнаруживаютъ по отношенію къ развитію опернаго драматизма быстрый упадокъ искусства: ихъ задачи лежатъ совершенно въ сторонѣ отъ задачи продолжателей Глука, они дѣйствовали не драматическою правдой, а счастливымъ мелодическимъ даромъ и своимъ чисто-итальянскимъ умѣніемъ ладить съ великими

пѣвцами. Я не исключаю изъ этого опредѣленія и Верди, несмотря на его внѣшнія замашки драматизма и характеристики. Французскіе же композиторы, современные Мейерберу, или цѣлый вѣкъ пробавлялись безцвѣтнымъ подражательствомъ, какъ Галеви, или разрабатывали ту специфически-французскую область легкой комической оперы, на почвѣ которой они никогда не находили соперниковъ. Сюда относятся Оберъ и Герольдъ. Комизмъ ихъ не глубокъ. Оперы ихъ не суть комедіи въ звукахъ, въ смыслѣ Мольеровскомъ или Гоголевскомъ; это скорѣе водевили, въ нихъ болѣе остроумія нежели комизма. Но тѣмъ не менѣе, эта школа въ своихъ произведеніяхъ является гораздо чище, правдивѣе, богаче тонкими чертами нежели школа серьезной французской оперы. Грація и игривость, неподдѣльная веселость, безискусственная легкость, соединенная, однако же, съ полнымъ владѣніемъ музыкальной техникой, съ прекрасною гармоніей и инструментовкой—вотъ существенныя качества Оберовской и Герольдовской оперы. Но тѣсный, можно сказать, водевильный кругъ, въ который была заключена эта опера, ея условная, крайне неестественная форма (чередованіе разговоровъ и музыкальныхъ нумеровъ), мѣшали ей имѣть вліяніе на общія судьбы музыкальной драмы: она вліяла только на свою собственную, узкую и специальную сферу.

Въ Германіи, въ одно время съ Мейерберомъ, жилъ и творилъ одинъ музыкантъ, произведенія котораго до того выходили изъ ряда обыкновеннаго, до того и въ общей постройкѣ, и въ мельчайшихъ подробностяхъ поражали дерзкою новизной и оригинальностью, что къ нему долго не могли приглядѣться, не могли свыкнуться съ его могучею самобытностью. Оттого онъ провелъ всю свою жизнь въ тѣни, пользуясь уваженіемъ какъ отличный музыкантъ, не лишенный дарованія, но отнюдь не считающагося—чѣмъ онъ былъ въ дѣйствительности—геніемъ, имя котораго нѣкогда сдѣлается символомъ бурнаго, страстнаго вдохновенія. То былъ Робертъ Шуманъ. Композиторъ этотъ (какъ и его безсмертные современники, Берліозъ и Глинка), еще дожидаясь справедливой оцѣнки, почти всю свою дѣятельность посвятилъ камерной музыкѣ, въ особенности сочиненію фортепіанныхъ пьесъ и романсовъ; изрѣдка отваживался онъ на симфонію или кантату,

роды, въ которыхъ онъ оставилъ безсмертныя произведенія; только разъ въ жизни онъ написалъ оперу. Опера эта была написана на сюжетъ знаменитой легенды о невинной Геневефѣ. Въ ея музыкѣ находятся сокровища вдохновенія, глубокаго чувства, драматическаго чутья и средневѣковаго колорита. Какъ музыкальное произведеніе, *Геневефа* одна изъ первыхъ оперъ въ мірѣ. Она сверкаетъ неистощимыми красотою гармоніи, въ которой Шуманъ не имѣетъ равнаго. Но при всѣхъ своихъ нетлѣнныхъ красотахъ, *Геневефа* страдаетъ однимъ общимъ недугомъ: въ ней слишкомъ выдается личность самого Шумана. Самое выпуклое лицо въ этой драмѣ—ея композиторъ. Субъективность, имѣвшая такую силу въ эпоху Шумана не въ одной музыкѣ,—главный недостатокъ и его оперы. Тѣмъ не менѣе,—высказываю взглядъ теперь еще парадоксальный, но къ которому, я убѣжденъ, со временемъ неминуемо придутъ,—послѣ Глука, послѣ Моцарта, не было музыкальной драмы на столько возвышенно-идеальной, на столько цѣломудренно-правдивой, какъ Шумановская *Геневефа*. Если сочиненія Шумана вообще лишь недавно стали дѣлаться извѣстны, то опера его и до сихъ поръ еще для большинства темный мистъ: музыканты-спеціалисты, присяжные рецензенты едва вѣдаютъ о ея существованіи, еще менѣе о ея содержаніи. Изученіе ея должно, по моему мнѣнію, составлять одну изъ ближайшихъ и настоятельнѣйшихъ задачъ музыкальной критики.

## II.

Преемникомъ Мейербера на поприщѣ большой оперы явился Рихардъ Вагнеръ. Консервативный эклектизмъ замѣнился—по крайней мѣрѣ на словахъ—революціоннымъ пуризмомъ. Отрицательное отношеніе къ пройденному пути, къ недавнему прошлому, обѣщало радикальныя улучшенія. Для этихъ улучшеній Вагнеръ принесъ на арену весьма значительныя силы. Помимо своей большой начитанности, своего философскаго образованія, Вагнеръ обладаетъ несомнѣннымъ поэтическимъ талантомъ. Теоретическая проза его, тяжелая и запутанная, съ безсиліемъ отыскивающая мѣткое опредѣленіе и тщетно порывающаяся на остроуміе, можетъ дать

совершенно превратный взгляд на литературный талант Вагнера тому, кто незнакомъ съ его поэтическими произведеніями. Либретто его оперъ, сочиняемая всегда имъ самимъ, выказываютъ значительный поэтическій даръ: теплота и искренность чувства, энергія и звучность стиха, чистота вполнѣ народнаго языка, выказываютъ въ Вагнерѣ отличнаго лирика,—конечно, не болѣе: до драматизма, до созиданія индивидуальныхъ характеровъ Вагнеру далеко. Этотъ стихотворный талантъ соединяется въ лицѣ Вагнера съ музыкальнымъ, выходящимъ изъ ряда обыкновеннаго. Музыкальный стиль его не похожъ ни на одинъ изъ существовавшихъ до него; лишь весьма подробный анализъ можетъ указать многочисленные элементы, изъ которыхъ сплавился этотъ стиль. Эта-то несомнѣнная оригинальность, эта свѣжесть музыкальнаго содержанія прежде всего и располагаетъ въ пользу Вагнера, увлекаая слушателя новизной самой музыки и укореняя въ ней заблужденіе, будто бы въ этихъ звукахъ заключается новая музыкальная эра. Между тѣмъ здѣсь новы чисто-музыкальные факторы, преимущественно гармонія и инструментовка, что совершенно случайно произошло отъ склада таланта Вагнера, что могло и не быть: въ догматахъ же Вагнера требуется новое отношеніе музыки къ слову и новое и строжайшее примѣненіе уже имѣющагося музыкальнаго матеріала къ драматическому дѣлу. Музыка Вагнера, разсматриваемая безо всякаго отношенія къ слову, безспорно очень ярка и обаятельна: прелесть мелодіи (упрекъ, что у Вагнера не достааетъ мелодіи; давно уже опровергнуть его же противниками), мелодіи не разнообразной, но полной мечтательности и экзальтации, гармонія сладострастная, постоянно волнуемая диссонансами и самыми неожиданными ихъ разрѣшеніями, но всегда ласкающая ухо какою-то жаркою нѣгой <sup>1)</sup>, баснословное обиліе модуляцій, далекихъ, но всегда мягкихъ и чувственно прелестныхъ, инструментовка массивная, грубая, но необыкновенно блестящая, цвѣтистая и расточительная; вотъ качества, объясняющія и первые не-

<sup>1)</sup> Секретъ этой обаятельной чувственности музыки, столь увлекательной въ соединеніи со сценой, заключается въ употребленіи преимущественно септаккордовъ и нонаккордовъ, въ благозвучномъ расположеніи интервалловъ, а болѣе всего въ преобладаніи хроматизма.

успѣхи Вагнера, когда новизна этого музыкальнаго стиля была слишкомъ поразительна, и теперешнее увлеченіе имъ. Увлеченіе это, вѣроятно, еще долго будетъ расти, распространяясь все болѣе и становясь все исключительнѣе, по мѣрѣ того какъ музыка Вагнера, праяная и чувственная, отучитъ слухъ отъ прежней простоты и воздержности. Когда и въ какой формѣ наступитъ реакція, рано предвѣщать теперь, но наступитъ она должна непременно. Тогда, вѣроятно, убѣдятся и въ той истинѣ, что менѣе всего *драматизму*, въ какомъ бы то ни было смыслѣ этого слова, обязанъ Вагнеръ своими заслуженными и незаслуженными лаврами. Къ сожалѣнію, вопросъ этотъ былъ крайне затемненъ музыкальными реакціонерами, которые, нападая на Вагнера, съ великимъ безвкусіемъ избирали всегда его музыку мишенью для своей стрѣльбы, находя ее неправильною, неблагозвучною, немелодическою, безформенною и т. п. Нападая на сильнѣйшую сторону своего противника, они, разумѣется, должны были понести поражение, и дѣйствительно, вопреки ихъ обвиненій, общественное мнѣніе болѣе и болѣе высказывается въ пользу той самой музыки, въ которой реакціонные критики видѣли одни только отрицательныя качества. Если бы критика, вмѣсто узкаго и пристрастнаго осужденія музыкальной стороны Вагнеровскихъ произведеній, занялась разборомъ ихъ съ точки зрѣнія самого Вагнера, съ точки зрѣнія драматической правды,—исходъ борьбы, быть можетъ, вышелъ бы другой. Задавъ себѣ вопросъ: на сколько самъ Вагнеръ ушелъ отъ той неправды, ходульности, рутинности, внѣшности безъ содержанія, которыя онъ такъ запальчиво порицалъ въ своихъ полемическихъ сочиненіяхъ, критика могла бы придти къ выводамъ, новизна и поучительность которыхъ съ избыткомъ вознаградили бы за трудъ такого анализа. Когда самъ художникъ пишетъ намъ пространныя комментаріи къ своимъ твореніямъ, въ формѣ ли предисловія, въ формѣ ли отдѣльныхъ, теоретическихъ сочиненій, лишь ослѣпленіе, лишь упрямство можетъ насъ заставить не принимать его же требованій за мѣрило его заслугъ, а продолжать навязывать ему наши требованія, которыя онъ, можетъ быть, и легко могъ бы, да совсѣмъ не хочетъ выполнять. Вагнеръ засталъ оперу въ эпоху значительнаго техниче-

скаго развитія, соединеннаго съ эстетическимъ огрубѣніемъ и распущенностью. Первый признакъ этого эстетическаго упадка заключается въ томъ характерѣ, который принялъ новѣйшій речитативъ,—тотъ родъ вокальнаго сочиненія, гдѣ въ словахъ преобладаетъ элементъ разсудочный, рефлексія, надъ элементомъ чувства; надъ лиризмомъ. Такія слова, строго говоря, не допускаютъ вовсе музыки; музыка чужда логической мысли, она сродна только лирическому настроенію. Но въ большемъ цѣломъ, въ оперѣ, ораторіи, кантатѣ, какъ бы текстъ ни былъ музыкаленъ, какъ бы онъ ни былъ богатъ настроеніями, какъ бы ни былъ ничтоженъ тотъ *минимумъ*, на который низведенъ въ немъ элементъ прозы и разсудочности, все же этотъ элементъ скажется въ большей или меньшей степени, мало того, въ большинствѣ вокальныхъ текстовъ, по необходимому требованію сюжета, ему отведено весьма обширное мѣсто. Речитативомъ пишется музыка на разговоры, необходимые для разъясненія дѣйствія, на большинство разсказовъ, на приговоры, пророчества и пр., и пр. Речитативъ есть нѣчто среднее между музыкой и поэзіей, что отзывается и на его исполненіи: онъ не вполне поется; исполненіе его держитъ середину между пѣніемъ и декламацией. Такъ какъ лишь общее настроеніе способно слить частности въ большое художественное цѣлое, а при отсутствіи такого настроенія частности стремятся къ распаденію, къ индивидуализаціи; такъ какъ речитативомъ пишется музыка именно на такія слова, въ которыхъ недостаетъ или лишь весьма слабо присутствуетъ общее настроеніе, то ясно, что речитативъ, какъ музыкальное произведеніе, не представляетъ удовлетворительно объединенной формы. Форма его неопредѣленна. Это рядъ аккордовъ, модулирующихъ изъ тона въ тонъ и большею частью кончающихся въ другомъ тонѣ; нежели въ которомъ началось явное нарушеніе музыкальнаго единства. Неопредѣленность его формы искони побуждала музыкантовъ смотрѣть на речитативъ, какъ на нѣчто второстепенное, какъ на необходимость, требуемую условнымъ обычаемъ, но неинтересную и неблагоприятную. Нуждаясь въ общихъ настроеніяхъ для свободнаго и обширнаго развитія своихъ формъ, музыка суживается и бѣднѣетъ отъ необходимости подетаточно слѣдовать за говоренною рѣчью, всѣмъ

жертвовать для декламации, превращаться изъ самостоятельного искусства, изъ цѣли, въ искусство подчиненное, въ средство. Въ этомъ возрѣніи есть значительная доля правды: но оно повело къ тому, что композиторы стали слишкомъ легко относиться къ этому роду сочиненія, что они спѣшили отдѣлаться отъ речитатива, какъ можно скорѣе, и что вслѣдствіе этого для речитатива скоро образовался особый, чрезвычайно тѣсный и ограниченный лексиконъ мелодическихъ оборотовъ, стереотипно повторяемыхъ повсюду. Самые великіе композиторы не совсѣмъ свободны отъ этой условности речитатива: Глукъ хотя въ примѣненіи этихъ рутинныхъ формъ къ содержанію словъ выказалъ тончайшую разборчивость, хотя въ этихъ рамкахъ достигъ высшаго совершенства декламации, но въ музыкальномъ содержаніи своихъ речитативовъ весьма мало отличается отъ своихъ современниковъ: вліяніе общихъ мѣствъ, потопившихъ собой речитативъ всѣхъ оперъ, оказалось сильнѣе даже Глуковского генія, и лишь рѣдко (большею частью къ концу) въ речитативѣ Глука мелькають фразы болѣе самобытныя и мелодически-интересныя.

Я сейчасъ сказалъ, что въ речитативѣ музыка становится изъ *цѣли средствомъ*. Читатель вспомнить, что именно этими двумя словами Вагнеръ обозначилъ противоположность между тѣмъ, чѣмъ опера должна быть, и тѣмъ, что она въ дѣйствительности. Музыка въ оперѣ настоящаго—цѣль: въ этомъ заключается—де ложь и заблужденіе, музыка въ драмѣ будущаго—средство: въ этомъ—де успѣхъ и возрожденіе. Согласно съ этимъ, Вагнеръ чрезвычайно много пользуется формой речитатива. Декламация въ его операхъ играетъ почти такую же обширную роль, какъ въ тѣхъ первоначальныхъ попыткахъ оперы, произведеніяхъ Каччини и Пери, которыя цѣликомъ состояли изъ сухого, однообразнаго речитатива. Но въ *качествѣ* этого речитатива, въ его приемахъ и оборотахъ, у Вагнера не видно ни малѣйшаго успѣха противъ Мейербергера и другихъ композиторовъ, занимавшихъ собою оперный горизонтъ въ послѣднія десятилѣтія. Та же рутинная, казенная декламация; то же подстрочное слѣдованіе музыкальнаго ритма за просодіей словъ, уничтожающее всякую поэзію, всякій музыкальный смыслъ, всякую теплоту и симпатичность въ мелодіи; тѣ же антимузыкальныя фигу-

раціи аккордовъ голосомъ; тѣ же избытые крики на высокихъ нотахъ, злоупотребляемые Вагнеромъ не менѣе Верди; то же общее отсутствіе движенія, жизни.

Это скудное пробавленіе речитатива давнишними и обычными формами, столь разительно контрастирующее съ громогласнымъ проповѣдничествомъ новыхъ путей, новыхъ истинъ въ искусствѣ, неминуемо ведетъ къ тому, что у Вагнера недостаетъ главнаго условія всякой драмы, недостаетъ сильно, индивидуально очерченныхъ характеровъ. Стараніе обрисовывать характеры есть; оно даже такъ наивно сказывается *стараніемъ*, что возбуждаетъ невольное подозрѣніе. Такъ, каждое изъ главныхъ дѣйствующихъ лицъ снабжено особою мелодіей, играемою въ оркестрѣ при каждомъ его появленіи. Несмотря на эти грубыя, отчаянныя средства индивидуализовать личности, эти личности сплываются въ общую безразличную массу. Онѣ говорятъ одинаковымъ языкомъ не только въ речитативѣ, въ этомъ казенномъ и безцвѣтномъ речитативѣ, составляющемъ самую слабую сторону Вагнеровыхъ оперъ, но и въ пѣвучихъ мѣстахъ; общій Вагнеровскій стиль, который я выше характеризовалъ въ его главныхъ чертахъ, сопутствуетъ пѣнію каждого отдѣльнаго лица, не принимая никакихъ оттѣнковъ, кромѣ самыхъ общихъ, относящихся къ настроенію минуты, а не къ характеристикѣ лица. Музыка Вагнера рабски слѣдуетъ за *ситуаціей*: для обрисовки этой ситуаціи Вагнеръ жертвуетъ другою, болѣе идеальною стороною музыкальной характеристики, именно обрисовкой отдѣльныхъ, индивидуальныхъ характеровъ. Разумѣется, что громадный талантъ Вагнера чувствуется и въ примѣненіи его музыки къ слову, и несмотря на ложность направленія, часто выручаетъ композитора и на этомъ поприщѣ. Но у Вагнера-драматурга есть такіе коренные недостатки, съ которыми ему невозможно было повернуть оперу на драматическій путь. До какой степени музыка его *сама по себѣ*, до какой степени она существуетъ самостоятельно отъ словъ, видно уже изъ того, что оркестръ Вагнера на каждомъ шагѣ заглушаетъ пѣніе. Самое элементарное условіе опернаго драматизма остается невыполненнымъ. Прежде чѣмъ требовать глубокаго выраженія поэтического смысла словъ музыкой, я требую, чтобы слова эти,

хорошо или дурно выраженные, были просто слышны. Если вы и неудачно обрисовали вашего опернаго героя музыкальною фразой, то все же онъ словами своего монолога или разговора до нѣкоторой степени успѣетъ объяснить что онъ такое. А у Вагнера этого нѣтъ. Голосъ гибнетъ въ неравной борьбѣ съ громаднымъ оркестромъ, закованнымъ сверху до низу въ тяжелый панцырь мѣдныхъ инструментовъ. Здѣсь раскаты оркестроваго грома кажутся нужными для выраженія народнаго ликованія; тамъ они потребовались для обрисовки страсти, дошедшей до своего зенита; чрезъ двѣ страницы они еще необходимѣе, ибо сопровождаютъ поединокъ, совершающійся на сценѣ, и выражаютъ напряженіе борьбы и физическую опасность; наконецъ, они окончательно неизбѣжны, ибо на сценѣ происходитъ великолѣпное сборище всѣхъ графовъ Германіи съ ихъ вооруженными вассалами. На этотъ случай, впрочемъ, трубы учетверены. Но въ результатѣ оказывается, что ревъ мѣдныхъ и гулъ ударныхъ инструментовъ прекращаются лишь изрѣдка, ибо они постоянно и настойчиво требуютъ Вагнеровскимъ пониманіемъ сцены. Но, могутъ возразить защитники, если въ употребленіи оркестровыхъ силъ Вагнеромъ и есть нѣкоторая неумѣренность, то драматизмъ музыки отъ этого мало страдаетъ; правда, дѣйствующихъ лицъ, сколько бы они ни кричали на высокихъ нотахъ, не слышно сплошь да рядомъ, но музыка Вагнера такъ превосходно выражаетъ ихъ душевныя движенія, что мы угадываемъ слова, которыхъ и не слышимъ. Итакъ музыка, несмотря на постоянную тяжелину оркестровки, полна выразительности? Въ чемъ же? Въ гармоніи? Дѣйствительно, сколько тутъ превосходнаго гармоническаго матеріала, но какъ онъ безжалостно, безразсудно растроченъ! Способность модулировать у Вагнера необычайная: ничто не можетъ быть ярче, благозвучнѣе, увлекательнѣе, поразительнѣе, роскопнѣе его быстрыхъ переходовъ въ отдаленнѣйшіе тоны, причемъ онъ тщательно избѣгаетъ тоновъ ближайшихъ. Но онъ сыплеть этими сокровищами безъ малѣйшаго разбора. Великолѣпніе ли королевскаго двора, торжество ли справедливости, упоеніе ли любви, томленіе ли желанія составляетъ программу даннаго мѣста, въ музыкѣ пестрые аккорды кишать все тою же густою толпой, неожиданно сталкиваясь и безко-

нечно переливаясь. Но не въ этомъ главная бѣда. Бѣда въ томъ, что Вагнеръ становится и безцвѣтенъ, и рутиненъ, каждый разъ какъ ужъ очень пожелаетъ быть глубокимъ и трагическимъ. Высшіе моменты драмы, какого бы они ни были свойства, обозначаются въ оркестровкѣ—посредствомъ тремоло, а въ гармоніи—посредствомъ уменьшеннаго септаккорда <sup>1)</sup>. Грозитъ ли несчастіе, гремитъ ли проклятіе, шипитъ ли злоба, трепещетъ ли страхъ, раскрывается ли тайна, совершается ли смертоубійство—весь струнный квинтетъ дрожитъ на уменьшенномъ септаккордѣ. Не Вагнеръ изобрѣлъ это универсальное средство противъ недостаточной типичности въ музыкѣ; не Вагнеръ ввелъ этотъ спасительный рецептъ для изображенія музыкой *ужасовъ* самаго разнообразнаго калибра. Тѣмъ прискорбнѣе, что онъ, въ самыхъ драматическихъ мѣстахъ своихъ оперъ, растративъ свои несмѣтныя гармоническія сокровища на лирическія изліянія, а больше всего на аксессуары и обстановку, оказывается ни съ чѣмъ и принужденъ обратиться къ избитому эффекту, злоупотребленіе которымъ можно было предчувствовать уже по операмъ Глука и видѣть въ полномъ развитіи у Вебера и Мейера. Нигдѣ это злоупотребленіе, это обращеніе одного изъ самыхъ исключительныхъ по существу своему аккордовъ въ «хлѣбъ насущный» гармоніи, не достигало такихъ размѣровъ какъ у Вагнера. Самый голосъ, вопреки своей природѣ, вопреки самымъ очевиднымъ требованіямъ интонаціи, въ речитативѣ виляетъ и вьется на интервалахъ все того же уменьшеннаго септаккорда: словно аккордъ этотъ, подобно саранчѣ, выѣлъ до корня не только гармоническое, но и мелодическое изобрѣтеніе.

Но и помимо этого общаго мѣста, къ которому такъ неумѣренно часто прибѣгаетъ музыкальный реформаторъ, его музыка совершенно лишена той объективности, которая составляетъ необходимое условіе драматизма. Нигдѣ не видать, чтобы субъективныя влеченія, чтобы любимые «коньки» композитора отодвигались на задній планъ ради необходимости выяснить, на сколько то доступно звукамъ, поэтическое со-

---

<sup>1)</sup> Напримѣръ, фа-дизъ, ла, до, ми-бемоль; си, ре, фа, ла-бемоль; ми, соль, си-бемоль, ре-бемоль, и пр.

держаніе текста. Напротивъ того, и Вагнеровская «опера есть ошибка, потому что въ ней средство (музыка) обращено въ цѣль, а цѣль (драма) въ средство». Сравнивая *Лоэнгрин* съ *Тангейзеромъ* и съ *Тристаномъ и Изольдой* убѣждаешься въ томъ, что Вагнеровскіе тексты съ любовью отыскиваютъ и создаютъ положенія, въ которыхъ могла бы разыгратъ главная струя Вагнеровскаго музыкальнаго вдохновенія. Струя эта—сладострастіе. Трудно отыскать поэта или романиста, который бы такъ исключительно посвятилъ себя на изображеніе сладострастныхъ сценъ, какъ музыкантъ Вагнеръ. Тангейзеръ ли съ Венерой, Лоэнгринъ ли съ Эльзой, Тристанъ ли съ Изольдой—вездѣ въ операхъ Вагнера поются длинныя любовныя изліянія, въ которыхъ выпрєннія, романтически-бездѣлесныя слова многозначенательно комментируются музыкой, усиливающеюся (и весьма успѣшно усиливающеюся) выразить самую изступленную чувственность. Я не отношу этихъ большею частью музыкально-превосходныхъ дуэтовъ къ примѣрамъ противорѣчія между словомъ и музыкой. Витаящій романтизмъ текста и грубый матеріализмъ музыки здѣсь другъ другу необходимы: между ними существуетъ интересная для наблюденія солидарность. Какъ Талейрану въ дипломатіи, такъ Вагнеру въ эротическихъ пассажахъ «слово дано для того, чтобы скрывать мысль», и музыка Вагнера положительно нуждается въ этомъ прикрытіи слова. Но главное зло не въ лицемѣрїи этой заоблачно-мечтательной поэзіи, призванной для прикрытія грубо сладострастной музыки, не въ расчетѣ на низкія страсти толпы у художника, на каждой страницѣ своихъ теоретическихъ произведеній взывающегоъ къ цѣломудрію и чистотѣ. Главное зло въ противорѣчїи между теорїей, обрекающею музыку на безусловное служеніе тексту, и практикой, обрекающею, напротивъ того, текстъ на совершенно специальное, исключительное служеніе музыкѣ; въ противорѣчїи, которое такъ ясно выступаетъ во всѣхъ Вагнеровскихъ операхъ и дѣлаетъ ихъ неспособными на истинный, объективный драматизмъ. Какъ и слѣдуетъ громадному музыкальному таланту, Вагнеръ, до нѣкоторой степени, обладаетъ и противоположнымъ элементомъ. Его гармонія иногда вдругъ озарится какимъ-то вдохновеніемъ средневѣковаго аскетизма. Появляются ряды трезвучій, круто

слѣдующихъ одно за другимъ безъ общихъ между собою тоновъ. Одинъ изъ лучшихъ образцовъ этой стороны Вагнеровской гармоніи—стороны, энергически суровой,—хоръ *Heil deiner Fahrt* въ концѣ перваго дѣйствія *Лоэнгринна* (послѣ поединка). Менѣе типично нежели въ этомъ хорѣ, *трезвучность* появляется во многихъ фразахъ Вагнера, какъ, напримеръ въ началѣ увертюры къ *Тангейзеру* и къ *Лоэнгрину*: особенно красиво и оригинально сочетаніе ихъ въ послѣдней. Но въ обоихъ упомянутыхъ случаяхъ трезвучія скоро утопаютъ въ дряблой и сладкой зыби хроматизма; Вагнеръ часто прибѣгаетъ къ элементу трезвучному, очень эффектно и талантливо вводитъ его, но въ душѣ онъ все-таки чуждъ этого элемента: его область не гармонія спокойная и мощная, а гармонія тревожная и вмѣстѣ съ тѣмъ вкрадчивая. Обладая, какъ никто, этою спеціальною областью, Вагнеръ, если гдѣ и выходитъ изъ нея, то не надолго, быть-можетъ, чувствуя, что стиль его неспособенъ приравливаться къ задачамъ всякаго рода, а напротивъ того, требуетъ созиданія задачъ особаго, тѣсно-очерченнаго рода, внѣ которыхъ онъ не можетъ выказаться выгодно и блестяще.

Въ объективности, въ гибкости, музыка Вагнера сдѣлала, сравнительно съ Глукомъ и Моцартомъ, не шагъ впередъ, а шагъ назадъ, и шагъ значительный. Если большинство думаетъ иначе, это происходитъ отъ того, что внѣшнюю форму смѣшали со внутреннимъ содержаніемъ, что оболочку приняли за самую суть. Вагнеръ, начиная отъ своей оперы *Лоэнгринъ*, уничтожилъ дѣленіе оперы на нумера, называемые по числу поющихъ въ нихъ лицъ (аріи, дуэты, тріо, квартеты, квинтеты и пр., хоры), и замѣнилъ его дѣленіемъ на сцены, въ которыхъ музыка непрерывна, то-есть нѣтъ заключеній, замыкающихъ одну часть дѣйствія отъ другой (какъ то большею частью бывало до сихъ поръ). Въ этомъ внѣшнемъ приѣмѣ, конечно, есть успѣхъ, ибо разграниченность прежней оперной музыки на отдѣльныя пьесы состояла въ явномъ противорѣчьи съ непрерывностью драматическаго дѣйствія; но успѣхъ этотъ касается внѣшняго покроя музыки, отъ котораго до ея внутренняго строя еще очень далеко. Музыка можетъ быть лишена частыхъ заключительныхъ каденцій, и тѣмъ не менѣе лишена вмѣстѣ съ тѣмъ и всякихъ

драматическихъ достоинствъ. У Вагнера рѣдко встрѣчаются каденціи, которыя не кстати останавливали бы на себѣ слушателя во время продолжающагося сценическаго дѣйствія, но, по моему мнѣнію, столь же рѣдко встрѣчаются музыкальныя черты, глубоко характеризующія характеры дѣйствующихъ лицъ.

Успѣхи, сдѣланные музыкальной драмой со времени Глюка, не велики. Самые даровитые оперные композиторы писали въ своихъ операхъ болѣе себя нежели своихъ лицъ. Самые вліятельные новаторы обогатили и расширили музыкальную технику оперы, не касаясь ея внутренняго содержанія, не укрѣпляя связи между ея музыкой и словомъ. Лишь кое-гдѣ, лишь въ особенныхъ случаяхъ, или же въ совершенно специальныхъ жанрахъ, нѣмецкіе и французскіе композиторы XIX вѣка достигали въ своихъ операхъ драматической выразительности и правды. У Глинки впервые мы видимъ превосходную и богатую музыку, цѣликомъ обращенную на служеніе поэтической идеѣ. Очень можетъ быть, что самъ Глинка не сознавалъ своего высокаго значенія; очень можетъ быть, что онъ лишь по гениальному чутью, безъ придумываній и изощреній, находилъ такіе дышащія правдой звуки для передачи мыслей, настроеній, для обрисовки характеровъ и ситуацій. Тѣмъ не менѣе онъ одинъ, изъ всѣхъ музыкантовъ нашего столѣтія, написалъ оперу (*Русланъ и Людмила*), которая почти вся объективна, почти вся, въ своей музыкѣ, изображаетъ не общія, не опредѣленные чувства, не ощущенія самого композитора, а страсти и характеры дѣйствующихъ лицъ; оперу, въ которой нѣкоторые характеры переданы звуками съ такою изумительною мѣткостью, что исчезни слова оперы и сохранись только ея музыка—музыкальный анализъ могъ бы воссоздать эти характеры во всей ихъ цѣлости, до того они намъ рисуются въ мелодіи, въ ритмѣ, въ гармоніи, въ оркестровкѣ; оперу, въ которой музыкальный стиль съ удивительною гибкостью слѣдуетъ за безконечнымъ разнообразіемъ сюжета, изображая отдаленныя эпохи, схватывая характеръ различнѣйшихъ народностей, рисуя цѣлыя пейзажи, словно изъ мрамора вырубая предъ нами фигуры и группы; наконецъ оперу, въ которой нѣтъ мѣста заплатамъ и балласту, въ которой ни

одна нота не написана для наполненія времени сценическаго представленія чѣмъ попало, оперу, гдѣ нѣтъ второстепенныхъ ролей и побочныхъ сценъ, а мельчайшая подробность доведена до высочайшей законченности. Разные элементы, которые слились въ *Русланъ и Людмила*, можно, въ отдѣльности, отыскать у другихъ композиторовъ, пожалуй даже въ большей степени развитія: въ такомъ сліяніи они существуютъ только въ твореніи нашего великаго соотечественника, и, что здѣсь особенно важно, въ числѣ этихъ элементовъ не послѣднее мѣсто занимаетъ *драматизмъ* Глинкинской музыки, драматизмъ, соединяющій Глуковскую строгость и глубину съ Моцартовскою гибкостью и богатствомъ. Знаменательное стеченіе обстоятельствъ! Почти въ одно и то же время вопросъ музыкальной драмы получаетъ, и въ Россіи и въ Германіи, толчокъ съ своему разрѣшенію: въ Германіи словомъ (выходомъ полемическихъ книгъ и брошюръ Вагнера), въ Россіи дѣломъ (сочиненіемъ *Руслана и Людмилы*). Но какая разница во вниманіи, которымъ современники почтили то и другое явленіе! Въ Россіи великій художникъ, среди царствующаго кругомъ него незнанія и равнодушія, создаетъ великую музыкальную драму, открывающую развитію оперы новыя пути—и совершаетъ свой подвигъ безъ шума, безъ крику о себѣ, не образуя около себя клики льстецовъ и обожателей, даже поминутно ступевываясь предъ модными блесками всѣмъ доступной посредственности. Въ Германіи даровитый композиторъ, но еще болѣе громкій фразеръ, ловко маскируясь пророческимъ негодованіемъ, гремитъ всему искусству, гремитъ всей цивилизаціи словомъ осужденія, выставляетъ самого себя мессіей этого искусства и въ своихъ сочиненіяхъ удачно повторяя на новый ладъ старую ложь, эффектно украшенную новѣйшими приправами, достигаетъ того, что всѣми признаются его притязанія, что никто не обличаетъ въ немъ самозванца, что предъ нимъ спѣшатъ преклониться, изъ боязни прослыть отсталыми. Самые противники Вагнера словно пишутъ свои рецензіи только для большаго возвеличенія его: оспариваютъ необходимость, оспариваютъ возможность въ музыкѣ такого драматизма, какого требуетъ Вагнеръ, вмѣсто того, чтобы подвергнуть сомнѣнію присутствіе такого драматизма въ самихъ сочиненіяхъ Вагнера. Разсуждаютъ о

томъ, не вредна ли искусству такая тенденція, какъ Вагнеровская, а о томъ, дѣйствительно ли на дѣлѣ выдержана эта тенденція самимъ ея провозвѣстникомъ—ни слова. Подробный разборъ каждой изъ Вагнеровскихъ оперъ, гдѣ многочисленные примѣры появились бы на подтвержденіе высказанныхъ выше общихъ положеній о его музыкально-драматическомъ стилѣ, составляетъ, по моему убѣжденію, одну изъ необходимыхъ задачъ современной музыкальной критики. Но еще болѣе необходимо распространить въ публикѣ знакомство съ тою великою оперой, которая до сихъ поръ, мало извѣстная и не оцѣненная по своимъ достоинствамъ, продолжаетъ возбуждать небрежные отзывы или нелѣпыя толки. Такъ, напримѣръ, многіе мнимые друзья и почитатели этой оперы считаютъ долгомъ оговаривать свои похвалы ей (когда они отваживаются на такія) тѣмъ, что хотя *Русланъ и Людмила* прелестное музыкальное произведеніе, независимо отъ словъ и сюжета, но какъ музыка *драматическая* ниже всякой критики. Я постараюсь показать, что такой оперѣ, какъ *Русланъ*, не страшна и драматическая мѣрка; что если отрѣшиться отъ ходячихъ фразъ и самостоятельно взглянуть на это произведеніе, оно окажется не менѣ замѣчательнымъ въ драматическомъ и эстетическомъ отношеніи, какъ и въ музыкально-техническомъ; и что такимъ образомъ, помимо того значенія, которое признается за этою оперой даже противниками ея, она имѣетъ еще и другое, на которомъ настаивать до сихъ поръ рѣшались лишь немногіе изъ самихъ сторонниковъ ея.

### III.

Теккерей однажды сказалъ (*English Humourists*, въ лекціи о Гогартѣ): «Я полагаю, что когда будутъ держаться повѣсти, пока авторы будутъ стремиться интересовать свою публику, въ сюжетѣ всегда будетъ находиться доблестный герой, его противникъ—злое чудовище, и дѣвушка-красавица, которая находитъ защитника... Быть можетъ, не найдется ни одного разсказа, достигшаго высокой популярности, въ которомъ бы не былъ проведенъ этотъ простой сюжетъ». *Русланъ и Людмила* Пушкина не принадлежитъ къ разсказамъ, «достигшимъ высокой популярности», но и въ сказкѣ, по-

служившей канвой поэту, какъ читатель знаетъ, основной сюжетъ тождествененъ съ тѣмъ, который Теккерей полагаетъ необходимымъ и безсмертнымъ. Опера, какъ драма лирическая, должна дѣйствовать на слушателя простѣйшими и понятнѣйшими мотивами: въ ней нѣтъ мѣста тѣмъ психологическимъ утонченностямъ и исключеніямъ, которыя съ жадностью отыскиваетъ, напримѣръ, новѣйшій романъ. Поэтому такой сюжетъ, какъ *Русланъ*, сюжетъ наивный и существовавшій въ своихъ основныхъ чертахъ уже за тысячелѣтіе, въ которомъ почти все характеры—основные сказочные типы, для оперы какъ нельзя болѣе выгоденъ. Только слѣдуетъ забыть то, что у Пушкина сдѣлано изъ этого сюжета: иначе мы не доберемся до правильнаго пониманія оперы. Не игривая шутка, въ какую у поэта облеклось простонародное содержаніе, нѣтъ, самая сказка, во всемъ ея поэтическомъ простодушіи, взята Глинкой и положена имъ на музыку. Иначе у чуткаго и глубокаго музыканта и не могло быть. Какъ бы мы ни были увѣрены въ эластичности музыкальной выразительности и какъ бы, вслѣдствіе этого, мы ни изопрядлись расширить ее, нужно окончателно не понимать музыки, этого міра настроеній, чтобы искать въ ней средствъ для выраженія ироніи или каррикатуры. Подобнаго непониманія своего искусства у Глинки нельзя и предположить. Сказка Пушкина взята имъ съ самой серьезной стороны: легкая умѣшка надъ приемами и мотивами русской сказки превращена въ глубокое благоговѣніе предъ нашею поэтическою стариной. Кто Глинкѣ за это дѣлаетъ упрекъ (а такой упрекъ ему дѣлали въ нашей литературѣ), тотъ требуетъ, чтобъ игривому разсказу Пушкина, принадлежащему къ его слабѣйшимъ произведеніямъ, подчинилась величественная и глубокомысленная опера—величайшій доселѣ памятникъ русскаго музыкальнаго творчества. Изъ Пушкинскаго *Руслана* Глинка взялъ только основное содержаніе, но отношеніе къ этому содержанію у Глинки вполне національное, что значитъ: искреннее, глубокое и правдивое.

Слѣдуетъ, впрочемъ, различать тонъ Глинкинской оперы, который могъ ей дать только музыкантъ, отъ постройки, которую ей сообщили многочисленные либреттисты, изъ которыхъ каждый, безъ общаго плана, приносилъ свою лепту.

стиховъ для пѣнія. Въ каждомъ отдѣльномъ моментѣ, за самыми незначительными, исчезающими исключеніями, мы встрѣтимся съ этимъ чисто-народнымъ, эпическимъ тономъ, котораго никто не умѣлъ находить такъ, какъ Глинка; въ общемъ же планѣ насъ прежде всего поражаетъ неловкость, неэффектность, подчасъ и нелогичность постройки. Къ личностямъ княжны, трехъ (у Пушкина четырехъ) искателей ея руки, карла, добраго волшебника, злой волшебницы, необходимымъ, но и совершенно достаточнымъ для выраженія сюжета, въ оперѣ присоединяется личность одной изъ наложницъ одного изъ искателей руки (хазарскаго князя Ратмира), странствующая по лѣсамъ и болотамъ обширной Руси для отысканія своего возлюбленнаго князя и весьма неожиданно, но чрезвычайно счастливо встрѣчающая его въ волшебномъ замкѣ. Музыкантъ сдѣлалъ чудеса, чтобъ оправдать фантазію либреттиста. Характеръ Гориславы—одинъ изъ перловъ Глинкинской характеристики, поразительное соединеніе страстности съ граціей. Эпизодъ 3-го акта, въ которомъ Горислава играетъ не послѣднюю роль и который, заднимъ числомъ, до нѣкоторой степени оправдываетъ ея невѣроятное появленіе, очерченъ въ музыкѣ такими вдохновенными и правдивыми звуками, какіе рѣдко слышались на оперной сценѣ. Глубокая внутренняя драма, дивная картина человѣческихъ страстей, до которой Глинка, силой своего генія, умѣлъ возвысить это неловко-скроенное и бѣлыми нитками шитое либретто, не въ одномъ этомъ мѣстѣ, а весьма часто заставляютъ забывать недостатки сценической постройки, недостатки внѣшніе, но именно потому бьющіе въ глаза. Безпристрастіе обязываетъ критика указать на произвольность и безсвязность, отъ которыхъ не свободно это либретто: его зерно, его внутреннее содержаніе здорово и народно; тѣмъ болѣе здорово и народно его музыкальное выраженіе, созданное Глинкой; переходная же ступень отъ первоначальнаго замысла до музыкальнаго исполненія,—и сценарій, и стихи,—многое оставляетъ желать, и защита Глинки отъ современныхъ псевдокритиковъ вовсе не нуждается въ оправданіи этого сценарія и этихъ стиховъ.

Но какъ высоко вознесся драматургъ-музыкантъ надъ мелкими недостатками сценической фактуры! Какъ заставляютъ

онъ васъ мѣткимъ и оригинальнымъ, тонкимъ и разнообразнымъ выраженіемъ человѣческихъ характеровъ и данныхъ ситуацій, забывать о томъ, какую малую заслугу въ этомъ общемъ дѣлѣ поэзіи и музыки имѣли услужливые стихоплеты! Какъ симпатиченъ основной мотивъ этой драмы и какъ совершенно ея музыкальное воплощеніе!

X Разборъ *Руслана* я начну съ увертюры. Кто знаетъ постройку увертюры къ *Жизни за Царя* и къ *Руслану*, тому извѣстно, что онѣ состоятъ изъ мотивовъ самыхъ оперъ. Въ первой названной увертюрѣ соединеніе этихъ мотивовъ болѣе внѣшнее, на подобіе Веберовскихъ увертюръ (я здѣсь говорю только о формѣ); во второй же (въ увертюрѣ къ *Руслану*) сліяніе этихъ мотивовъ болѣе глубокое и прочное. Но и здѣсь и тамъ оригиналенъ порядокъ, въ которомъ въ увертюрѣ слѣдуютъ одинъ за другимъ мотивы оперы. Глинка начинаетъ съ *последняго* изъ нихъ по ходу пьесы. Увертюра къ *Жизни за Царя* начинается съ плача Вани: «Ахъ не мнѣ бѣдному», находящагося въ эпилогѣ (ему въ увертюрѣ предшествуютъ нѣсколько нотъ вступленія, заимствованнаго изъ хора «Въ бурю во грозу»), затѣмъ (черезъ нѣсколько аккордовъ, взятыхъ изъ квартета 3-го дѣйствія) слѣдуетъ мелодія *финала* 3-го дѣйствія (играемая оркестромъ во время словъ: «Что такое? Какъ поляки взяли могли у насъ отца!»); затѣмъ, служа переходомъ въ новый тонъ, появляется отрывокъ изъ сцены 3-го дѣйствія съ поляками, именно оркестровый рисунокъ на слова поляковъ: «Сейчасъ приведи насъ къ жилищу царя!» Только въ самомъ заключеніи увертюры композиторъ измѣнилъ этому обратнo-хронологическому порядку размѣщенія мотивовъ, построивъ это великолѣпное заключеніе на мотивѣ изъ 4-го дѣйствія (въ сценѣ пробужденія поляковъ). Такой же порядокъ господствуетъ и въ увертюрѣ къ *Руслану*. Она начинается съ аккордовъ заключительнаго хора 5-го дѣйствія: «Слава великимъ богамъ! Слава Руслану съ княжной! Славься нашъ Кіевъ родной!» Всю первую тему (или, говоря технически, *главную партію*) увертюры составляетъ этотъ хоръ; вторую же тему (*побочную партію*)—арія Руслана во *второмъ* дѣйствіи «О, Людмила! Лель судилъ мнѣ счастье»; слѣдующая затѣмъ средняя часть увертюры состоитъ изъ отрывковъ предыдущихъ темъ, прерываемыхъ

нѣсколько разъ повторяющимся отрывкомъ изъ финала *перваго* дѣйствія (послѣ похищенія Людмилы и предъ канономъ), и опять только въ концѣ Глинки измѣнилъ этому порядку, намекнувъ въ нѣсколькихъ тактахъ на хоръ *четвертаго* дѣйствія: «Погибнетъ, погибнетъ». Такое, на первый взглядъ капризное размѣщеніе музыкальных мыслей, появляющихся въ совершенно иномъ порядкѣ при поднятомъ занавѣсѣ, чрезвычайно поэтично и заманчиво. Видѣнь художникъ, со спокойной высоты озирающійся на свой оконченный трудъ, съ любовью останавливающейся прежде всего на моментѣ заключенія (скорби о падшемъ героѣ въ *Жизни за Царя*, апоэозѣ вѣрной любви въ *Русланѣ*) и уже потомъ припоминающій и тѣ смуты и борьбы, которыя предшествовали окончательному торжеству его героевъ. Мысль и чувство музыканта находятся всецѣло подъ обаяніемъ этого окончательнаго торжества. Онъ сначала видитъ лишь конечную цѣль драмы, и потому увертюры его прежде всего устанавливаютъ эту конечную цѣль, а уже потомъ выражаютъ моменты предшествующіе, гдѣ цѣль эта то затемнялась, то преграждалась. Отъ этихъ моментовъ увертюра къ *Жизни за Царя* возвращается къ настроенію ликующаго торжества; увертюра же къ *Руслану* и вообще удѣляетъ имъ самое второстепенное мѣсто, будучи почти вся переполнена свѣтлаго, отраднаго настроенія послѣдняго финала. Это преобладаніе *одного* момента и одного настроенія, какое мы замѣчаемъ въ увертюрѣ къ *Руслану*, вмѣсто равноправнаго сопоставленія различныхъ моментовъ и настроеній, какимъ отличается увертюра къ *Жизни за Царя*, и сообщаетъ первой предъ послѣднею преимущество внутренняго единства и органической связи.

Дѣйствующія лица *Руслана и Людмилы* богатыри. Колоссальные размѣры и наивныя чувства, вотъ первые признаки богатырской легенды. Это мы и слышимъ въ увертюрѣ, съ первыхъ ея аккордовъ, мощныхъ и радостныхъ, но просто-душно-грубоватыхъ и слѣдующихъ одинъ за другимъ въ томъ параллельномъ движеніи, какое было въ ходу въ древнѣйшій періодъ гармоніи. Это чрезвычайно оригинальное вступленіе увертюры (первые 18 тактовъ) ведетъ насъ къ главной ея мелодіи, молодцоватаго и праздничнаго характера, какъ нельзя лучше идущей къ тому хору пирующихъ

кїевлянъ, который она сопровождаетъ въ послѣдствїи, въ видѣ оркестроваго рисунка (въ финалѣ 5-го дѣйствїя, на словахъ «Да процвѣтаетъ» и т. д.). Послѣ широкаго развитїя, болѣе округленнаго нежели то бываетъ обыкновенно въ самомъ началѣ увертюры, мелодїя эта прерывается крутымъ и внезапнымъ переходомъ, ведущимъ къ новой мелодїи, къ страстной темѣ пѣсни Руслана о его уповающей и полной вѣры любви, не дающей ему унывать среди трудныхъ и опасныхъ подвиговъ его скитанїй. Инструментовка вступленїя и первой мелодїи была громкая и пышная, какъ подобало ихъ пиршественному, ликующему характеру; инструментовка второй мелодїи нѣжная и утонченная: подъ легкимъ покровомъ изящнаго скрипичнаго аккомпанимента, рисуется и выступаетъ дивная мелодїя, интонируемая страстными виолончелями, тембръ которыхъ на этотъ разъ еще нѣсколько сгущается и смягчается унисономъ альтовъ и фагота (когда же мелодїя арїи Руслана въ увертюрѣ появляется во второй разъ, ее играютъ одни виолончели, терціей выше и безъ альтовъ и фагота, причемъ ихъ обнаженный тембръ получаетъ силу, яркость и страстность вдесятеро сильнѣйшія нежели въ первый разъ). Но вскорѣ, разрывая и этотъ легкій покровъ аккомпанимента, поставленнаго въ высшую противъ нея октаву, мелодїя появляется наверху; на этотъ разъ опять громко и энергически инструментованная, какъ бы говоря тѣмъ, что любовь Руслана, воспѣваемая ею, уже не робкая мечта, а стала дѣйствительностью. Это триумфальное появленїе второй темы кратковременно и прерывается модуляціей на минорный ладъ, послѣ котораго главная масса оркестра умолкаетъ, а немногіе инструменты въ разныхъ концахъ оркестра перекликаются отрывками изъ второй темы. Здѣсь начинается вторая (средняя), или такъ-называемая модуляціонная часть увертюры. Техническая часть ея постройки въ высшей степени ловка и блестяща: она вся состоитъ изъ красивыхъ имитацій, весьма эффектно инструментованныхъ. Но гораздо замѣчательнѣе ея поэтическая сторона. Она проникнута настроенїемъ тревожнымъ и безпокойнымъ. Она подготавливаетъ, по духу, она отчасти прямо указываетъ, по музыкальному содержанїю, на тѣ остроумныя попытки музыкальнаго выраженїя *испуга* и *страха*, съ которыми мы нѣ-

сколько разъ встрѣтимся въ послѣдствіи, въ продолженіе этой партитуры. Фразы появляются и исчезаютъ тотчасъ же, смѣняемыя другими или поглощенныя внезапнымъ и грознымъ взрывомъ цѣлаго оркестра, столь же внезапно умолкающаго. Глинка здѣсь превосходно разрѣшилъ двойную задачу: выразить музыкой разрозненность и безсвязность испуганныхъ мыслей и сохранить строжайшее единство и логичность музыкальнаго склада. Какъ и вездѣ, въ этой увертюрѣ Глинка для выраженія «программы», этого конька новѣйшей музыки, не жертвовалъ музыкальною цѣлостью, не жертвовалъ ни однимъ условіемъ музыкальной красоты. Средняя часть увертюры къ *Руслану*, при всемъ мастерствѣ, съ которымъ она передаетъ беспорядокъ мыслей и смутность чувства, блеститъ, какъ и все, что писалъ Глинка, мудрымъ порядкомъ постройки и ясностью изложенія. Грозный и мрачный аккордъ, выдерживаемый двумя тромбонами и четырьмя валторнами въ продолженіи четырехъ тактовъ, при тремоло литавръ и общемъ *crescendo*, снова возвращаетъ насъ къ темѣ заключительнаго хора, другими словами, ведетъ къ третьей части увертюры, которая, какъ принято, составляетъ повтореніе ея первой части. Но и тутъ Глинка сумѣлъ отступить отъ рутины, видоизмѣняя ее по требованію своего, всегда оригинальнаго генія, но не нарушая эстетическихъ требованій единства и ясности. Въ первой части, первая тема была въ тонѣ ре-мажоръ, вторая въ фа-мажоръ; во второй части, первая тема опять въ ре-мажоръ. До сихъ поръ все какъ всегда и вездѣ принято. Но повтореніе второй темы, по правиламъ, подтверждаемымъ всеобщимъ обычаемъ болѣе чѣмъ столѣтія, должно бы быть также въ тонѣ ре-мажоръ. Форма увертюры въ первой своей части *противопоставляетъ* одну другой двѣ темы, находящіяся въ различныхъ тональностяхъ, а въ третьей части, напротивъ того, *сливаетъ* ихъ въ одной и той же тональности. Въ разбираемой же нами увертюрѣ, вторая тема, въ первой части появившаяся въ фа-мажоръ (въ тонѣ малой терціи отъ главнаго тона), въ третьей части является въ ла-мажоръ (въ тонѣ доминанты отъ главнаго тона) и такимъ образомъ не *замыкаетъ* всего тематическаго развитія, а открываетъ ему новую, теряющуюся вдали перспективу. Разумѣется, послѣ такого рѣзкаго и единственнаго въ

своемъ родѣ отступленія отъ общепринятой формы увертюры (правило, нарушенное здѣсь Глинкой, соблюдается во всѣхъ сонатныхъ формахъ и въ нѣкоторыхъ видахъ рондо; его слѣды можно даже отыскать въ формѣ фуги), послѣ такого потрясенія тональнаго единства предъ самымъ концомъ, потребовалось широкое энергическое заключеніе, возстановляющее вѣсь и силу поколебленной тоники. Иначе вся увертюра представилась бы отрывкомъ и должна была бы, какъ прелюдія, непосредственно перейти въ первое дѣйствіе, между тѣмъ какъ она, напротивъ того, составляетъ отдѣльное цѣлое. И дѣйствительно, Глинка, сейчасъ же послѣ второй темы; возвратившись въ главный тонъ ре-мажоръ, кончаетъ эту увертюру пространнымъ, богатымъ заключеніемъ, въ которомъ, по обыкновенію, развертываетъ всѣ сокровища своей неистощимой гармоніи. Единство формы спасено, и стройное зданіе увертюры прекрасно завершено: тѣмъ не менѣе, въ его постройкѣ видна рѣзкая оригинальность, единственный въ своемъ родѣ случай повторенія второй темы *не* на тоникѣ. По моему мнѣнію, въ этомъ фактѣ нельзя не видѣть новаго свидѣтельства приверженности Глинки къ церковнымъ ладамъ. Окончаніе цѣлой пьесы на доминантѣ, или даже намекъ на такое окончаніе, есть прямое слѣдствіе вліянія миксолидійскаго лада, — лада, играющаго не послѣднюю роль въ русской народной пѣснѣ, а также и въ сочиненіяхъ наиболѣе народнаго изъ нашихъ композиторовъ.

Духъ бодрости и отваги, духъ радости и торжества, проникающій собой всю эту чудную увертюру, дѣлаетъ ее достойнымъ и глубокимъ выраженіемъ одной изъ основныхъ чертъ нашей народности, — выраженіемъ того смѣлаго удалства, поэтическому возвеличенію котораго такъ часто бывають посвящены наши народныя преданія и сказки. Увертюра къ *Руслану* непосредственно навѣяна этою поэзіей героизма; въ ея наивно мощныхъ, свѣтло-богатырскихъ звукахъ такъ и слышится русская сказка съ ея простодушными, побѣдоносными витязями, идеалами народной фантазіи.

Занавѣсъ поднимается. Мы видимъ картину свадебнаго пира, съ котораго начинается Пушкинская сказка. Прекрасная княжна Людмила, дочь кіевскаго великаго князя Свѣтозара, выходитъ замужъ за русскаго витязя, Руслана; за сва-

дебнымъ ужиномъ сидятъ между прочимъ и два отверженныя княжной соперника Руслана, хозарскій князь Ратмиръ, еще совершенный юноша, и варяжскій князь Фарлафъ, съ которымъ мы короче познакомимся въ слѣдующемъ дѣйствіи. Толпы царедворцевъ и воиновъ окружаютъ великокняжескую семью съ ея гостями: на первомъ планѣ, отдѣльно отъ всѣхъ, мы узнаемъ Баяна, княжескаго гуслира и пѣсенника, собирающагося воспѣть «дѣла давно минувшихъ дней, преданья старины глубокой». Тихіе и благоговѣйные аккорды, которые поются хоромъ мужскихъ голосовъ (женщины присоединяются лишь гораздо позже) и сопровождаются торжественно-таинственнымъ тембромъ одного кларнета и двухъ фаготовъ на низкихъ тонахъ, соединенныхъ съ валторнами, выражаютъ то религіозное преклоненіе предъ высокими предметами Баяновыхъ пѣсенъ, которымъ полонъ древнеазиатскій народъ. И дѣйствительно, Баянъ, въ сопровожденіи мощныхъ и величавыхъ аккордовъ, начинаетъ воспѣвать «славу Русскія земли, какъ наши дѣды удалые на Царь-градъ войною шли». Какъ умильное колѣнопреклоненіе дѣйствуютъ краткіе и тихіе звуки, которыми отвѣчаетъ хоръ на эти слова Баяна (слова хора: «Да снидетъ миръ на ихъ могилы!»); но свадебное пиршество требуетъ иныхъ пѣсенъ; отдавъ дань сьятинѣ народныхъ, воинственныхъ воспоминаній, хоръ шумно и весело требуетъ отъ «сладостнаго пѣвца», чтобъ онъ воспѣлъ «Руслана и красы Людмилы, и Лелемъ свитый имъ вѣнецъ». Обратимъ мимоходомъ вниманіе на прекрасную форму, прямо схваченную съ природы, которую Глинка далъ здѣсь рѣчамъ хора. Когда большая толпа людей произносить одну и ту же фразу, слова отдѣльныхъ говорящихъ не могутъ вполнѣ совпасть по времени; нѣкоторые говорятъ раньше, другіе опаздываютъ. Такимъ образомъ, мы обыкновенно слышимъ *последнее* слово фразы нѣсколько разъ. Глинка выразилъ это въ музыкѣ разбираемаго нумера такъ: онъ построилъ имитацию въ унисонъ, т.-е. заставилъ одну половину хора пѣть буквально то же, что и другую, но полтактомъ позже. Такимъ образомъ стихи: «Послушаемъ его рѣчей», «Завиденъ даръ пѣвца высокій», «Воспой намъ, сладостный пѣвецъ», и «Руслана и красы Людмилы» произносятся неодновременно: слышенъ какъ бы говоръ обширной

толпы, и послѣднее слово каждаго стиха ясно и отчетливо долетаетъ до слушателя *дважды*, какъ бы это случилось въ дѣйствительности. Я не считаю указанія на эти тонкости реализма излишнимъ, какъ не считаю и самыя тонкости мелочными: оперный композиторъ не въ правѣ пренебречь ни одною чертой, которая способна сдѣлать его музыку живѣе, естественнѣе и живописнѣе, и мелкія детали, тщательно и съ любовью обработанныя, въ своей совокупности составляютъ большую картину, гдѣ ни одна подробность не оставляетъ ничего желать. Но возвратимся къ Баяну. Вдохновенный вызовомъ слушателей, жаждущихъ его пѣсенъ, онъ приноситъ мѣрный и величавый речитативъ, какъ бы пророчество судьбы *Руслана и Людмилы*: «За благомъ вслѣдъ идутъ печали, печаль же радостей залогъ. Природу вмѣстѣ созидали Бѣлбогъ и мрачный Чернобогъ». Этотъ первый во всей оперѣ речитативъ уже даетъ чувствовать всю бездну, раздѣляющую речитативъ, который мы услышимъ въ этой оперѣ, отъ речитатива обыкновеннаго, рутиннаго, которымъ полны оперы не только посредственныхъ, но даже классическихъ композиторовъ, и предшествовавшихъ Глинкѣ, и явившихся послѣ него. Торная дорога оставлена рѣшительно и безповоротно. Избитыя фразы, до невѣроятности похожія одна на другую и безразлично писавшіяся на самыя различные тексты, исчезли и замѣнились оригинальными мелодическими оборотами, всегда приближающимися къ *аріозо*, къ кантленѣ, въ противоположность царящему въ обыкновенныхъ речитативахъ *говорку* (отчего они въ техническомъ языкѣ получили прозваніе *сухихъ* речитативовъ, *recitative secchi*, какъ будто слово *сухой* не есть упрекъ, а простая классификація явленія, равноправнаго съ другими). Речитативъ, слова котораго я сейчасъ выписалъ, еще выигрываетъ въ древнемъ и національномъ колоритѣ отъ того, что построень на фригійской гаммѣ. За нимъ слѣдуетъ пророческая пѣсня Баяна, содержащая въ себѣ какъ бы прологъ всей оперы:

„Одѣнется съ зарек  
„Роскошною красою  
„Цвѣтокъ любви весны,  
„И вдругъ порывомъ бури  
„Подъ самый сводъ лазури  
„Листки разнесены.

„Женихъ воспламененный  
„Въ пріютъ уединенный  
„На зовъ любви спѣшить,  
„А рокъ ему навстрѣчу  
„Готовить злую свѣчу  
„И гибелью грозить.

„Великъ Перунъ могучій.  
„Исчезнуть въ небѣ тучи  
„И солнце вновь взойдетъ,  
„И радости примѣта,  
„Дитя дождя и свѣта  
„Вновь радуга взойдетъ.“

Мелодія этой пѣсни (какъ и все пѣтое Баяномъ) сопровождается арфой и фортепіано, соединенный звукъ которыхъ подражаетъ звуку гуслей. Къ нимъ вскорѣ присоединяются альты, раздѣленные на три самостоятельныя партіи, и виолончели; наконецъ контрабасы. Надъ этимъ легкимъ и нѣжнымъ аккомпаниментомъ, которому дѣленіе альтовъ и отдѣленіе виолончелей отъ контрабаса сообщаетъ, однако же, томный колоритъ, свободно паритъ великолѣпная мелодія Баяновой пѣсни, спокойная и величавая грусть которой, объективно возносящаяся подъ страстными тревоженіями минуты, живо напоминаетъ намъ тонъ и настроеніе наилучшихъ лирическихъ стихотвореній великаго поэта, съ которымъ Глинка имѣлъ такъ много общаго—Пушкина. Каждая изъ двухъ первыхъ строфъ этой пѣсни оканчивается фригійскою каденціей, мелодическая фраза которой тождественна съ окончаніемъ предыдущаго речитатива (то-есть мелодія на слова пѣсни: *Листки разнесены* и *И гибелью грозитъ*, за исключеніемъ первой ноты, тождественна съ мелодіей на слова речитатива: *И мрачный Чернобогъ*). Вотъ новое доказательство той тѣсной связи, которая существуетъ у Глинки между речитативомъ и аріей, связи, никогда не дающей речитативу утрачивать мелодическую сочность и прелесть. Вторая строфа Баяновой пѣсни прерывается замѣчаніями *a parte* Фарлафа и Ратмира, которые въ словахъ Баяна увидали радостное пророчество, каждый для себя, замѣчаніемъ Свѣтозара Баяну: «Ужели въ памяти твоей нѣтъ брачныхъ пѣсенъ веселѣй?» и страстными увѣреніями Руслана и Людмилы во взаимной любви и вѣрности, при чемъ Людмила, однако же, чувству-

еть грозящую близость какого-то тайнаго, могучаго врага. Все эти столь различныя фразы сливаются въ одно полифонное цѣлое, при всей своей сложности, какъ нельзя болѣе свободное и текучее, аккомпанируемое въ оркестрѣ (такъ объяснять самъ Глинка оркестровку этого мѣста) звукоподражаніемъ шуму ножей, вилокъ и тарелокъ на ужинѣ. Опять реализмъ, и чрезвычайно удачный. Между тѣмъ какъ главныя дѣйствующія лица волнуются различнѣйшими страстями, надеждами и опасеніями, веселый ужинъ идетъ своимъ чередомъ, смѣняются блюда и суетится прислуга. Но снова раздается пѣснь Баяна, на этотъ разъ аккомпанируемая выдержанными аккордами во віолончеляхъ и (опять раздѣленныхъ на три) альтыхъ. Альты употреблены здѣсь въ самомъ высокомъ регистрѣ, такъ что звукъ ихъ (сопровождающій слова: *Великъ Перунъ могучій* и т. д.) является какъ бы сіяніемъ, окружающимъ священную фигуру; эффектъ, еще усиливающийся отъ присоединенія къ нимъ двухъ флейтъ и одного кларнета. На третьемъ стихѣ третьей строфы Баяна опять прерываютъ Русланъ и Людмила, говоря другъ другу тѣ же слова и на ту же музыку: какъ любовники, они могутъ лишь бесконечно повторять въ своихъ рѣчахъ одно и то же; полнота настроенія и его страстность исключаютъ здѣсь разнообразіе формъ. Послѣ этого вторичнаго перерыва Баянъ поетъ послѣдніе три стиха своей пѣсни, стихи, раскрывающіе ея истинное значеніе—какъ пророчества успокоительнаго и отраднаго для новой четы. Но слова бессильны передать музыкальныя красоты этой послѣдней фразы: «И радости примѣта, дитя дождя и свѣта, вновь радуга взойдетъ». Слова бессильны описать это томленіе счастья, это сладко-мучительное волненіе, эту страстную и обаятельную грацію, господствующія въ этихъ немногихъ, но многозначительныхъ тактахъ.

Бездна, которая раздѣляетъ утонченную натуру поэта и пророка Баяна отъ грубой среды, безсознательно ему поклоняющейся, но неспособной вполнѣ постигнуть его,—превосходно выражена въ томъ, что хоръ, вступающій теперь на послѣднемъ слогѣ Баяновой пѣсни (слова: «Миръ и блаженство» и т. д.) начинаетъ въ совершенно другомъ тонѣ (сибемоль) нежели тонъ окончанія Баяновой пѣсни (ре). Мы

сразу переносимся въ другой міръ, міръ простодушныхъ богатырей, которымъ, говоря словами либретто, «непонятенъ тайный смыслъ рѣчей» и чужды всеѣ утонченія лиризма. Фраза, съ которою вступаетъ хоръ, великолѣпна. Хоръ въ полномъ составѣ—въ немъ впервые участвуютъ и женщины. Оркестръ подкрѣпленъ мощнымъ хоромъ военныхъ инструментовъ, тоже впервые являющимся. Сила звучности громадная, и контрастъ ея съ нѣжною и утонченною инструментовкою предыдущей пѣсни Баяна—одинъ изъ грандіознѣйшихъ эффе́ктовъ, которыхъ когда-либо достигала инструментовка. Но этотъ первый взрывъ оркестровыхъ и хоровыхъ силъ непродолжителенъ: его смѣняетъ великолѣпный ансамбль, начинаемый вакхическою фразой Ратмира:

„Лейте поляѣ кубокъ златой!  
Всѣмъ намъ написанъ часъ роковой.“

фраза, на подробномъ развитіи которой основана вся слѣдующая за нею часть интродукціи. Послѣ репликъ Фарлафа и Свѣтозара снова впадаетъ хоръ съ громадною массою двухъ оркестровъ, на этотъ разъ прерываемый второю пѣсней Баяна, на представленіяхъ всегда пропускаемою. Пѣсня эта заключаетъ въ себѣ пророчество о томъ, что на дальнемъ, пустынномъ сѣверѣ, чрезъ много столѣтій, появится молодой пѣвецъ, который воспоетъ Людмилу съ ея витяземъ и сохранитъ ихъ отъ забвенія. Насколько пророчество о судьбахъ дѣйствующихъ лицъ оперы было умѣстно, поэтично и увлекательно въ устахъ Баяна, настолько его пророчество о будущихъ судьбахъ русской литературы странно, натянуто и насильственно. Съ дѣйствіемъ оперы оно, разумѣется, не являетъ ни малѣйшей связи; не только тогда, когда оно изречается, но и въ послѣдствіи, при развязкѣ оперы, оно никѣмъ изъ дѣйствующихъ лицъ понято быть не можетъ; даже охотно и съ вѣрой становясь на сказочную почву, неизбѣжно чувствуешь всю неправдоподобность и неестественность такого пророчества. Къ сожалѣнію, музыка этого нумера не выкупаетъ самостоятельными красотами неэстетичность и неразумность текста. Планъ модуляціи чрезвычайно оригинальный; церковный ладъ (эолійскій) далъ поводъ къ совершенно новой и смѣлой постройкѣ; но внутри этихъ широкихъ и искусно

очерченныхъ рамокъ вы не найдете ни мелодической теплоты, ни гармоническаго интереса. Опушеніе этого нумера (совсѣмъ не требующее слѣдующихъ далѣе сокращеній, также всегда дѣлаемыхъ на сценѣ въ Петербургѣ и Москвѣ), такимъ образомъ, мнѣ кажется оправданнымъ: въ поэтическомъ отношеніи тутъ уничтожается тяжкій и безтактный промахъ, въ музыкальномъ же—жертвуется нумеромъ, правда, весьма остроумно и интересно скомпанованнымъ, но холоднымъ и совершенно лишеннымъ той непосредственности, которую обыкновенно такъ богата каждая строка Глинкинской музыки.

Высшія красоты этой интродукціи еще впереди. Громадный хоръ, слѣдующій за второю пѣснью Баяна, громадный по мысли, громадный по ея развитію, громадный по силѣ звучности, составляетъ одну изъ высшихъ точекъ Глинкинскаго творчества. Въ цѣлой литературѣ нашего искусства трудно найти второй примѣръ такого соединенія исполинской мощи съ обаятельною граціей. Последняя сторона особенно прелестно выступаетъ во фразѣ: «Радость Людмила, кто красотой равенъ съ тобой»; первая во всемъ блескѣ выказывается въ великолѣпномъ заключеніи: «Да здравствуетъ чета младая, краса Людмила и Русланъ! Храни ихъ, благость неземная, на радость вѣрныхъ кіевлянъ». Ослѣпительное богатство гармоніи, блистающая роскошь колорита, широта концепціи, полнота развитія, дѣлаютъ это изумительное произведеніе однимъ изъ совершеннѣйшихъ образцовъ музыкальной композиціи.

Интродукція великолѣпно сдержала то, что обѣщала увертюра. Древній, эпическій тонъ, разъ найденный въ увертюрѣ, выдержанъ и здѣсь, при всемъ богатомъ разнообразіи частностей, со строгою, неизмѣнною послѣдовательностью. Каждая изъ мелодій, при всей ихъ роскошной обдѣлкѣ, сама по себѣ проста, наивна и сильна; каждая строка дышетъ тою цѣльностью и здоровьемъ жизни, которымъ чужды страданія новѣйшей рефлексіи; богатая музыка XIX столѣтія, на зенитѣ гармоническаго и оркестроваго развитія, оказалась средствомъ для удачнѣйшаго воспроизведенія бѣдной и грубой жизни богатырскихъ временъ.

Умолкаетъ громъ оркестровыхъ массъ; выступаетъ Людми-

ла и впервые сказывается ея личность. До сихъ поръ мы слышали ея только въ небольшой, хотя полной поэзи и прелести фразѣ: «Русланъ, вѣрна твоя Людмила, но тайный врагъ меня страшитъ». Теперь она поетъ большую арію, форма которой, нѣсколько рутинная и знакомая, съ избыткомъ выкупается прелестью мелодій и чисто Глинкинскою утонченностью подробностей. Но особенно замѣчательна въ этомъ номерѣ небольшая вставка, хоръ нянекъ и слугъ: «Не тужи, дитя родимое, будто все земныя радости—беззаботно пѣсню тѣшить за косяцатымъ окошечкомъ», хоръ, въ которомъ, въ предѣлахъ немногихъ тактовъ, русская грусть и русская грація выразились съ такою полнотою, вылились въ такія оригинальныя, самобытныя музыкальныя формы, что дѣлають этотъ ничтожный по своему объему хорикъ опять-таки произведеніемъ исключительнымъ и единственнымъ въ своемъ родѣ.

Наступаетъ сцена прощанія молодыхъ со старикомъ-отцомъ и всѣми присутствующими, сцена, начинающаяся превосходнымъ речитативомъ стараго князя: «Чада родимыя! Небо устроить вамъ радость! Сердце родителя вѣрный вѣщунъ», — речитативомъ, въ которомъ такъ и звучатъ старческая кротость и нѣжная отеческая любовь. Хоръ отвѣчаетъ необычайно величественною, крутою и суровою фразой: «Скрой отъ ненастья, отъ чары опасной ихъ младость, сильный, державный, великій Перунъ!» За симъ слѣдуетъ большой ансамбль, гдѣ на первомъ планѣ—личность Ратмира, до сихъ поръ ничѣмъ почти не заявившаяся. Ратмиръ, обманутый въ своей надеждѣ получить руку Людмилы, вновь вспоминаетъ «брегъ далекій, брегъ желанный, гдѣ все нѣга и краса», свою Хозарію, гдѣ онъ не зналъ напрасныхъ вздоховъ и неисполненныхъ желаній, и въ сторону выражаетъ свое страстное желаніе скорѣе вернуться «къ милымъ дѣвамъ, къ тихой лѣни, къ прежней нѣгѣ и пирамъ». Пѣніе его проникнуто характеромъ усталости и жажды успокоенія, вмѣстѣ съ тѣмъ въ немъ слышится восточная нѣга и чувственность—качества, преобладающія въ характерѣ Ратмира и имѣющія еще развернуться въ третьемъ дѣйствіи. Одновременно съ этимъ *a parte* Ратмира идутъ клятвы въ вѣрности молодыхъ и другое *a parte* Фарлафа, выражающаго намѣреніе не отдавать княжны Руслану безъ бою, и даже собирающагося ее по-

хитить, «въ темномъ лѣсѣ притаясь». Молодые прощаются и удаляются на фонъ сцены, между тѣмъ какъ хоръ поетъ языческую свадебную пѣснь, слова которой я привожу здѣсь въполнѣ:

(Полнымъ хоромъ:)

Лель таинственный, упоительный,  
Ты восторги льешь въ сердце намъ.  
Славимъ власть твою и могущество,  
Неизбѣжныя на землѣ.  
Ой Дидо, Ладо, Лель!

(Однѣ женщины:)

Ты печальный мѣръ превращаешь намъ  
Въ небо радостей и утѣхъ;  
Въ ночь глубокою, чрезъ бѣды и страхъ,  
Къ ложу роскоши насъ ведешь;  
И волнуешь грудь сладострастіемъ,  
И улыбку льешь на уста.

(Всѣмъ хоромъ:)

Ой Дидо, Ладо, Лель!  
Но чудесный Лель, ты богъ ревности,  
Ты вливаешь въ насъ мщенья жаръ,  
И преступника ты на ложѣ нѣгъ  
Предаешь врагу безъ меча:  
Такъ равняешь ты скорбь и радости,  
Чтобы неба намъ не забыть.  
Ой Дидо, Ладо, Лель!  
Все великое, все преступное  
Смертный вѣдаетъ чрезъ тебя...

Въ этихъ стихахъ (насколько удачно — здѣсь разбирать не мѣсто) высказана та господствующая мысль, что любовь есть несокрушимая и неотразимая сила, властвующая надъ людьми и руководящая ихъ дѣйствіями. Любовь здѣсь воспѣвается какъ грозное, могущественное божество, лишь второстепенное значеніе (въ строфѣ женскаго хора) дается ея граціозной и отрадной сторонѣ. Такъ, по крайней мѣрѣ, слова эти поняты великимъ музыкантомъ, положившимъ ихъ на мотивъ дикій, угловатый и варварски-грандіозный. Тѣ медоточивыя изліянія, къ которымъ обыкновенно приступаютъ музыканты, какъ только завидятъ въ текстѣ слово «любовь» или одинъ изъ его суррогатовъ, замѣнены здѣсь грозною и величавою мелодіей, на первый взглядъ не имѣющею

ничего общаго съ воспѣваемымъ предметомъ. Но въ этомъ оригинальномъ пониманіи текста и выказалась вся глубина Глинкинской мысли, вся его поразительная способность къ психическому анализу и воспроизведенію музыкой нашей душевной жизни. Любовь—рычагъ житейскихъ трагедій, частая причина преступленій; любовь—деспотическая власть, гнетущая человѣческую волю и разумъ. Какой-то дикій и суевѣрный страхъ передъ «Лелемъ таинственнымъ» дышетъ въ этомъ порывистомъ и безпокойномъ мотивѣ, который поется всѣмъ хоромъ въ унисонъ, подкрѣпляемымъ также унисономъ всѣхъ струнныхъ инструментовъ. Но этотъ счастливый мотивъ чрезвычайно многостороненъ. Во второй строфѣ, гдѣ понадобилось воспѣть радости и наслажденія любви, Глинка опять беретъ тотъ же мотивъ, но поручаетъ его одному женскому хору; сопрано и альты поютъ его въ секстахъ, аккомпанируемыхъ сладкимъ звукомъ кларнетовъ и роскошною трелью скрипокъ и альтовъ. Въ мотивѣ «Лель таинственный», несмотря на его жестко-грандіозный характеръ, есть какая-то чарующая грація. Этотъ качающійся ритмъ  $\frac{5}{4}$  имѣетъ что-то убаюкивающее, зовущее къ нѣгѣ: качества, въ первой строфѣ скрытыя энергической инструментовкой, но теперь неожиданно выступающія. Мягкая, хроматическая гармонизація второй половины этой строфы еще увеличиваетъ ея впечатлѣніе, посредствомъ контраста съ грубымъ, дикимъ унисономъ первой строфы. Если первая строфа хора дала намъ общій обликъ всесильнаго бога любви, если вторая на мгновеніе увлекла насъ въ область граціозно-сладострастныхъ представлений, въ третьей строфѣ («Но чудесный Лель, ты богъ ревности») предъ нами во всемъ своемъ величій возстаетъ трагическая сторона любви. Мотивъ хора (снова унисонъ всѣхъ голосовъ) круто и безъ перехода является въ совершенно новомъ и далекомъ тонѣ (ре-мажоръ послѣ фа-дизъ мажоръ), что дѣйствуетъ на слухъ такъ же какъ внезапная перемена декорацій на глазъ. Пѣніе хора на этотъ разъ сопровождается грозными акцентами трембоновъ (также всѣхъ трехъ въ унисонъ) и рѣзкимъ, зловѣщимъ свистомъ скрипокъ: мрачная инструментовка совершенно преобразила мотивъ, а между тѣмъ онъ остался строго соблюденнымъ. То необычайное искусство во владѣніи варіаціей, которое Глинка повсюду обна-

руживаетъ въ *Русланъ*, ни разу не послужило ему для виѣшняго, анти-эстетическаго щеголянья техникой: вездѣ, напротивъ того, мы видимъ, что при строгомъ соблюденіи взятой темы, сообщаемъ музыкѣ стройность и единство, рядъ превращеній этой темы вдохновленъ глубокимъ и тончайшимъ пониманіемъ смысла словъ, и что всѣ богатства контрапункта, гармоніи и инструментовки, щедро расточенныя въ этихъ вариацияхъ, не болѣе какъ средства для наисовершеннѣйшаго выраженія поэтической мысли.

Свадебный хоръ прерывается внезапнымъ ударомъ грома, сцена повергается во мракъ; Людмилу похищаетъ злое чудовище, карло Черноморъ, всѣ присутствующіе повержены въ безмолвное оцѣпенѣніе. Полетъ страшнаго и безобразнаго Черномора, схватившаго Людмилу и унесшагося съ ней, чрезвычайно удачно и остроумно живописуется комбинаціей двухъ скрипокъ и деревянныхъ инструментовъ; здѣсь впервые является знаменитая гамма цѣлыми тонами, характеризующая уродливую, но страшную фигуру Черномора, — гамма, возвращающаяся въ четвертомъ дѣйствіи. Состояніе внезапно овладѣвшаго всѣми нѣмого и неподвижнаго ужаса прекрасно выражено въ робкой и коротенькой, словно запинаящейся фразѣ флейты, переходящей въ кларнетъ, потомъ въ фаготъ: словно звонъ въ ушахъ послѣ страшнаго громового удара, въ валторнахъ долго и глухо тянется октава ми-бемоль-ми-бемоль. На этой октавѣ безсвязно интонируются въ разныхъ частяхъ оркестра, одинъ послѣ другого, самые чуждые одинъ другому аккорды: всѣ присутствующіе растерялись и обезумѣли отъ страха. Молчаніе этой многочисленной толпы людей, наконецъ, прерывается Русланомъ, восклицающимъ: «Какое чудное мгновеніе! Что значитъ этотъ дивный сонъ и это чувство оцѣпенѣнью, и мракъ таинственный кругомъ?» Сознаніе грозной бѣды ни въ немъ, ни въ комъ изъ остальныхъ не пробудилось еще; слова, произносимыя Русланомъ, не болѣе какъ бессмысленный лепетъ ужаса предъ сверхъестественною, непонятною силой. Ужасъ этотъ для всѣхъ одинаковъ; не горе объ утратѣ невѣсты, дочери, возлюбленной, нѣтъ, покамѣстъ одно только «чувство оцѣпенѣнью» при видѣ непонятнаго и страшнаго чуда, предъ всѣми совершившагося, овладѣло всѣми присутствующими. Для рельефнаго выраженія этого

момента, Глинка выбралъ особенную музыкальную форму, очень рѣдко встрѣчающуюся въ оперной музыкѣ, именно канонъ. Канонъ есть пьеса, въ которой мелодія, предложенная первымъ (по времени вступленія) голосомъ, подхватывается и буквально повторяется другимъ, въ то время какъ первый голосъ поетъ уже дальше; затѣмъ ту же мелодію столь же буквально интонируетъ третій голосъ и т. д. Каждый голосъ сначала до конца поетъ совершенно одно и то же, но вступаютъ голоса отдѣльно, одинъ послѣ другого; буквально исполненіе этого требованія тождества всѣхъ голосовъ ограничивается тѣмъ, что обыкновенно канонъ гдѣ-нибудь прерывается во всѣхъ голосахъ одновременно, такъ что чѣмъ позже голосъ вступилъ, тѣмъ менѣе онъ пропѣлъ изъ общей мелодіи. Понятно, что канонъ форма не живая, органическая, а мертвая, механическая, что вообще неподвижность его противна всѣмъ потребностямъ драматической музыки, почему онъ въ ней и неупотребителенъ. Но въ разбираемомъ здѣсь моментѣ нужно было выразить именно *омертвѣніе* всѣхъ присутствующихъ; нужно было звуками передать именно общность и безразличіе того ужаса, который равно охватилъ и дряхлаго Свѣтозара, и юнаго Ратмира, и трусливаго Фарлафа, и мужественнаго Руслана. Никакая форма не могла отвѣчать на эту потребность такъ совершенно, какъ форма канона, уничтожающая всякую индивидуальную жизнь въ голосѣ и подчиняющая пѣніе мертвой схемѣ. Но выборъ формы здѣсь еще далеко не все. Безукоризненная декламация текста, богатѣйшая контрапунктическая ткань голосовъ, мрачный характеръ гармонизаціи, удивительная инструментовка, въ которой низкія ноты альтовъ и педаля *pianissimo* валторнъ сообщаютъ цѣлому колоритъ ночной, таинственный, а двойные удары литавръ уподобляются содраганіямъ ужаса; все это дѣлаетъ разбираемый канонъ по замыслу и исполненію однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ.

Послѣ окончанія канона, хоръ, въ немногихъ, но оригинальныхъ и красиво-сопоставленныхъ аккордахъ (все на той же неподвижной педали *ми-бемоль*) выражаетъ ужасъ, объявшаго и его. Но столь же внезапно, какъ былъ погруженъ во мракъ, снова освѣщается княжескій дворецъ; теперь лишь всѣ присутствующіе приходятъ въ себя и замѣчаютъ отсут-

ствіе Людмилы. Старый Свѣтозарь, въ порывѣ отеческаго отчаянія, умоляетъ каждыаго изъ окружающихъ его спасти княжну, обѣщая ея руку тому, кто ее снова приведетъ къ отцу. Тогда, одушевленный надеждой найти Людмилу и побѣдить своихъ соперниковъ, юный и страстный Ратмиръ обнажаетъ мечъ и восклицаетъ:

„О витязи! скорѣи во чисто поле,  
Дорогъ часъ, путь далекъ.  
Ворзый конь меня помчитъ по волъ,  
Какъ въ степи вѣтерокъ.“

Удалая, пылкая, героическая мелодія этого вызова превосходно аккомпанируется скачущимъ ритмомъ струннаго квинтета и двухъ волторнѣ. Мелодія эта въ тонѣ ми-бемоль; но быстрая и поразительная модуляція (на возгласахъ хора: «Безъ удиль полетить») приводитъ насъ въ тонъ ми-бекаръ, гдѣ на педали си, на этотъ разъ дрожащей въ *pizzicato* струннаго квинтета, строится дивная имитация въ три голоса (Ратмиръ, Русланъ, Фарлафъ), взятая изъ мотива «О витязи»; смыслъ этой формы здѣсь тотъ, что искатели руки Людмилы не даютъ договорить другъ другу, наперерывъ успокаивая и ободряя ея сокрушеннаго отца. Потому, когда столь же быстрая и внезапная модуляція возвратила насъ въ прежній тонъ ми-бемоль, пѣніе Ратмира, прежде бывшее соло, подхватывается Фарлафомъ и Русланомъ, которые имитируютъ его мелодическій рисунокъ и повторяютъ его слова. Модуляція въ ми-бекаръ и возвращеніе въ ми-бемоль повторяются съ незначительнымъ измѣненіемъ, послѣ чего слѣдуетъ заключеніе, пышное и великолѣпное, всею массой хора и оркестра. Громкіе, полнозвучные, заключительные аккорды еще разъ прерываются новымъ *piano*, и еще разъ строится имитация, на этотъ разъ четырехголосная (Ратмиръ, Русланъ, Фарлафъ, Свѣтозарь), на тему «О витязи», имитация, въ которой нельзя обойти молчаніемъ одну тонкую и остроумную черту. Хвастунъ и трусъ Фарлафъ лишь во второмъ дѣйствіи развертывается передъ нами во всемъ своемъ величіи; первое дѣйствіе рисуетъ намъ его лишь въ намекахъ, разъ въ интродукціи, въ превосходной фразѣ: «Вѣщія пѣсни не для меня; пѣсни не страшны храбрымъ какъ я!» другой разъ

именно въ разбираемомъ мѣстѣ финала. Въ имитаціи голосъ Фарлафа вступаетъ съ темой на той же нотѣ (си-бемоль), слѣдовательно на одинаковой высотѣ съ голосомъ Руслана. Но пѣть о своихъ будущихъ подвигахъ тономъ Руслана ему совсѣмъ не по характеру; ему нужно во чтò бы то ни стало перекричать другихъ, и вотъ онъ, наперекоръ мелодическому содержанію самой темы, забираетъ тономъ выше, заявляя такимъ образомъ громче Руслана и Ратмира о своихъ героическихъ намѣреніяхъ. Смѣлая и оригинальная каденція заключаетъ собой громадное и стройное зданіе этого вдохновеннаго финала, гдѣ такъ неразрывно слилась глубокая драматическая правда и неисчерпаемое богатство музыкальнаго изобрѣтенія. Первое дѣйствіе, начавшееся такъ эпически-спокойно, такъ легендарно-торжественно, оканчивается полнымъ разгаромъ драматическаго движенія. И въ первомъ, и во второмъ моментѣ оно одинаково совершенно по замыслу и исполненію. Средства музыкальнаго выраженія, употребленныя въ немъ, необычайныя въ оперѣ и отчасти встрѣчающіяся только въ операхъ Глинки, могутъ вооружить противъ него рутину, ту рутину, которая охотно прячется подъ драпировкой прогресса и реформы. Оперный слушатель не привыкъ къ этимъ «ученымъ» формамъ канона и имитаціи; онъ не привыкъ къ этимъ широкимъ постройкамъ варіацій, гдѣ (какъ въ хорѣ «Лель таинственный»), вдохновенная одною основною мыслью, выше и выше поднимается творческая фантазія композитора; онъ не привыкъ къ такой все исчерпывающей тематизаціи, какъ во второй части интродукціи, построенной цѣликомъ на немногихъ нотахъ мотива «Лейте полнѣе». Но если можно было а priori высказать сомнѣнія въ умѣстности церковныхъ и инструментальныхъ формъ, приложенныхъ къ оперной музыкѣ, а posteriori можно только преклониться предъ побѣдоноснымъ счастьемъ, сопутствующимъ самымъ дерзкимъ начинаніямъ генія. И въ церковную, и въ инструментальную музыку изобильно вносились разрозненность формы и произволь фактуры, чаще всего встрѣчающіеся въ оперѣ: глубоко-обдуманныя, тѣсно сплоченныя, богато-разросшіяся формы не всегда имъ были свойственны, а въ иные періоды исторіи искусства считались педантскимъ стѣсненіемъ, порожденіемъ близорукой школы. Глинка пошелъ пу-

темъ противоположнымъ: въ тотъ музыкальный стиль, область котораго доселѣ болѣе всѣхъ другихъ была открыта дилеттантизму, онъ внесъ строгость тематическаго единства и богатую полифонію. Вникая въ это глубоко задуманное первое дѣйствіе *Руслана*, изучая его неувыдаемыя красоты, критикъ находится подъ вліяніемъ двухъ совершенно различныхъ тоновъ, совокупное дѣйствіе которыхъ, единичное и гармоническое въ художественномъ произведеніи, можетъ быть лишь въ отдѣльности изучаемо и заносимо на страницы критики. Онъ можетъ отдаваться *звуку*, онъ можетъ на время поглощаться интересами этихъ звуковыхъ сочетаній, онъ можетъ увлекаться этими чудесами музыкальнаго творчества, которыя здѣсь на каждой страницѣ разсыпаны столь щедрою рукой. Или же критикъ отдается *слову*, онъ изучаетъ это слово въ его музыкальномъ толкованіи Глинкой, онъ находитъ въ немъ все новыя и новыя откровенія музыкальнаго драматизма—и тогда исчезаетъ мысль о музыкальной технике, уступая мѣсто анализу той великой драмы человѣческихъ страстей, которую намъ оставилъ Глинка. До сихъ поръ преобладало восхищеніе музыкальными красотами *Руслана и Людмилы* надъ пониманіемъ ихъ эстетической причинной связи. Такъ и въ первомъ дѣйствіи *Руслана* за прелестью звука, за сверкающею роскошью мелодій и гармоній не замѣчали этихъ столь безукоризненно-изваянныхъ фигуръ маститаго, кротко-величаваго Свѣтозара, плутовски-невинной Людмилы, пророчески-вдохновеннаго лирика Баяна, чувственнаго, избалованнаго, быстро переходящаго изъ одной крайности въ другую Ратмира; не замѣчали этого богатырскаго хора, каждое слово котораго запечатлѣно первобытною силой; не замѣчали этого дивнаго, постепеннаго перехода въ настроеніи интродукціи отъ благоговѣйной, религіозной сосредоточенности къ вакхическому, изступленному восторгу; не замѣчали этого момента ужаса и оцѣпенѣнія, удачнѣйшаго, быть можетъ, изъ всѣхъ покушеній музыки на живопись; не замѣчали этого пробужденія отваги и геройства, которымъ дышетъ дивное заключеніе финала.

На участь этой музыки не осталось безъ вліянія то обстоятельство, что въ ней красоты одного порядка, слишкомъ яркія и многочисленныя, застилаютъ собой болѣе глубокія и утон-

ченныя красоты другого порядка, заставляють ихъ забывать, а иногда, въ рукахъ недобросовѣтнаго пристрастія, становятся и оружіемъ для оспариванія этихъ другихъ красотъ. Но менѣе нежели разобранное въ предыдущихъ строкахъ первое дѣйствіе, къ такому заблужденію располагаетъ и антрактъ ко второму дѣйствію, пьеса, въ которой оригинальность музыкальной концепціи, на каждомъ шагу встрѣчающіеся сюрпризы гармоніи и оркестровки, плѣняя и увлекая слушателя, могутъ на время заставить его позабыть, что въ основаніи ихъ лежитъ глубокая мысль, для уясненія которой я здѣсь долженъ вкратцѣ изложить содержаніе будущаго дѣйствія. Искатели руки Людмилы отправились изъ Кіева вывѣдать ея участь и, если имъ удастся, воротить ее изъ похищенія. Куда имъ направиться, что предпринять для отысканія княжны—неизвѣстно. Предъ ними разстилается грозная, дѣвственная природа тогдашней Руси, безчисленныя физическія препятствія, дремучіе лѣса, населенные колдунами и вѣдьмами, лѣшими и русалками, словомъ, та полная темныхъ и волшебныхъ силъ природа эпическихъ временъ, суевѣрный страхъ предъ которою такъ легко соединялся съ неустрашимымъ богатырскимъ мужествомъ въ борьбѣ съ людьми. Въ первой же сценѣ второго дѣйствія Русланъ находитъ волшебника, благопріятствующаго ему, Финна, и узнаетъ отъ него кто похитилъ Людмилу. Похитителемъ оказывается могущественный карло Черноморъ, надъ которымъ, однако, Финнъ пророчитъ Руслану побѣду, ограничиваясь притомъ совѣтомъ «держать путь на сѣверъ» и предупреждая Руслана противъ чаръ злой волшебницы Нainны. Въ третьей сценѣ этого дѣйствія Русланъ овладѣваетъ чудеснымъ мечомъ, который одинъ способенъ сразить Черномора, и узнаетъ отъ «живой головы» (головой убитаго великана, сохранившей способность говорить), въ пространномъ фантастическомъ разсказѣ, цѣну и значеніе этого меча для него, Руслана. Во второй же сценѣ Фарлафъ встрѣчается съ волшебницей Нainной, враждебною Финну, а потому и Руслану, которая обѣщаетъ доставить Фарлафу обладаніе Людмилой и погубить Руслана. Какъ видитъ читатель, здѣсь царятъ силы сверхъестественныя, противъ которыхъ бессильны человѣческая воля и энергія. Трепетъ предъ непонятною силой волшебства, робкое

преклоненіе предъ грозною властью этихъ таинственныхъ существъ, играющихъ человѣческою судьбой—вотъ все, что можетъ чувствовать дикій и суевѣрный варваръ въ борьбѣ съ олицетворяющимися для него такимъ образомъ силами природы. Вотъ идея, музыкальное воплощеніе которой мы находимъ въ антрактѣ второго дѣйствія. Этотъ антрактъ построенъ на темѣ разсказа живой головы («Насъ было двое, братъ мой и я»); въ него также входитъ одинъ гармоническій мотивъ (гобоевъ и фаготовъ) принадлежащій къ сценѣ Фарлафа съ Наиной. Грозно-фантастическій характеръ, причудливые и внезапные перерывы, словно смущенныя остановки предъ новымъ, угрожающимъ страшилищемъ, ярко-пластическое выраженіе страха и ужаса, инструментовка то мрачно-угрожающая (выдержанныя ноты трубъ и тромбоновъ), то какъ бы насмѣшливо-шутливая, словно издѣвка этихъ волшебныхъ силъ надъ немощью человѣка—все это дѣлаетъ разбираемый антрактъ однимъ изъ тѣхъ великолѣпныхъ оправданій стремленія къ «программной» музыкѣ, которыхъ такъ мало въ нашемъ, неподатливомъ въ эту сторону, искусствѣ.

Поднятый занавѣсъ открываетъ намъ пещеру волшебника Финна, въ которую входитъ Русланъ. Маститый волшебникъ привѣтствуетъ Руслана речитативомъ, гдѣ (впервые съ начала оперы), равно какъ и въ слѣдующей балладѣ Финна, сохранены стихи Пушкина. Предъ нами выступаетъ новое лицо оперы,—лицо, играющее въ ней вліятельнѣйшую и могущественнѣйшую роль. Это добрый геній, благодаря которому Людмила освобождается изъ плѣна и возвращается Руслану. Его величавая фигура съ первыхъ же тактовъ речитатива рисуется намъ во всей своей кротости и симпатичности. Спокойный, безмятежный тонъ первыхъ стиховъ речитатива постепенно оживляется: слова «мрачный Черноморъ» превосходно отдѣляются звучностью низкихъ кларнетовъ и фаготовъ; слова «злодѣй падеть отъ руки твоей» поются, какъ бы побѣдный возгласъ, на трубный мотивъ. Когда же Финнъ начинаетъ говорить о себѣ и о своей бывшей любви къ Наинѣ, новый, элегическій характеръ, отпечатокъ давно успокоившейся, но неизмѣнной и безутѣшной грусти кладется на его декламацію: отпечатокъ этотъ наиболѣе выступаетъ

во фразѣ: «И я любовь узналъ душой, съ ея небесною отрадой, съ ея мучительной тоской». До этихъ словъ, рассказъ Финна имѣеть форму речитатива; начиная отъ нихъ, онъ принимаетъ форму пѣсни со строфными повтореніями. Мелодія переходитъ изъ декламациі въ кантилену, безъ всякаго измѣненія въ характерѣ словъ, которыя на первый взглядъ требовали речитатива цѣликомъ до конца, или же гораздо болѣе ранняго начала арии. Этотъ кажущійся произволъ выясняется намъ глубокую *субъективность* этого творенія Глинки. При словахъ: «Умчалась года половина, я съ трепетомъ признался ей, сказалъ: люблю тебя, Наина», и пр. воспоминаніе о быломъ внезапно съ такою силой нахлынуло на старца, исторія этой многолѣтней и многострадальной любви съ такою вчерашнею живостью и непосредственностью воскресаетъ предъ его духовными очами, что онъ сразу, цѣликомъ переносится въ настроеніе той минуты, когда онъ впервые сказалъ: «люблю тебя, Наина»,—настроеніе, музыкальнымъ представителемъ котораго у Глинки послужилъ тотъ грустный и монотонно-границозный мотивъ баллады, съ которымъ композиторъ отъ этой минуты до конца своего нумера не расстаётся ни разу. По формѣ своей, баллада Финна состоитъ изъ темы (въ 16 тактовъ) и семи вариаций, изъ коихъ между нѣкоторыми находятся интермедіи, основанныя также на главномъ мотивѣ (эти вариации и составляютъ то, что я выше назвалъ строфными повтореніями, такъ какъ вся вариационная ткань поручена оркестру, а голосъ (Финна) при всѣхъ измѣненіяхъ въ оркестровомъ аккомпаниментѣ буквально повторяетъ свою тему). Форма вариации, любимая Глинкой, никогда такъ щедро не награждала его за вниманіе, ей оказанное, никогда не помогала ему къ созиданію такого глубоко-поэтическаго произведенія, какъ въ настоящемъ случаѣ. Надъ всею балладой царствуетъ тотъ общій колоритъ грустнаго воспоминанія о давнишнемъ горѣ и тревоженіяхъ, который принимаютъ предметы на большемъ разстояніи: баллада лишена того драматическаго движенія, которое бы сообщило ей характеръ не рассказа о давно-прошедшемъ, а происшествія, совершающагося предъ намъ воочію, и лишена его именно вслѣдствіе сохраненія этого неизмѣняющагося мотива. Но при этомъ единствѣ и сосредоточенности на-

строения, въ частностяхъ баллады господствуетъ величайшее разнообразіе: оттѣнки ситуаціи и ощущеній отмѣчены тончайшими чертами гармоніи и инструментовки. Нѣтъ ни одного перехода аккомпанимента отъ струнныхъ къ духовымъ, отъ духовыхъ къ струннымъ инструментамъ, нѣтъ ни одной перемѣны въ гармонизаціи, ни одного диссонанса, ни одной модуляціи, которой бы нельзя было приискать соотвѣтствующей черты въ словахъ баллады, очевидно мотивировавшей музыкальную деталь. Указывать ли на примѣры, на удивительныя музыкальныя воплощенія стиховъ: «И все мнѣ мрачно, дико стало», «Ничто тоски не утѣшало», «Предъ нею, страстно упоенный, густой толпою окруженный ея завистливыхъ подругъ, стоялъ я плѣнникомъ послушнымъ», «По бородѣ моей сѣдой слеза тяжелая катится», «Въ родинѣ моей... живутъ сѣдые колдуны», «Въ мечтахъ надежды молодой, въ восторгѣ пыллага желанья, творю поспѣшно заклинанья»; насиловать ли себя и это неразрывно-единое твореніе для приисканія въ немъ наиболѣе рельефныхъ мѣстъ, когда вся баллада Финна, отъ перваго стиха до послѣдняго, служить подтвержденіемъ высказаннаго сужденія? Разборъ, который поставилъ бы себѣ задачей истощить предметъ и прослѣдить глубокую мысль художника во всѣхъ подробностяхъ этой баллады, занялъ бы обширный томъ. Слѣзшу перейти къ менѣе извѣстному перлу этой оперы, къ дуэту (речитативному) между Русланомъ и Финномъ, слѣдующему за балладой Финна. Этотъ краткій разговоръ замѣчателенъ выраженіемъ *ревности*, которую Русланъ высказываетъ, узнавъ отъ Финна, что Людмила во власти Черномора. Мрачное и злобное чувство, какъ туча поднимающееся въ душѣ Руслана, превосходно характеризовано, особенно при повтореніи стиха: «Гдѣ ты, ненавистный злодѣй?» Контрастъ спокойствія и кротости волшебника съ тревожною взволнованностью молодого витязя—великолѣпнень: онъ тонко и изящно оттѣняется тѣмъ приемомъ, что пѣніе Финна постоянно приближается къ аріозо, къ кантиленѣ, тогда какъ Русланъ поетъ чистымъ речитативомъ.

Слѣдующая за этою сцена Фарлафа съ Наиной не принадлежитъ къ числу тѣхъ, вниманіе къ которымъ еще должна возбуждать критика. Благодаря своему увлекательному, бле-

стящему характеру, своей неотразимой веселости, благодаря и своему исключительно-превосходному исполнению на сценѣ О. А. Петровымъ, этимъ, до сихъ поръ единственнымъ, пѣвцомъ, которому Глинкинскія задачи были исполнѣ по силамъ, сцена норманскаго героя съ колдуньей пользуется уже теперь тою популярностью, которая со временемъ неминуемо распространится на всю оперу. Соединеніе въ этой сценѣ фантастичности и комизма, необычайная сила воображенія, создающая предъ слушателемъ небывалый и невозможный сказочный образъ съ такою реальностью и осязательностью, что вы какъ бы хватаете его руками, вотъ качества, которыми блистаетъ эта сцена, и которыя обнаруживаютъ сродство Глинки съ Гофманомъ и Гоголемъ. Чудовищная, безобразная колдунья и трусливый рыцарь характеризованы неподражаемо. Въ аккордахъ гобоевъ и фаготовъ, сопровождающихъ речитативъ Наины, слышится нѣчто шутовское, словно намѣшка страшнѣйшей колдуньи надъ трусостью Фарлафа. Трепетъ страха превосходно переданъ не посредствомъ избитаго эффекта *тремоло*, а посредствомъ пиццикато, раздѣленнаго на чередующіеся струнные инструменты. Съ глубокимъ пониманіемъ формы, всему дуэту дана форма *секвенции*, послѣдованія безостановочнаго, не раздѣленнаго каденціями на участки и колѣна; встрѣчающіяся, и то рѣдко, каденціи— всѣ фригійскія или же такъ называемыя несовершенныя, слѣдовательно такія, которыя не могутъ остановить неудержимаго, безпокойнаго движенія музыки. Слова Наины: «Итакъ, узнай: волшебница Наина я», сопровождаются грозными аккордами тромбоновъ, образующихъ великолѣпныя, поразительныя послѣдованія, такъ называемыя прерванныя каденціи. Сцена кончается исчезновеніемъ Наины, давшей Фарлафу такія ободрительныя увѣренія, что онъ, какъ истый трусъ, сразу перемѣняетъ робкій тонъ на громко-хвастливый. Арія Фарлафа, которую онъ поетъ послѣ исчезновенія волшебницы, вся проникнута этимъ характеромъ напускной храбрости и молодечества; въ ней остроумнѣйшимъ образомъ пародируется воинственный тонъ, для чего, между прочимъ, она почти вся аккомпанируется трубами. Она оркестрована громче и тяжеле какого бы то ни было пѣвческаго *соло* во всей оперѣ; Глинка, такъ сказать, далъ въ ней успокоивше-

муся трусу на шумѣться и нахвастаться вдоволь. Въ своей увѣренности въ побѣдѣ, Фарлафъ принимаетъ даже ироническій тонъ, такъ, слова: «Людмила, напрасно ты плачешь и стонешь, и милаго сердцу напрасно ты ждешь», поются на музыку съ грустнымъ или, вѣрнѣе, слезливымъ оттѣнкомъ, хотя они составляютъ такое же выраженіе его торжества, какъ и остальные слова этой аріи. Такъ иногда торжествующій врагъ съ притворнымъ сожалѣніемъ возвѣщаетъ побѣжденному о постигшемъ его пораженіи.

Въ третьей и послѣдней сценѣ этого дѣйствія, часть словъ принадлежитъ опять Пушкину, именно первая половина монолога Руслана на оставленномъ полѣ битвы, предъ сценой съ головой. Монологъ этотъ, содержащій размышленія о павшихъ на полѣ битвы, высказывающій мрачное предчувствіе близости собственной смерти и нечуждый характера разочарованности, проникшей въ нашу литературу около времени сочиненія Пушкинскаго *Руслана*, не совсѣмъ согласенъ съ характеромъ Руслана, какимъ мы склонны заранѣе представлять его себѣ и какимъ мы, дѣйствительно, узнаемъ его изъ второй половины (аллегро) аріи. Какъ всегда въ случаяхъ непослѣдовательности либретто, Глинка и здѣсь сдѣлалъ все, что могъ сдѣлать музыкантъ для искупленія недостатковъ текста. Какъ речитативъ: «О поле, поле», такъ и анданте: «Временъ отъ вѣчной темноты», проникнуты характеромъ скорби, но скорби величавой, въ которой чувствуется скрытая сила, которая свободна отъ изнѣженности и которую болѣе нежели всякій другой оттѣнокъ этого настроенія, мы можемъ предположить въ Русланѣ. При переходѣ ко второй части аріи, къ allegro: «Дай, Перунъ, мнѣ мечъ», не чувствуется внезапной перемѣны характера, не чувствуется нарушенія единства настроенія. Тѣмъ не менѣе настоящій, наивный, удалой Русланъ выступаетъ лишь въ этой, второй части аріи, въ которую вошла и мелодія: «О Людмила, Лель сулилъ мнѣ счастье», знакомая намъ уже изъ увертюры. Но всѣ три части этого монолога равно отличаются великолѣпіемъ музыки, необычайнымъ богатствомъ гармоніи, сыплющей смѣлыми переходами и энгармоническими превращеніями, и эффектно-стью въ вокальномъ исполненіи, вслѣдствіе чего арія эта сравнительно часто появляется въ концертныхъ программахъ.

Арія Руслана прерывается словами «живой головы», за-прещающей ему приближаться къ ней. Ея слова у Глиники поручены цѣлому хору (теноровъ и басовъ) въ унисонъ, хору, по замыслу композитора, помѣщенному внутри самой головы (которая должна быть огромная), но на представленіяхъ всегда поставляемому за кулисы, чѣмъ значительно уменьшается эффе́ктъ звучности. Русланъ убиваетъ голову копьемъ и затѣмъ, приблизившись къ ней, находитъ мечъ, о которомъ умирающая голова рассказываетъ ему, что это мечъ, угрожающій жизни Черномора и могущій доставить Руслану побѣду надъ карломъ. Речитативъ головы, прерывающій арію Руслана, аккомпанируется мрачною, гробовою звучностью фаготовъ, кларнетовъ и англійскаго рожка на низкихъ нотахъ; дивная гармонія этого аккомпанимента и мертвенно-неподвижный характеръ самого речитатива, въ соединеніи съ тембромъ выбранныхъ инструментовъ, съ изумительною силою вызываютъ предъ воображеніемъ образъ страшнаго мертвеца. Въ слѣдующемъ затѣмъ рассказѣ головы впечатлѣніе этого образа поддержано съ неизмѣняющимся искусствомъ. Рассказъ, опять въ формѣ варіаціи, и даже въ частностяхъ постройки представляетъ не мало общаго съ балладой Финна; но форма, которая тамъ послужила къ выраженію полноты жизни, всецѣло отданной одному воспоминанію, одному настроенію, здѣсь, при совершенномъ различіи содержанія, выразила (и не менѣе счастливо выразила) мертвенную неподвижность. Строфы рассказа головы прерываются изумленными, нетерпѣливыми восклицаніями и вопросами Руслана, и въ каждой его фразѣ вы слышите рѣчь живого человѣка, точно такъ же, какъ въ неизмѣнно-повторяемомъ послѣ каждаго изъ этихъ перерывовъ, тяжеломъ и безстрастно-мрачномъ главномъ мотивѣ, на которомъ голова, никогда не отвѣчая прямо на вопросы Руслана, продолжаетъ свой рассказъ, вы слышите, что такъ должны бы были говорить мертвецы, если бы они говорили. Послѣдняя строфа рассказа, въ которой голова убитаго великана взываетъ къ Руслану о мщеніи убійцѣ (тому же Черномору), гармонизована и оркестрована съ грозною энергіей; ею оканчивается второе дѣйствіе оперы. Дѣйствіе это, быть можетъ, болѣе всѣхъ остальныхъ исполнено тончайшихъ поэтическихъ чертъ въ музыкѣ, музыкаль-

Но-Драматическихъ частностей, доказывающихъ, что Глинка въ небывалой степени обладалъ даромъ объективировать музыку и заставлятъ ее служить идеѣ. Такихъ чертъ въ этомъ второмъ дѣйствіи такъ много, что одна застилаетъ другую, что на поверхностный взглядъ и десятой доли ихъ незамѣтно, что анализъ ихъ раскрываетъ предъ критикомъ, по мѣрѣ проникновенія въ нихъ, все новыя и новыя глубины. Къ несчастью, такому богатому содержанію далеко не соотвѣтствуетъ внѣшняя сценическая форма этого дѣйствія. Сцены не связаны между собой ничѣмъ; въ каждой отдѣльной изъ нихъ дѣйствующія лица почти ничего не дѣлаютъ (въ первой и второй буквально ничего), а только узнаютъ различныя чудеса. Съ тѣмъ только условіемъ, чтобы третья сцена непременно была послѣ первой, три сцены этого дѣйствія могутъ слѣдовать одна за другою въ любомъ порядкѣ; если бы, на примѣръ, вторая сцена была въ началѣ или концѣ дѣйствія, то исчезла бы прелесть музыкальнаго контраста веселой юмористической картины между элегическою первою сценою и мрачнымъ разговоромъ головы, но смыслъ дѣйствія не пострадалъ бы. Такіе внѣшніе недостатки глубоко вредятъ не одному сценическому успѣху оперы; они повліяли на критику, которая, смѣшивая ловкую сценическую выкройку съ драматизмомъ, качествомъ чисто-внутреннимъ, не преминула упрекнуть Глинку въ отсутствіи музыкальнаго драматизма, тогда какъ Глинка на каждой страницѣ партитуры *Руслана* даетъ доказательства несправедливости такого сужденія. Главные два признака этого дара музыкальнаго драматизма, способность создавать характеры и способность музыкально понять ситуацію, на каждой страницѣ именно этого второго дѣйствія, выступаютъ съ поразительною яркостью. Финнъ, Наина, Фарлафъ, Русланъ обрисовываются предъ вами съ ясностью и цѣльностью; перипетіи въ исторіи несчастной любви Финна, характеризованы такъ глубоко и счастливо, что слушаніе его баллады интересуется васъ, какъ чтеніе увлекательнаго романа. Гдѣ найти еще болѣе богатые задатки музыкальной драмы? Если они остались задатками, то потому, что для совершенства музыкальной драмы *Руслану и Людмилѣ* (какъ показываетъ и разобранное дѣйствіе) недостаетъ одного качества, правда внѣшняго, но при исполненіи

рѣшающаго участь: прочной, разумной и ловкой сценической постройки.

Недостатокъ этотъ снова бросается въ глаза въ третьемъ дѣйствіи. Оно начинается небольшою оркестровою прелюдіей, названною «антрактомъ», но далеко не представляющею собой такого законченнаго и богатаго содержаніемъ цѣлаго, какъ антрактъ къ предыдущему второму дѣйствію, и отличающеюся только тщательною и утонченною оркестровкой. Занавѣсъ открывается надъ роскошнымъ волшебнымъ замкомъ Наины, воздвигнутымъ ею для очарованія и гибели Ратмира и Руслана, и группою дѣвъ замка, поющихъ (опять стихами Пушкина) обольстительную, призывную пѣсню путника. Нѣга этого, на гибель манящаго призыва весьма счастливо выражена мотивомъ спокойно-убаюкивающимъ, какъ бы усталымъ, и совѣмъ не страстнаго свойства. Опять строфныя повторенія и форма варіацій. Изъ отдѣльныхъ варіацій особенно восхитительна предпоследняя, гдѣ фигура виолончелей, на самыхъ низкихъ нотахъ, глухимъ гуломъ (подражаніемъ звуку отдаленнаго морского прибоя) сопровождаетъ тему хора, на этотъ разъ гармонизованную вмѣсто мажорныхъ аккордовъ минорными, и получившую чрезъ это характеръ сладостно-волнующаго томленія. Вмѣсто призываемаго «путника» появляется Горислава, о мѣстѣ которой въ общемъ планѣ оперы я уже имѣлъ случай говорить. Ея речитативъ и арія обнаруживаютъ предъ нами еще характеръ, цѣльно и выдержанно очерченный: характеръ страстно-любящей женщины, покинутой, но не перестающей любить. Грація и прелесть этой страстной скорби объ утраченномъ счастьѣ высказываются въ удивительныхъ звукахъ; гармонія большею частью покоится на роскошныхъ педаляхъ; инструментовка, почти ограничивающаяся струннымъ квинтетомъ и фогомъ соло, при всей своей простотѣ превосходно поддерживаетъ тотъ характеръ страстной грусти, который заключается въ мелодіи и гармоніи. Укажу, какъ на фразу, отличающуюся особенною полнотою и глубиной страсти, на слова: «Ужели мнѣ, во цвѣтѣхъ лѣтъ, сказать любви: прости на вѣкъ?» Разбираемый номеръ являетъ новое свидѣтельство того исключительнаго дарованія, благодаря которому Глинка умѣлъ сливать страстное и правдивое выраженіе снѣдающей тоски

и скорби съ изяществомъ и идеальностью формы, умѣлъ заключать глубоко-поэтическое содержаніе въ роскошнѣйшую и вмѣстѣ съ тѣмъ безукоризненнѣйшую музыку. Арія Гориславы основана на чрезвычайно-простомъ мотивѣ того чисто-русскаго склада, который вездѣ въ этой оперѣ выступаетъ съ такою яркою выпуклостью. Изъ этого мотива образуется богатѣйшая гармоническая ткань, строятся каноническія имитациі, педали на доминантѣ, педали на тоникѣ; строится чудесное музыкальное зданіе, технически-непохожее ни на одинъ изъ остальныхъ нумеровъ *Руслана*, но не менѣе ихъ законченное и совершенное.

Горислава уходитъ, и появляется, наконецъ, призванный дѣвами очаровательнаго замка «путникъ молодой», въ лицѣ Ратмира, котораго мы не видали съ перваго дѣйствія. Заколдованная атмосфера Наинина замка сразу охватила его: нѣтъ въ немъ и слѣда того пыла и порыва, съ которыми онъ, въ концѣ перваго дѣйствія, рѣшался на трудный и пугающе-неопредѣленный подвигъ; имъ овладѣло полное забвеніе цѣли, съ которою онъ отправился въ путь, забвеніе, соединенное съ тою жаждой отдыха отъ волненій, съ тою жаждой «мирной лѣни», которую онъ уже высказывалъ въ первомъ дѣйствіи, но которая теперь приняла новый характеръ какой-то пассивности, словно на Ратмира всею своею тяжестью легла неотразимая, тайная сила волшебнаго замка. Эта широкая и лѣнливая восточная мелодія (представляющая замѣчательное сходство съ нѣкоторыми средне-азиатскими народными пѣснями), эти тяжелые и вмѣстѣ съ тѣмъ мягко-звучные аккорды кларнетовъ и валторнъ, сопровождающіе ее; этотъ протяжный ритмъ, котораго не въ состояніи оживить и капризные, чисто восточныя фіоритурны; этотъ жаркій и сонный тембръ англійскаго рожка, вторящаго голосу, сообщаютъ цѣлому какой-то тропически-знойный, изнеможенный и въ то же время роскошный колоритъ. Очарованный замокъ манитъ къ отдыху и нѣгѣ, но не даритъ ея; Ратмиръ, на минуту прилегшій, вскакиваетъ съ ложа съ тревожнымъ речитативомъ. «Нѣтъ, сонъ бѣжитъ! Знакомыя кругомъ мелькаютъ тѣни, тоскуетъ кровь, и въ памяти зажглась забытая любовь. И рой живыхъ видѣній о брошенномъ гаремѣ говорить». Воскресшіе образы роднаго гарема олицетворяются

въ музыкѣ арабскою пѣснью, уныло-граціозною и появляющеюся такъ же неожиданно, какъ всплываетъ иногда въ душѣ забытое на время представленіе. Гармонизація этой мелодіи счастливо сохранила и еще болѣе отмѣтила ея оригинальную фізіономію. Отданный весь новому настроенію, Ратмиръ поетъ пылкое аллегро, въ которомъ высказываетъ его. Въ его воображеніи мелькаютъ и смѣняются образы воспоминаемыхъ гаремныхъ красавиць: эта непостоянная фантазмагорія изображенія счастливо передана ритмомъ вальса, но вальса идеализованнаго, богатаго гармоніей,—вальса, какой могъ написать Глинка. Особенно роскошна средняя часть этого вальса, начинающаяся словами: «Страстный шумъ живыхъ рѣчей», и пр. По окончаніи этой аріи, къ Ратмиру являюся снова дѣвы замка, но не пѣвицы, а танцовщицы: начинается довольно длинный балетъ, музыка котораго, обильная мелодіями и инструментованная съ обычнымъ тщаніемъ и богатствомъ, не отличается однако же тѣмъ обаяніемъ сладострастія, тѣмъ чувственнымъ жаромъ, который здѣсь былъ бы у мѣста. Балетъ третьяго дѣйствія, миловидный, опрятный и совершенно чуждый той пошлости, которая охотно забирается въ балетную музыку, принадлежитъ тѣмъ не менѣе къ весьма немногимъ частямъ этой партитуры, гдѣ характеръ не выдержанъ вовсе, ни характеръ цѣлаго, ни характеръ ситуаціи.

Вбѣгаетъ Горислава и бросается къ Ратмиру, столь неожиданно ею найденному. Здѣсь начинается финаль. Дѣвы замка обступаютъ плѣнннаго ими Ратмира и заслоняютъ отъ него Гориславу, которой онъ, подъ вліяніемъ чаръ Нанны, и не узнаетъ. Горислава тщетно старается пробудить въ Ратмирѣ прежнія воспоминанія и прежнее чувство: ее заглушаетъ хоръ дѣвъ, окружившихъ Ратмира. Въ это время входитъ Русланъ. Онъ входитъ занятый идеей отыскать и спасти Людмилу, но и на него эта чарующая и мутящая разумъ атмосфера сразу оказываетъ свое дѣйствіе: увидя Гориславу, онъ влюбляется въ нее и забываетъ Людмилу. Уже, кажется, сбылись обѣщанія Нанны Фарлафу, и гибель его двухъ соперниковъ неминувема, но является Финнъ и своимъ мощнымъ словомъ разрушаетъ замокъ и возвращаетъ память Ратмиру и Руслану. Въ Ратмирѣ снова просыпается любовь къ

его вѣрной Гориславѣ, а Русланъ съ прежнимъ нетерпѣніемъ и безстрашіемъ отправляется отыскивать Черномора и освободить изъ его власти Людмилу. Вотъ содержаніе этой сцены. Музыка ея—опять рядъ варіацій (съ нѣкоторыми отступленіями, среди которыхъ, однако, чувствуется сосредоточивающее и стягивающее вліяніе главной темы). При такомъ подвижномъ, безпокойномъ сценическомъ содержаніи, форма эта кажется немислимою; и она была бы немислима, если бы все происходящее здѣсь было реально, если бы мы находились не въ сказочномъ мірѣ, имѣющемъ свою мѣрку и свою логику. Не движеніе сценическое и не переменны въ дѣйствіи составляютъ сущность этой сцены, а именно эта очарованная *атмосфера*, охватывающая и одуряющая смѣльчака, вступившаго въ эти волшебныя хоромы. Полное безразличіе, къ которому сводится тутъ все разнообразіе людскихъ страстей и мыслей, свободно развивавшихся внѣ этихъ стѣнъ; безумный чадъ, въ которомъ теряется сознаніе и тонуть прежнія цѣли, мечты, желанія, стремленія,—вотъ что прежде всего надлежало характеризовать. Для этой цѣли сохраненіе одной и той же темы и проведеніе ея чрезъ рядъ модификацій, никогда не дѣлающихъ ее неузнаваемою—средство мудрое и вполне художественное. И темою прекрасно выбрана фраза хора дѣвѣвъ, такъ что этотъ хоръ съ его оболещеніями составляетъ центръ всего фінала. Какъ подъ вліяніемъ неотразимой силы, мало-по-малу всѣ находящіеся на сценѣ лица начинаютъ пѣть на мотивъ этого хора. Самая тема имѣетъ шуточный оттѣнокъ, словно тутъ иронія надъ судьбой неосторожныхъ, вовлеченныхъ въ замокъ Наины. Но варіаціи превосходно оттѣняютъ положенія, въ которыя поставлены Горислава, Ратмиръ и Русланъ. Сила волшебства глубже и глубже увлекаетъ Руслана и Ратмира въ свой омутъ: оркестровка, въ продолженіе всей сцены легкая и прозрачная, начинаетъ расти съ грозною силой, какъ вдругъ—внезапное появленіе Финна (сопровожаемое тремя громкими и долго-выдержанными аккордами, тѣми самыми съ которыхъ начинается и антрактъ къ этому дѣйствію) разрываетъ сѣти волшебства и спасаетъ опутанныхъ ими. Въ грандіозномъ речитативѣ, запечатлѣнномъ однако, при всей своей мощи и величіи, тѣмъ характеромъ кротости, коимъ проникнута вся

партія добраго волшебника, Финнъ возвѣщаетъ освобожденнымъ «великія судьбы». Речитативъ этотъ гармонизованъ сложно и богато; каждому отдѣльному стиху или предшествуетъ, или сопутствуетъ отдаленная модуляція, какъ бы призывая полное вниманіе на каждое новое изреченіе; множество задержаній сообщаетъ этой великолѣпной гармоніи тонъ священный, храмовой. То благодарное, радостное настроеніе, въ которое повергнуты Русланъ, Ратмиръ и Горислава, высказывается въ слѣдующемъ за речитативомъ Финна гимнѣ, которому также приданъ религіозный оттѣнокъ и который аккомпанируется яркимъ и теплымъ тембромъ віолончелей, раздѣленныхъ на четыре партіи. Этимъ гимномъ заключается третій актъ, замѣчательный болѣе всего обрисовкой характеровъ Гориславы и Ратмира—обрисовкой, дивная объективность которой съ избыткомъ вознаграждаетъ за сценическую безсвязность и неэффектность, которыми дѣйствіе это страдаетъ не многимъ менѣе нежели второе.

Четвертое дѣйствіе вводитъ насъ въ замокъ Черномора. Оно развертывается предъ нами чудеса и очарованія этого замка, показываетъ намъ Людмилу, тоскующую въ своемъ заточеніи и поединокъ Руслана съ Черноморомъ, кончающійся смертью похитителя и освобожденіемъ Людмилы. Поднятію занавѣса предшествуетъ бодрый, энергическій, маршеобразный антрактъ, рѣшительному характеру котораго способствуетъ и ритмъ, и смѣлыя, внезапныя модуляціи, и эти рѣзкіе контрасты между *forte* и чудесно-гармонизованными *piano*. Антрактъ этотъ состоитъ изъ двухъ половинъ, изъ коихъ вторая есть буквальное повтореніе первой въ мелодическомъ и гармоническомъ отношеніяхъ, но съ значительными измѣненіями въ инструментовкѣ. Первая сцена дѣйствія показываетъ намъ Людмилу одну, въ саду волшебнаго замка, окруженную фантастическою роскошью, но безутѣшно горюющую. Арія ея (симиноръ, аллегро), прелестная по мелодіи, прелестна также и по выраженію безсильнаго нетерпѣнія, безсильнаго порыва къ свободѣ; ритмъ мечется, какъ птичка, непривычная къ клѣткѣ; тихая и скромная инструментовка изумляетъ внезапными порывами силы, но оркестровый громъ столь же быстро улегается, какъ и поднимается. Людмила хотѣтъ броситься въ воду, но двѣ нимфы замка удерживаютъ ее: въ

это время невидимый хоръ (женскихъ голосовъ) поетъ ей: «Покорись судьбы велѣніямъ, о прекрасная княжна! Все здѣсь манитъ къ наслажденіямъ, жизнь здѣсь радостей полна». Но напѣвъ этого хора грустенъ: протяжные аккорды, сопровождающіе его, въ оркестрѣ окрашены уныло; легко-колеблющаяся фигура віолончелей и раздѣленныхъ альтовъ, выдерживаемыя ноты фаготовъ и валторнъ, все это противорѣчитъ словамъ, гласящимъ о радостяхъ и наслажденіяхъ. Надъ этимъ замкомъ тяготѣетъ власть злого и могущественнаго карла: уныніе рабства, грустная апатія звучитъ въ пѣніи этихъ нимфъ и геніевъ, принужденныхъ воспѣвать радость. Людмила снова предается жалобамъ; прежняя фраза ея аріи повторяется, значительно расширенная и обогащенная новыми прекрасными подробностями. Ей отвѣчаетъ опять хоръ—хоръ цвѣтовъ, неожиданно появившихся развлечь ее и утѣшить. Этотъ хоръ цвѣтовъ (ми-бемоль мажоръ,  $12/8$ ) порученъ также женскимъ голосамъ, въ числѣ трехъ. Сопровождается онъ двумя флейтами, двумя гобоями, двумя кларнетами, двумя фаготами, двумя валторнами, альтами и віолончелями. Каждый изъ этихъ инструментовъ индивидуализованъ и (то по очереди, то вмѣстѣ, полифонно) рисуется самостоятельно. Оркестровка этого упоительно-благоуханнаго хора легка, воздушна и прозрачна: волнистая, ласкающая слухъ фигура пробѣгаетъ, какъ дуновеніе вѣтерка, по флейтамъ, кларнетамъ и фаготамъ; но и здѣсь напѣвъ, хотя сладко-зовущій, сохраняетъ слѣды этой грусти, господствующей, среди сказочно-затѣйливой роскоши, въ замкѣ Черномора. Какъ и все четвертое дѣйствіе *Руслана*, разбираемый хоръ отличается поразительнѣйшею оригинальностью: при его безукоризненномъ изяществѣ, нѣтъ во всей музыкѣ пьесы, которая бы стилемъ, мелодіей, формой, оркестровкой сколько-нибудь его напоминала. Людмила, все безутѣшная, продолжаетъ грустить и поетъ вторую арію, къ сожалѣнію, вполне уничтожающую впечатлѣніе первой. И здѣсь господствуетъ привычная тщательность и щеголеватость техники; инструментовка (віолончели, раздѣленные на три, контрабасы, альты и скрипка соло) выбрана прекрасно; постоянная имитация голоса скрипичнымъ соло контрапунктически столь же изящна, какъ и все, что выходило изъ подъ пера Глинки со времени

*Жизни за Царя*; но sentimentalная мелодія, легшая въ основу этой безукоризненной работы, дѣлаетъ арію «Ахъ ты доля, долюшка» безспорно слабѣйшимъ изъ всѣхъ нумеровъ оперы. Мелодія эта, по стилю своему, вполне подходитъ къ тѣмъ поддѣлкамъ подъ русскую «заунывность», фабрикованнымъ плохими композиторами романсовъ, которыя лишь въ самое послѣднее время начинаютъ терять кредитъ у публики, долго считавшей ихъ вѣнцомъ «русскаго» элемента въ музыкѣ. Появленіе такой мелодіи среди вдохновеннѣйшаго полета сказочной фантазіи, среди всѣхъ этихъ роскошныхъ чудесъ музыкальнаго творчества, которыми полно четвертое дѣйствіе — дѣло необъяснимое; критикѣ остается заявить грустный фактъ, а также оговориться, что и этотъ слабый номеръ имѣетъ одну прекрасную подробность — оркестровую ригурнель въ самомъ концѣ, состоящую всего изъ восьми тактовъ, но чисто-Глинкинскую по своей гармоніи. Хоръ цвѣтовъ отвѣчаетъ отрывкомъ изъ своего прежняго напѣва; Людмила прерываетъ его, также отрывкомъ (изъ своей первой аріи); хоръ цвѣтовъ прерываетъ ее въ свою очередь. Къ прежней оркестровкѣ хора тутъ присоединился еще инструментъ: колокольчики (clochettes), рѣзко-металлическій, раздражительный тембръ которыхъ превосходно идетъ ко всей этой роскошной, опьяняющей обстановкѣ. Но сладкіе и обольстительные напѣвы хора прерываются со стороны Людмилы новымъ взрывомъ энергіи и негодованія: она бросаетъ Черномору вызовъ когда-нибудь склонить ее сердце и заставить ее измѣнить Руслану. Аллегро «Безумный волшебникъ, я дочь Свѣтозара», которое слѣдуетъ послѣ второго изъ упомянутыхъ двухъ хоровыхъ отрывковъ и составляетъ заключеніе всей Людмилиной аріи, прекрасно контрастируетъ со всѣми предыдущими частями аріи: въ ней слышится гордая сила; ритмъ аккомпанимента (въ струнномъ квартетѣ, характерно соединенномъ съ литаврами) полонъ юной, страстной жизни. Эта часть аріи составляетъ прекрасное выраженіе той геройской воли и рѣшимости, которая дается женщиной страстью. Полный хоръ (мужскихъ и женскихъ голосовъ, все еще за кулисами), вступающій къ концу этого allegro, пророчитъ Людмилѣ: «смирись, гордая княжна, предъ властью Черномора»; Людмила бросаетъ отчаянный воз-

гласъ (на соль-диезъ): «Презрѣнія дѣвы ничѣмъ не измѣнить». Это заключеніе, по инструментовкѣ, одно изъ самыхъ громкихъ мѣстъ оперы; искуснымъ распредѣленіемъ аккордовъ между мѣдными, деревянными и струнными инструментами достигается огромная сила звучности, свидѣтельствующая, что Глинка хотѣлъ дать этой борьбѣ человѣческой воли со сверхъестественною силой самое выпуклое, интенсивное выраженіе, на которое только способно искусство. Изнемогающая отъ кратковременнаго взрыва энергіи, Людмила падаетъ на диванъ и засыпаетъ: быстрый переходъ отъ напряженнаго волненія къ утомленному безсилію сопровождается рядомъ спускающихся, выдерживаемыхъ (при постоянномъ *diminuendo*) аккордовъ въ струнномъ квинтетѣ. Невидимый хоръ (опять въ три женскіе голоса) убаюкиваетъ Людмилу прелестною пѣснью («Мирный сонъ! успокой сердце дѣвы»), сопровождаемую двумя флейтами, однимъ гобоемъ, двумя волторнами, арфой и колокольчиками. Еще обращикъ этихъ волшебнo-обольстительныхъ хоровъ, и опять въ новомъ родѣ: настоящій хорикъ является совершенно другимъ нежели предшествовавшіе ему «Покорись судьбы велѣніямъ» и «Не сѣтуй, милая княжна», но не менѣ ихъ онъ блистаетъ сказочно-фантастическимъ колоритомъ, не менѣ ихъ онъ нѣженъ, сладокъ и воздушенъ. И здѣсь можно наблюдать форму варіаціи, хотя только въ зародышѣ, такъ какъ размѣры этого нумера очень тѣсны. Къ концу звуки стихаютъ болѣе и болѣе и словно засыпаютъ на *pianissimo*, внезапно прерываемомъ громкимъ взрывомъ военнаго оркестра за сценой.

Это маршъ Черномора. Самъ властитель чудеснаго замка, грозный и безобразный карло, приближается въ сопровожденіи огромной свиты (хоръ и кордебалетъ). Черноморъ лицо нѣмое; Глинка не далъ ему участвовать въ языкѣ, общемъ всей оперѣ—въ пѣніи. Поэтому обрисовка его сосредоточивается въ маршѣ, возвѣщающемъ его прибытіе. Маршъ этотъ, снаружи вполне соответствующій обычной формѣ (онъ состоитъ изъ главной части и тріо, послѣ котораго буквально повторяется главная часть), по дикой, карикатурной угловатости своей мелодіи и гармоніи составляетъ явленіе исключительное и небывалое въ музыкѣ. Онъ не принадлежитъ ни къ какому тону. Начальная тема его не оказываетъ даже

отдаленнаго вліянія на дальнѣйшее развитіе, если не считать тупыхъ и упрямыхъ повтореній ея. Отдѣльные ритмическіе участки (разграниченныя четвертными паузами) не представляютъ никакой органической связи. Но въ общемъ, этотъ маршъ проникнуть какою-то колоссальною, чудовищною силой. Онъ живо напоминаетъ тѣ сказочные образы, страшные и однако смѣшные, грандіозные и карикатурные, которые создала неудержимая фантазія Гофмана. Говорить ли, что геній Глинки сумѣлъ и при самой этой карикатурности замысла, при этой умышленной жесткости и безсвязности, щедро разсыпать музыкальныя красоты? Какъ ни капризна фактура марша Черномора, она носитъ отпечатокъ Глинкинскаго изящества и богатства. Быть можетъ, никому, кромѣ Глинки, не удалось бы сохранить это изящество при отсутствіи такихъ важныхъ факторовъ его (тональнаго единства, тематическаго единства). Съ чудовищною грандіозностью первой части контрастируетъ тріо, въ которомъ главный голосъ играется колокольчиками и которое принадлежитъ къ той же категоріи фантастически-граціозныхъ, заманчивыхъ пьесъ, какъ и хоры цвѣтовъ и невидимыхъ геніевъ, рассмотрѣнные въ предыдущей сценѣ, а также нѣкоторые изъ танцевъ, слѣдующихъ за маршемъ. По той вольности, которою пользуется фантастическій поэтъ, не стѣсняемый историческимъ или географическимъ контролемъ, этимъ танцамъ приданъ костюмъ отчасти кавказскій, отчасти арабскій. Кромѣ прелести мѣстнаго колорита, на которую Глинка вообще былъ падокъ, въ пользу этой поэтической вольности говорить и слѣдующее соображеніе: мы знаемъ отъ Финна, что замокъ Черномора находится «на сѣверѣ». Могущество карла, слѣдовательно, ни въ чемъ такъ ярко не выступаетъ какъ въ его власти собирать въ свое сѣверное жилище произведенія странъ южныхъ, жаркихъ: не только тропическія растенія и роскошная нѣмая природа, но и цѣлыя населенія, носяція южные костюмы, окружаютъ сѣверный замокъ и свидѣтельствуютъ намъ о силѣ волшебствъ своего властелина.

Балетъ четвертаго дѣйствія, въ совершенную противоположность балету третьяго, отличается рѣзкою характерностью и яркою оригинальностью. Въ немъ нѣтъ слѣда рутиннаго балетнаго стиля, котораго балетъ третьяго дѣйствія есть

представитель, хотя облагороженный: напротивъ того, онъ не менѣе выпуклъ и своеобразенъ какъ и предшествовавшіе хоры и маршъ. Танцы въ замкѣ Черномора представляютъ тотъ же контрастъ дикой силы и фантастической граціи, который мы наблюдаемъ въ маршѣ, и такимъ образомъ служатъ прекраснымъ его дополненіемъ. Этихъ танцевъ четыре нумера. Первый изъ нихъ (ре-мажоръ  $\frac{6}{8}$ ), плавный и медленный, состоитъ изъ темы съ двумя варіаціями. Тема излагается виолончелями, аккомпанируемыми остальными струнными инструментами; первая варіація состоитъ изъ повторенія темы военнымъ <sup>1)</sup> и обыкновеннымъ оркестромъ *fortissimo*; вторая, изъ великолѣпнаго гармоническаго измѣненія. Второй номеръ (ла-мажоръ  $\frac{3}{4}$ ), живой, удалой и блестящій, написанъ въ трехколѣбной формѣ; но третье колѣбно (повторяющее, по обыкновенію, первое) присовокупляетъ къ мелодіи перваго поразительный контрапунктъ хроматической гаммы въ четыре октавы, играемый военными инструментами. Оригинальная, энергическая оркестровка этого нумера, вмѣстѣ съ бойкимъ, словно капризнымъ характеромъ мелодіи и съ упомянутымъ контрапунктическимъ *tour de force*, даютъ ему совершенно исключительную фізіономію. И здѣсь съ грубымъ и удалымъ первымъ колѣбномъ контрастируетъ второе, инструментованное легко (съ участіемъ колокольчиковъ) и полное граціи. Слѣдующій номеръ, третій, есть знаменитая лезгинка; по танцамъ онъ состоитъ изъ кордебалета и соло, по музыкѣ— изъ интродукціи, темы и варіацій: интродукція отчасти состоитъ изъ контрапункта, впоследствии соединяющагося съ темой; тема народная, кавказская. Лезгинка *Руслана и Людмилы* принадлежитъ къ одной категоріи съ тѣми превосходными обработками народныхъ плясокъ и пѣсенъ, которыми композиторъ нашъ обогатилъ симфоническую музыку, и во главѣ которыхъ стоитъ *Арагонская хота*; какъ балетная музыка, лезгинка—вѣнецъ характерныхъ танцевъ. Чисто восточный колоритъ ея, гениально сообщенный всей обдѣлкѣ и неослабно выдержанный, дикая порывистость, воинственный пошибъ,—вотъ бросающіяся въ глаза свойства этого ну-

<sup>1)</sup> Военный оркестръ, пришедшій на сцену съ Черноморомъ, остается на ней и участвуетъ въ музыкѣ всѣхъ танцевъ, инструментованной на оба оркестра то поочередно, то вмѣстѣ.

мера. Гармонія и инструментовка его отличаются истинно-восточною пестротой. Послѣдній номеръ танцевъ (ре-мажоръ,  $\frac{3}{4}$ ), оригинальный до странности, основанъ на звукоподражаніи нѣкоторымъ восточнымъ инструментамъ. Въ интересѣ подробностей онъ много уступаетъ предыдущимъ отдѣленіямъ танцевъ, но въ цѣломъ составляетъ смѣлое и любопытное гармоническое нововведеніе.

Труба, возвѣщающая прибытіе Руслана, прекращаетъ танцы и вызываетъ карлу на борьбу съ пришельцемъ. Схватившись съ Русланомъ, Черноморъ взлетаетъ на воздухъ; Русланъ, держась за его бороду, не перестаетъ съ нимъ сражаться. Продолжительный поединокъ на воздухѣ кончается смертью Черномора. Онъ комментируется восклицаніями и замѣчаніями хора (свиты и дружины Черномора), наблюдающаго его съ земли. Глинка воспользовался этою задачей для созданія одного изъ капитальнѣйшихъ номеровъ оперы. Сказочно-нелѣпное содержаніе дало здѣсь поводъ къ музыкѣ, не менѣе дико-грандіозной и не менѣе юмористически-карикатурной, нежели маршъ Черномора, но получившей широкую, богато развитую форму, какой не имѣетъ и не можетъ имѣть маршъ. Хоръ «Погибнетъ, погибнетъ!», сопровождающій поединокъ, основанъ на *гаммѣ цѣлыми тонами* (гаммѣ изъ шести ступеней вмѣсто семи). Въ этой гаммѣ есть нѣчто противящееся здравому музыкальному чувству, нѣчто неестественное, насильственное, уродливое (почему именно—легко объясняется акустикой). Она, если можно такъ выразиться, гамма не человѣческая. Но эти свойства, прекрасно приспособляющія ее какъ средство живописной характеристики къ настоящему положенію оперы—моменту борьбы на воздухѣ со сказочнымъ чудовищемъ, вовсе не лишаютъ ее способности принимать богатѣйшую гармонизацію и вызывать великолѣпныя аккордные сочетанія. Справедливость этого краснорѣчиво доказывается самою пьесой, о которой идетъ рѣчь. Богатѣйшія гармоніи сыплются въ этомъ хорѣ съ поспѣшностью, неутомимостью и тревожностью модуляціи, объяснимыми драматическимъ моментомъ и тематическою основой, именно этою гаммой цѣлыхъ тоновъ. Эта стремительная, неудержимая гармонія, вмѣстѣ съ тѣмъ дѣйствительно изящна; въ самыхъ небывалыхъ, невѣроятныхъ сочетаніяхъ, голоса сохра-

няютъ красоту и легкость хода; гениальная смѣлость технической задачи какъ будто только послужила новымъ стимуломъ къ техническому совершенству. вмѣстѣ съ тѣмъ, музыка этого хора прекрасно слѣдуетъ за тѣмъ переходомъ отъ безпечной увѣренности въ побѣдѣ Черномора и въ своей безопасности отъ дерзкаго пришельца, къ страху и смятенію передъ счастливымъ побѣдителемъ, переходомъ, который совершается въ настроеніи поющихъ вслѣдствіе неожиданнаго убіенія Черномора. Начавшись шумно и громко, хоръ, послѣ катастрофы Черномора, мало-по-малу стихаетъ; болѣе и болѣе робко передаютъ другъ другу свои опасенія и вопросы испуганные зрители борьбы; кончается хоръ *pianissimo*, какъ бы въ безмолвномъ, покорномъ ожиданіи своей судьбы.

Предъ начатіемъ поединка съ Русланомъ, Черноморъ повергъ Людмилу въ летаргическій сонъ. Спустившись на землю послѣ своего полета съ Черноморомъ, Русланъ застаётъ Людмилу погруженною въ этотъ волшебный сонъ и тщетно старается разбудить ее. Послѣ довольно продолжительной сцены отчаянія, онъ восклицаетъ: «Скорѣе, скорѣе въ отчизну, кудесниковъ сильныхъ зовемъ и къ радостямъ вновь оживемъ, иль справимъ печальную тризну!» Къ нему присоединяется хоръ дружины Черномора, просящей Руслана принять ее на свою службу и изъявившей готовность всюду слѣдовать за нимъ: всѣ отправляются въ Кіевъ; Людмилу уносятъ съ собой; занавѣсъ падаетъ. Финалъ, содержаніе котораго здѣсь изложено, распадается на двѣ части: на сцену летаргіи Людмилы, и на заключеніе, начинающееся со словъ Руслана «Скорѣе, скорѣе въ отчизну». Первая половина почти вся занята однимъ соло Руслана, съ небольшими вставленными фразами Ратмира и Гориславы, выражающими свое участіе. Это соло эффектно аккомпанируется оркестромъ: тремоло скрипокъ и альтовъ, фигура виолончелей и контрабасовъ, кларнетное соло прекрасно отгѣняютъ мелодію Руслана, выражающаго свое горестное изумленіе. Но гораздо замѣчательнѣе первая изъ упомянутыхъ вставленныхъ фразъ Ратмира и Гориславы, а именно на слова: «Волшебный сковаль ее сонъ. Ахъ, тщетно злодѣй побѣжденъ, не гибнетъ волшебная сила!» Слова эти Горислава и Ратмиръ поютъ въ октавахъ, мѣрнымъ речитативомъ, который аккомпанируется низ-

кими тонами двухъ флейтъ и одного гобоя, въ соединеніи съ однимъ фаготомъ, и раздѣленными на двѣ партіи альтами. Неподвижность сначала, потомъ робкое движеніе этихъ двухъ голосовъ по полутонамъ. Эффектъ октавъ между голосами, превосходная гармонія и упомянутыя краски оркестра—все это вмѣстѣ безподобно передаетъ состояніе ужаса предъ новою, неожиданною бѣдой. Вторая половина финала есть не что иное какъ антрактъ предъ четвертымъ дѣйствіемъ, транспонированный изъ соль-мажоръ въ ла-бемоль-мажоръ. И здѣсь этотъ нумеръ состоитъ изъ двухъ частей, изъ коихъ вторая повторяетъ первую: первая поется только голосами сопо (Русланомъ, Ратмиромъ и Гориславой), гдѣ особенно замѣчательна фраза Ратмира «Кудесниковъ сильныхъ созвемъ», по необыкновенному вѣсу (гармоническому, ритмическому и инструментальному), который на нее положенъ и которымъ остроумно характеризуется суевѣрное языческое благоговѣніе: во второй, которая и оркестрована сильнѣе, къ этимъ голосамъ присоединяется полный хоръ. Ритмованная маршемъ и великолѣпно гармонизованная, эта заключительная фраза посвящена выраженію бодрости и надежды, еще разъ проснувшихся въ душѣ Руслана; кромѣ того слова его: «Скорѣе, скорѣе въ отчизну» и хора «витязь храбрый, да свершится нашъ удѣлъ; мы готовы въ путь съ тобою», какъ кажется, преисполнили воображеніе композитора представленіемъ сборовъ огромной толпы въ дальній путь; отсюда стремительность, отсюда торопливое шествіе, которыя слышутся въ этомъ превосходномъ заключеніи.

Пятое дѣйствіе состоитъ изъ двухъ картинъ. Сущность первой изъ нихъ заключается въ похищеніи Фарлафомъ спящей Людмилы изъ ночного стана путниковъ; но знаменита эта сцена совѣмъ не изображеніемъ этого происшествія, а лирическимъ монологомъ, независимымъ отъ дѣйствія и предшествующимъ похищенію. Я разумѣю знаменитый романсъ Ратмира: *Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость*. Послѣ похищенія Людмилы (совершеннаго за сценой: о немъ рассказываетъ вбѣгающій на сцену хоръ) является Финнъ и вторично спасаетъ Людмилу, вручая Ратмиру кольцо, съ помощью котораго ее можно будетъ разбудить отъ летаргическаго оцѣпенія. Декорація перемѣняется; мы переносимся снова въ залъ

дворца Свѣтозара, видѣнный нами въ первомъ дѣйствіи; Людмила, все еще безжизненная, покоится на ложѣ, около котораго столпился хоръ, поющій скорбную пѣсню о ея несчастіи; Свѣтозаръ упрекаетъ Фарлафа, принесшаго Людмилу, что онъ возвратилъ отцу лишь «Людмилы безотвѣтныи трупъ», является Русланъ, Ратмиръ и Горислава: Русланъ съ помощью волшебнаго кольца пробуждаетъ Людмилу, и опера оканчивается хоромъ, выражающимъ общее ликование.

Первой сценѣ предшествуетъ антрактъ, который состоитъ изъ вступленія, заимствованнаго изъ (хорового) разсказа о похищеніи Людмилы, и изъ пѣсни *Не проснетя птичка*, которую хоръ во второй сценѣ поетъ у ложа спящей Людмилы. Пѣсня (и въ дѣйствіи, и въ инструментальномъ антрактѣ) трехколѣнная; третье колѣно составляетъ изящную, фигуральную и гармоническую вариацию первой. Мелодія ея—грустная, но безъ всякой попытки на выраженіе мрачной, раздирающей скорби; напротивъ, въ ней чувствуется элементъ легкой и граціозной: образъ молодой дѣвушки, мнимая смерть которой оплакивается этимъ хоромъ, словно распространилъ и на похоронную жалобу колоритъ юной прелести. Поднятіе занавѣса открываетъ намъ уединенную мѣстность, близъ ночнаго привала Руслана и его спутниковъ; Ратмиръ одинъ на сценѣ и поетъ о своей воскресшей любви къ Гориславѣ. Это лирическое изліяніе, не мотивированное предыдущимъ и не нужное для послѣдующаго хода дѣйствія, составляетъ одну изъ тѣхъ сценическихъ неловкостей, въ которыя опера Глинки была вовлечена созданіемъ излишняго и искусственно связаннаго съ остальными лица Гориславы; но и здѣсь повторяется тотъ фактъ, что если можно оспаривать умѣстность пьесы, вызванной лицомъ Гориславы, то нельзя оспаривать глубокаго поэтическаго смысла, выраженнаго этою пьесой. Романсъ *Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость*, о которомъ здѣсь идетъ рѣчь, чрезвычайно замѣчательнъ по удивительному выраженію тихаго, полнаго и словно усталаго счастья. Педаль на тоникѣ, создающая для всей гармоніи широкую, общую основу, плавное движеніе мелодіи, которой какъ бы жаль расстаться съ выдерживаемымъ звукомъ; медленный ритмъ, при мѣрно и тихо пульсирующемъ аккомпаниментѣ виолончелей; выборъ тона ре-бе-

моль-мажоръ,—все это вмѣстѣ распространяетъ на этотъ дивный романсъ тотъ характеръ улегшагося, но не уничтоженнаго волненія, характеръ сладкой, роскошествующей усталости, который присущъ моментамъ глубокаго счастія. Средняя часть романа (онъ написанъ въ трехколѣбной формѣ, и на этотъ разъ третье колѣбно буквально повторяетъ первое); гдѣ Ратмиръ вспоминаетъ тѣ тревоженія, которыя онъ оставилъ для своей Гориславы, лишь немного подвижнѣе первой: тихо колеблющаяся фигура первыхъ скрипокъ, усилившейся хроматизмъ и затѣйливая узорчатость мелодіи (*Меня красавицы любили*) не въ состояніи пошатнуть общее спокойствіе, разлитое надъ всею пьесой: и здѣсь большею частью бась выдерживаетъ педаль на тоникѣ, сообщая чрезъ это гармоніи колоритъ роскошнаго покоя. Речитативъ «Все тихо, дремлетъ станъ», слѣдующій за романсомъ, отличается вѣрно схваченнымъ ночнымъ колоритомъ въ оркестровкѣ; мужской хоръ «Въ странномъ смятенѣ, въ дикомъ волненѣ, мрачнымъ собраніемъ сходитя станъ», въ которомъ заключается рассказъ объ исчезновеніи Людмилы изъ спящаго стана, замѣчательнъ оригинальнымъ выраженіемъ словеснаго содержанія. Вѣрный своей музыкальной природѣ, Глинка здѣсь всемъ пожертвовалъ для обозначенія общаго настроенія. Въ рассказѣ, слова котораго <sup>1)</sup> на первый взглядъ требуютъ безпорядочнаго речитатива, нѣтъ ни малѣйшаго намека на стремленіе выдѣлить отдѣльные моменты, драматизировать декламацию. Это не отъ того, что здѣсь поетъ хоръ: есть примѣры хоровыхъ, унисонныхъ речитативовъ, конечно, въ видѣ исключенія, но отчасти весьма удачныя. Приемъ, которымъ написанъ хоръ «Въ странномъ смятенѣ», объясняется изъ индивидуальности Глинки, всегда склонной объединять отдѣльные моменты въ общія картины настроеній. «Странное смятенье» въ музыкѣ вышло неподобнымъ: стремительный темпъ, испуганные возгласы («скрылся Русланъ» и «бѣдный Русланъ»), безостановочныя секвенціи, дикій, громкій унисонъ, общій отпечатокъ неожиданности и чрезвычайности,

<sup>1)</sup> Вотъ эти слова цѣликомъ; „Скрылся Русланъ; тайно, невѣдомо скрылась княжна. Духи ночей, легче тѣней, дѣву-красавицу въ полночь похитили. Бѣдный Русланъ, цѣли не вѣдая, тайною силою, въ полночь глубокую, скрылся за бѣдной княжной“.

вотъ что вознаграждаетъ здѣсь за отсутствіе повѣствующаго речитатива, въ которомъ каждое отдѣльное слово было бы просодически взвѣшено. Прибавлю, что разбираемый хоръ и съ чисто-музыкальной стороны чрезвычайно оригиналенъ. Въ превосходномъ речитативѣ, между отдѣльныхъ фразъ котораго оркестръ напоминаетъ фигуру предыдущаго хора, Ратмиръ выражаетъ свой ужасъ при этой новости. Является Финнъ спасти и утѣшить. Согласно своей безмятежной величавости, и онъ не речитативомъ, а прямо кантиленой, исполненною глубоко-сосредоточеннаго чувства, поетъ Ратмиру: «Успокойся! Минетъ время, и надъ вами солнце жизни, радость тихая блеснетъ». Красивая мелодія этой фразы (соль-мажоръ,  $\frac{6}{8}$ ) аккомпанируется широко-расположенными и выдерживаемыми аккордами струннаго квинтета. Выражая Финну свое упованіе на него и на свѣтлую будущность, Ратмиръ присоединяется къ его пѣнію. Новая фраза Финна: «Съ перстнемъ симъ волшебнымъ, въ Кіевъ ступай» (ми-мажоръ,  $\frac{4}{4}$ ), свѣтлая и радостная, по тону необыкновенно близка къ прежнимъ пьесамъ его партіи, во второмъ и третьемъ дѣйствіяхъ; тотъ же строгій диатонизмъ, то же обиліе задержаній, тѣ же плавно и широко движущіеся голоса въ струнномъ квинтетѣ; можно сказать, что слухъ здѣсь съ первыхъ тактовъ узнаетъ Финна, хотя никакого повторенія, никакого прямого намека на балладу или на речитативъ «О витязи» здѣсь нѣтъ и слѣда. Это фамиліное сходство почти всѣхъ пьесъ его роли («Успокойся, минетъ время» наиболѣе удаляется отъ общаго типа, хотя нисколько не противорѣчитъ ему), дѣлаетъ личность Финна самую цѣльною, самую сосредоточенною, самую глубоко-единою изъ всѣхъ характеровъ этой оперы. Дуэтъ «Съ перстнемъ симъ волшебнымъ» (ибо къ этой фразѣ вкорѣ присоединяется Ратмиръ своимъ голосомъ), свѣжій и прелестный по мелодіи, богатъ красивыми модуляціями, которыя каждый разъ весьма эффектно обозначаются вступленіемъ валторны. Форма его необычайная: начинаясь въ ми-мажоръ, онъ кончается въ тонѣ первой фразы Финна (соль-мажоръ), а оркестровая ригурнель послѣ него (заключающая превосходныя имитаціи) даже въ соль-миноръ.

Вторая картина пятаго дѣйствія начинается съ хора: «Ахъ ты, свѣтъ, Людмила, пробудись—пробудись!» Хоръ этотъ акком-

панируется военнымъ оркестромъ на сценѣ (изображающимъ здѣсь тѣ «гласы трубны», которыми у Пушкина въ *Русланъ и Людмила* старались разбудить княжну). Пѣніе хора снова переноситъ насъ въ ту область глубокой, эпической, языческой древности, которая такъ гениально очерчена въ первомъ дѣйствіи; подобно первой половинѣ перваго дѣйствія, вторая половина послѣдняго изображаетъ фонъ драматической картины, обстановку эпохи, между тѣмъ какъ во второмъ, третьемъ и четвертомъ дѣйствіяхъ, во второй половинѣ перваго дѣйствія и въ первой сценѣ пятого, характеристика эпической обстановки уступаетъ мѣсто обрисовкѣ личностей и ситуаций. Превосходная, въ высшей степени колоритная тема (въ тонѣ ре-эолийскомъ) и здѣсь даетъ поводъ къ образованію вариаций; этихъ вариаций четыре, изъ коихъ двѣ первыя заняты пѣніемъ хора, а двѣ послѣднія—пѣніемъ соло Свѣтозара и Фарлафа. Четвертая и послѣдняя замѣчательна искусною и изящною замѣной минорной гармоніи мажорною, при буквальномъ сохраненіи мелодіи: пріемъ этотъ составляетъ pendant къ пріему, упомянутому при разборѣ хора «Ложитесь въ полѣ мракъ ночной», гдѣ въ одной изъ вариаций, напротивъ того, мажорная гармонія замѣнена минорною. Слѣдующій за этими вариациями насмѣшливый возгласъ хора, обращенный къ Фарлафу: «Ой Фарлафъ! Горе-Богатырь! Разбуди княжну словомъ молодецкимъ!» замѣчателенъ по великолѣпному сопоставленію фригійскихъ каденцій, свидѣтельствуемъ о глубочайшемъ пониманіи духа церковныхъ ладовъ. Вторая жалоба хора: «Не проснется птичка утромъ», знакома намъ уже изъ антракта. По колориту древности и народности она много уступаетъ первой, но не менѣе ея прекрасно гармонизована: особенно хорошъ контрастъ между торжественнымъ, суровымъ характеромъ средней части («Во храмъ боговъ спѣши, нашъ князь») и тою легкостью и нѣжно-стью, которыя свойственны всей остальной пѣснѣ.

Трубы (не говоря сценически, а говоря музыкально, двѣ валторны и двѣ трубы) возвѣщаютъ о прибытіи Руслана. Его привѣтствуетъ громкій возгласъ Свѣтозара и хоръ «Русланъ; о, радость!» Фарлафъ скрывается. Русланъ подходитъ къ Людмилѣ и касается ея волшебнымъ перстнемъ; она медленно оживаетъ. Для музыкальной обрисовки этой чудесной ми-

нуты Глинка подвинулъ на первый планъ опять арфу и фортепiano, съ ними аккомпанируютъ пѣнію Руслана («Радость, счастье ясное») альты, віолончели и одинъ контрабасъ. Звукъ фортепiano въ оркестрѣ, по совершенному различію со всеми остальными тембрами, имѣетъ нѣчто фантастическое и является весьма полезнымъ пособіемъ волшебной оперѣ для охарактеризованія чудеснаго, сверхъестественнаго происшествія. Мелодія фразы «Радость, счастье ясное», свѣтлая, тихая и спокойная, поется сначала Русланомъ (въ ми-бемоль мажорѣ) потомъ Людмилой (въ си-бемоль мажорѣ), и ею поется *лежа*, на нотахъ невѣроятной высоты, что составляетъ одну изъ многихъ вокальныхъ трудностей этой многотрудной партіи. При повтореніи этой мелодіи Людмилой, гармонія нѣсколько усложняется, и къ фортепiano, арфѣ, альтамъ и віолончелямъ аккомпанимента присоединяются еще двѣ флейты и два кларнета въ среднемъ регистрѣ, самомъ тихомъ и нѣжномъ (Людмила поетъ съ закрытыми глазами и приходитъ въ себя во время своего пѣнія). Фраза хора «Коль сладокъ свиданія часъ», эффектно отгѣненная модуляціей въ ре-бемоль мажорѣ, аккомпанируется (какъ и *всякая* фраза хора въ этомъ дѣйствиі) военнымъ оркестромъ, а именно его деревянными инструментами; слѣдуетъ небольшой ансамбль Людмилы, Гориславы, Ратмира, Руслана, Свѣтозара съ хоромъ, построенный все на той же мелодіи «Радость, счастье ясное», которая на этотъ разъ поручена Ратмиру; этотъ ансамбль заключаетъ эту часть финала. Въ ней высказался моментъ тихой и свѣтлой радости, моментъ успокоенія послѣ многихъ и долгихъ страданій, бореній и испытаній. Но этимъ не исчерпана ситуація: возвращеніе и оживленіе Людмилы должны ознаменоваться шумнымъ, блестящимъ празднествомъ. Этотъ второй моментъ исчерпывается заключеніемъ финала, хоромъ «Слава великимъ Богамъ», которымъ и оканчивается опера.

Два мотива, на которыхъ построенъ этотъ хоръ, намъ извѣстны изъ увертюры, гдѣ первый изъ нихъ («Слава») составляетъ вступленіе и въ послѣдствіи играетъ обширную роль въ тематизаціи, второй же (мелодія оркестра, играемая скрипками и альтами во время словъ хора «Да процвѣтаетъ въ полной силѣ и красѣ») и пр.) есть главная тема. Самая постро-

ка этого заключительнаго хора (начинающаго, послѣ того какъ предшествующая фраза окончилась каденціей въ си-бемоль мажорь, прямо и внезапно въ ре-мажорь) въ продолженіи 68 тактовъ строго придерживается увертюры (разнясь отъ нея только въ инструментовкѣ, такъ какъ увертюра написана для одного обыкновеннаго оркестра, безъ участія военнаго, а финаль для двухъ оркестровъ); отсюда, вмѣсто перехода къ пѣснѣ Руслана: «О, Людмила, Лель сулилъ мнѣ счастье», дѣлаемаго въ увертюрѣ, начинается небольшая фраза Ратмира и Гориславы («Радость и утѣха»), обращающихся къ молодой четѣ съ поздравленіями. Фраза эта, по своей модуляціонной постройкѣ, содержитъ сильную примѣсь церковныхъ ладовъ, хотя тонъ ея собственно есть фа-мажорь; въ противоположность шумному, громкому хору, предшествующему ей, она аккомпанируется только арфой и *pizzicato* струннаго квинтета. Оригинальная и красивая, она отличается легкостью и граціей, въ особенности второе ея колѣно, гдѣ въ аккомпаниментѣ литавры и валторны поочередно напоминаютъ (*pianissimo*) мотивъ «Слава» предыдущаго хора. Внезапная модуляція цѣлою массой обоихъ оркестровъ возвращаетъ насъ къ фразѣ «Да процвѣтаетъ», которая повторяется цѣлкомъ; послѣ нея Ратмиръ и Горислава также повторяютъ «Радость и утѣхи», только въ си-бемоль мажорь, вмѣсто фа-мажорь; за исключеніемъ перемѣны тональности и нѣкоторыхъ *обращеній* голосовъ Ратмира и Гориславы, и это повтореніе буквально. Новое, столь же внезапное возвращеніе въ тонъ ре-мажорь ведетъ, наконецъ, къ перорачіи этого обширнаго и грандіознаго финала, начатки которой также были намѣчены въ увертюрѣ, но получили здѣсь гораздо болѣе широкое развитіе. Въ это заключеніе Глинка внесъ (въ военный оркестръ и въ контрабасы и віолончели обыкновеннаго оркестра) мотивъ лезгинки, чтò не мало смущало критику. Какой смыслъ имѣетъ лезгинка въ Кіевѣ, и именно въ моментъ празднованія торжества надъ Черноморомъ, къ обстановкѣ котораго принадлежитъ и лезгинка? Мнѣ кажется, что лезгинка обозначаетъ здѣсь участіе въ этомъ общемъ ликованіи дружины Черномора; что ею выражается соединеніе этихъ пришельцевъ съ кіевлянами въ чувствѣ общей, братской радости. Съ музыкальной точки зрѣнія нельзя не при-

знать, что отъ присоединенія этихъ иностранцевъ тонъ общей веселости много выигралъ. Лезгинка имѣетъ нѣчто безза-вѣтно, изступленно веселое, она придаетъ заключенію оперы вакхическій отъбнокъ, котораго безъ нея не было бы. Техни-ческий пріемъ ея введенія искусенъ и совершенно свободенъ отъ принужденія и натяжки—контрапунктическихъ недуг-овъ, неизвѣстныхъ Глинкѣ. Роскошные, ослѣпительно-бле-стящіе аккорды замыкаютъ собой широко-развитый финалъ и завершаютъ зданіе цѣлой оперы.

О разобранномъ сейчасъ финалѣ можно сказать, что онъ хорошъ до непрактичности. Извѣстно, что далеко не вся публика высиживаетъ оперы до конца, а тѣмъ болѣе такую обширную оперу, какъ *Русланъ*, одну изъ длиннѣйшихъ въ литературѣ оперъ; поэтому большинство оперныхъ заключе-ній, рассчитанныя на шумъ сборовъ къ отъѣзду, ходьбы и двиганья стульевъ, написаны съ весьма извинительною не-брежностью. Заключеніе же *Руслана и Людмилы*, какъ по своему грандіозному содержанію, запечатлѣнному праздни-чнымъ блескомъ и великолѣпіемъ, такъ и по своей колоссаль-ной формѣ, широкой, полной и превосходно-округленной, со-ставляетъ произведеніе мастерское; а опытъ доказалъ, что дѣйствительно, шумъ ходьбы и двиганья стульевъ часто за-глушалъ это мастерское произведеніе. Но здѣсь лишь повто-ряется, въ болѣе рѣзкомъ примѣрѣ, та непрактичность идеальнаго изящества, которою (если вмѣнять красоты въ недостатки), грѣшитъ вся опера отъ начала до конца. Будучи совершенно лишена второстепенныхъ, менѣе тщаельно от-дѣланныхъ сценъ и партій, почти не спускаясь съ высшаго уровня вдохновенія, опера *Русланъ и Людмила* не предста-вляетъ вниманію слушателя возможности отдыха и сосредото-ченія на главныхъ пунктахъ. Между тѣмъ обычай слушать не цѣлую оперу, а только три, четыре наиболѣе выдающіеся ея нумера, весьма распространенъ и будетъ держаться, пока будутъ держаться итальянскія оперы, введшія его. Для пони-манія *Руслана и Людмилы* такой обычай непримѣнимъ, и вотъ еще причина, кромѣ сценическихъ недостатковъ ли-бретто, объясняющая неуспѣхъ и непопулярность этой оперы.

Но эта непопулярность—явленіе временное. До сихъ поръ не было примѣра, чтобы великія народныя произведенія

искусства навсегда оставались, въ средѣ своего же народа, нелюбимыми и непризнанными. Они только бываютъ болѣе или менѣе долго непоняты. Невыгодныя внѣшнія свойства *Руслана и Людмилы* (не говоря уже о томъ, слишкомъ далеко отъ идеала, исполненіи, о скудной и скупой обстановкѣ, которыя достались на долю этой оперы) достаточно важны, чтобъ объяснить печальный фактъ медленнаго усвоенія этой капитальной оперы нашимъ эстетическимъ сознаниемъ. Но непониманіе заслугъ Глинки на оперномъ поприщѣ, кажется, начинаетъ отживать и мало-по-малу замѣняется отношеніемъ, исполненнымъ благоговѣнія и энтузіазма. Со временемъ масса усвоитъ воззрѣніе, которое теперь живо и крѣпко въ умахъ меньшинства, — что *Русланъ и Людмила* не только обогатила музыкальную технику первоклассными образцами формъ, гармоніи и инструментовки, но также внесла въ музыкально-драматическій стиль новые задатки его будущаго развитія: новыя средства выраженія ситуациіи и обрисовки характера, цѣльныя и живыя музыкальныя личности, сильная индивидуальность которыхъ заставляетъ блѣднѣть все, что имѣется въ этомъ родѣ въ оперной музыкѣ. *Русланъ и Людмила* — опера съ важными недостатками; и этихъ недостатковъ (я разумѣю упомянутые сценическіе) въ иныхъ операхъ нѣтъ. Но уступая многимъ операмъ, напримеръ, французской школы, во внѣшностяхъ, въ послѣдствіи сценическаго «шика», *Русланъ и Людмила*, если взглянуть не на отрицательныя, а на положительныя стороны этой оперы, представляетъ неисчерпаемую сокровища поэзіи и психическаго анализа. Даже помимо арій и хоровъ *Руслана*, одного речитатива этой оперы достаточно, чтобъ убѣдить изучающаго ее критика въ ея особенной важности въ области музыкальной драмы, для которой оригинальное созданіе нашего безсмертнаго Глинки открываетъ новыя, невѣдомые до него горизонты.

## Бенефисъ г-жи Оноре. „Русланъ и Людмила“ на сценѣ московской оперы.

(Современная лѣтопись, № 4, 1868.)

29-го минувшаго января, въ Москвѣ совершилось событіе, важное не для однихъ только театраловъ и меломановъ, но и въ общенародномъ смыслѣ: въ этотъ день въ Москвѣ, около двадцати лѣтъ не слыхавшей безсмертнаго произведенія опернаго искусства, — произведенія, написаннаго русскимъ и носящаго названіе *Русланъ и Людмила*, была снова дана эта опера, при полномъ театрѣ и съ блестящимъ успѣхомъ. Въ исторіи нашего музыкальнаго развитія, такой фактъ составляетъ эпоху; да будетъ позволено надѣяться, что онъ отразится и вообще на нашемъ народномъ самосознаніи, что гордое и радостное чувство, возбуждаемое въ русскомъ сердцѣ созерцаніемъ такого вдохновеннаго, такого безукоризненно законченнаго художественнаго произведенія, какъ *Русланъ и Людмила*, возбуждаемое въ немъ мыслью, что подобная опера могла быть создана нашимъ юнымъ народомъ, не пройдетъ безплодно для нашего общаго развитія, что бодрость духа, необходимая всякому народу, призванному совершить что-либо великое на историческомъ поприщѣ, окрѣпнетъ среди всеобщаго, восторженнаго наслажденія этою возвышенною и величавою поэмой нашего родного, русскаго художника. Да будетъ, послѣ такого отраднаго, утѣшительнаго дня, какъ 29-е января, да будетъ прощено ослѣпленной неблагодарности, столько лѣтъ оставлявшей безсмертную оперу Глинки безъ вниманія; да будетъ прощень нашей публикѣ тотъ снисходительно-небрежный тонъ, которымъ она привыкла го-

ворить о почти неизвѣстномъ ей *Русланъ*, да будутъ прощены нашимъ журнальнымъ рецензентамъ ихъ милостивыя похвалы, ихъ самоувѣренныя порицанія, которыми они надѣляли Глинкинскую оперу. Все это—грѣхи нашей молодости, грѣхи, которые мы уже начали заглаживать, отъ которыхъ мы все болѣе и болѣе очищаемся. Недалеко то прошлое, когда и Петербургу, столь превосходящему Москву театральными и музыкальными средствами, *Русланъ и Людмила* была область невѣдомая: было поколѣнїе, помнившее первую постановку этой оперы, ея сомнительный успѣхъ и послѣдующее затѣмъ исчезновеніе со сцены, но новая молодая публика знала эту оперу только по тѣмъ невыгоднымъ слухамъ, которые давно утвердились о ея длинѣ, о несценически «нѣмецкомъ», то-есть, въ переводѣ, скучномъ содержаніи ея музыки, и пр., и пр. Но съ 1864 года, когда *Русланъ*, хотя съ безжалостными урѣзками и сокращеніями (превратившими все 2-е, 3-е и 5-е дѣйствіе оперы въ какую-то безсвязную чепуху), былъ, наконецъ, возобновленъ на сценѣ Марїинскаго театра, онъ до сихъ поръ на ней держится; поставленный съ комическою скупостью, исполняемый далеко не ровно—нѣкоторыми превосходно, иными только сносно—онъ вопреки модѣ, увлекающей публику своими новинками, приобретаетъ съ каждымъ годомъ болѣе и болѣе поклонниковъ. Иностранцы, въ самое недавнее время, еще не имѣли понятія о *Русланъ и Людмила*; но въ началѣ прошлаго 1867 года, опера нашего композитора была, благодаря почтеннымъ стараніямъ одного изъ нашихъ молодыхъ музыкальныхъ дѣятелей, М. А. Балакирева, исполнена въ Прагѣ съ огромнымъ успѣхомъ и, какъ кажется, съ рѣдкимъ совершенствомъ. Наконецъ, и послѣ того, какъ чехи уже познали колоссальное произведеніе нашего композитора, оно оставалось неизвѣстнымъ Москвѣ: данная здѣсь когда-то въ сороковыхъ годахъ, опера Глинки была до 29-го января нынѣшняго года для москвичей лишь смутнымъ преданіемъ, какимъ-то тяжкимъ слухомъ, а была извѣстна только самому небольшому кружку записныхъ любителей Глинкинской музыки. Цѣлый годъ мы, москвичи, должны были нести униженіе, что чехи на сценѣ любовались оперой русскаго композитора, которая для насъ самихъ была миеомъ. Настала же

пора перестать и этому! Какъ бы для того, чтобы вознаграждать оперу Глинки за долгую обиду, которую она терпѣла въ Москвѣ, опера *Русланъ и Людмила* дана 29-го числа безъ большей части тѣхъ урѣзковъ и пропусковъ, которыми она обезображивается въ Петербургѣ. Такъ, во второмъ дѣйствіи исполнили разсказъ живой головы (хоръ унисономъ), безъ котораго остается непонятнымъ не только одна изъ главныхъ пружинъ дѣйствія (волшебный мечъ, полученный Русланомъ отъ головы, и которымъ онъ въ послѣдствіи поражаетъ Черномора), но и самое присутствіе этой головы на сценѣ. Такъ, въ третьемъ дѣйствіи, была цѣликомъ исполнена сцена обольщенія, гдѣ подъ вліяніемъ чаръ Наины, Русланъ, отправившійся въ дальній путь единственно съ цѣлью отыскать Людмилу, забываетъ о ней и влюбляется въ Гориславу, а Ратмиръ, забывая точно такъ же о своей Гориславѣ, увлекается одною изъ дѣвъ очарованнаго замка. Сцена эта прерывается приходомъ Финна, добраго волшебника, который, являясь, снимаетъ чары съ Руслана и Ратмира и разрушаетъ очарованный замокъ. Въ Петербургѣ Финнъ тоже является снимать чары съ витязей и разрушать замокъ, но такъ какъ предыдущая сцена пропускается, то оказывается, что Финнъ является уничтожать такія ковы злой волшебницы, которыхъ мы вовсе не видали, и удивленные слушатели тщетно стараются объяснить себѣ грозныя слова речитатива Финна: «О витязи! Коварная Наина успѣла васъ обманомъ обольстить! И вы въ постыдной нѣгѣ могли столь славный подвигъ позабыть!» Далѣе, въ пятомъ дѣйствіи, хотя и не исполнили разсказа хора о похищеніи Людмилы изъ спящаго стана, но по крайней мѣрѣ исполнили речитативъ Ратмира по поводу этого похищенія, и дуэтъ Финна съ Ратмиромъ, что все также пропускается въ Петербургѣ. Въ нашей сѣверной столицѣ пятое дѣйствіе *Руслана и Людмилы* имѣетъ такой видъ: открывается занавѣсъ, и въ какомъ-то лѣсу Ратмиръ поетъ Богъ знаетъ о комъ: «Она мнѣ жизнь, она мнѣ радость, она мнѣ возвратила вновь мою утраченную младость, и счастье, и любовь». Затѣмъ уходитъ; декорация изъ лѣса становится дворцомъ Свѣтозара, на кушеткѣ лежитъ помертвѣлая Людмила, и хоръ, въ сопровожденіи военнаго оркестра, старается разбудить ее. Для

чего предыдущій лѣсъ съ пѣніемъ Ратмира, никто не въ состояніи себѣ объяснить; между тѣмъ въ подлинникѣ въ этомъ лѣсу находится ночной привалъ Руслана и дружины, приставшей къ нему у Черномора; въ этомъ станѣ находится и Людмила, которую, погруженную въ летаргическій сонъ, Русланъ везетъ обратно въ Кіевъ; всѣ спятъ, одинъ Ратмиръ бодрствуетъ и наединѣ предается мысли о своей воскресшей любви къ Гориславѣ. Людмилу похищаетъ Фарлафъ, вспомошествоваемый злою волшебницей Нанной; проснувшись, дружина Русланова съ ужасомъ замѣчаетъ похищеніе Людмилы, и, вбѣгая на сцену, торопливо и испуганно рассказываетъ Ратмиру о новомъ несчастіи. Тогда является Финнъ, еще разъ спасающій Людмилу. Сдѣлавъ такіа капитальныя возстановленія въ оперѣ Глинки, московская сцена поступила очень храбро и стяжала заслугу немалую. Нельзя сожалѣть о томъ, что однажды рѣшившись дать *Руслана* въ такомъ видѣ, въ которомъ она длится до полуночи, придумали, изъ какой-то грошовой экономіи времени, ничтожныя сокращенія въ первомъ дѣйствіи (и въ одномъ изъ гениальнѣйшихъ мѣстъ всей оперы, въ свадебномъ хорѣ: «Лель таинственный, упоительный, ты восторги льешь въ сердце намъ»); сокращенія, дающія выигрышъ времени минуты въ четыре, не больше, но немилосердно портящія музыкальную форму этого нумера. Жаль также, что интродукцію перваго же дѣйствія исполнили по-петербургски, то-есть опять-таки съ урѣзываніемъ значительной ея части, исполненной самыхъ дивныхъ подробностей, и съ пропускомъ второй пѣсни Баяна. Далѣе, если уже сокращать арію Руслана: «Дай, Перунъ, мнѣ мечъ», то лучше, съ точки зрѣнія формы, сокращать ее какъ въ Петербургѣ (вторая фраза только въ соль-мажорѣ), нежели какъ здѣсь (вторая фраза *только* въ си-мажорѣ), хотя еще лучше не сокращать вовсе.

Исполненіе *Руслана и Людмилы* у насъ имѣетъ двѣ стороны, совершенно противоположныя: вокальную и инструментальную. Въ вокальномъ исполненіи преобладало хорошее. Бенефицианткѣ нечего теперь доказывать, что она превосходная пѣвица съ превосходнымъ голосомъ; это уже давно извѣстно. Но и въ этой роли она была превосходна: она въ совершенствѣ передала характеръ Ратмира, страстнаго, чув-

ственного и непостояннаго. Отъ г. Раппорта мы впервые услышали исполненіе баллады Финна большимъ, свѣжимъ голосомъ; и пониманіе этой баллады г. Раппортомъ совершенно вѣрное; развѣ мѣстами ужь слишкомъ явственно проглядывалъ подѣ сѣдинами Финна молодой, пылкій человѣкъ. Г-жа Меньшикова, въ совершенную противоположность той граціозно-пассивной Людмилѣ, которую съ такимъ талантомъ создала г-жа Платонова, была Людмила страстная и роскошная, даже энергическая: это, по моему мнѣнію, совсѣмъ не вѣрно, ибо этого нѣтъ у Глинки, но нельзя не сознаться, что это было очень красиво; много подкупалъ и прекрасный голосъ г-жи Меньшиковой. Г. Радонежскій, конечно, не былъ геройскій русскій витязь Русланъ, но пѣлъ весьма удовлетворительно; еще менѣе г. Демидовъ былъ хвастунъ и трусъ Фарлафъ; Фарлафъ Петрова—одно изъ высшихъ созданій сценическаго искусства, которое я знаю: высокій комизмъ игры Петрова вполне достоинъ высокаго комизма характера Глинки. Г. Демидову слишкомъ невыгодно было сравненіе съ такимъ гениальнымъ предшественникомъ: весь дивный юморъ этого лица въ его исполненіи пропалъ безъ слѣда. Въ прелестной роли Гориславы, этой любящей дѣвушки, которая не поетъ ни одного такта, не запечатлѣннаго страстью и нѣжностью, дебютировала г-жа Турчанинова, пѣвица далеко не безъ надеждъ, но до того оробѣвшая на своемъ дебютѣ, что сбилась сначала съ интонаціи, а потомъ и съ такта. Такія несчастія бываютъ съ молодыми пѣвицами, испуганными видомъ полной залы и направленныхъ на нихъ биноклей; дѣлать по такимъ дебютамъ невыгодныя заключенія—несправедливо и поверхностно. Поэтическая партія Баяна была исполнена г. Орловымъ не рельефно, но недурно. Что было непонятно, такъ это танцы четвертаго дѣйствія: вмѣсто безобразныхъ комическихъ танцевъ арабченковъ, которыхъ такъ явно требуетъ угловатая, юмористическая музыка одного изъ нумеровъ (A-dur  $\frac{3}{4}$ ) и которые поставлены въ Петербургѣ, на нашей сценѣ порхали балерины съ обычною граціей. Вмѣсто лезгинки, миловидная и талантливая г-жа Шапошникова (очевидно, не по собственной винѣ), танцевала что-то такое совершенно другое. Но что было совершенно понятно, такъ это оркестровая часть исполненія: она была такъ же пе-

чальна, какъ мы привыкли ее видѣть. Подъ убійственно-равнодушнымъ жезломъ г. капельмейстера исчезла прелесть, исчезла роскошь Глинкинскаго оркестра. Энергическій, порывистый хоръ *Лель таинственный* былъ взятъ вдвое тише, чѣмъ слѣдуетъ; зато сладострастный хоръ *Ложится въ поля мракъ ночной*, вѣроятно, чтобы наверстать потерянное время, былъ взятъ невѣроятно скоро; многіе другіе нумера потерпѣли искаженія въ темпѣ, менѣе крупныя. Но этого мало. Въ оркестровкѣ *Руслана* огромную роль играетъ фортепіано: есть нумера, именно въ первомъ дѣйствіи (пѣсня Баяна), въ четвертомъ (хоръ цвѣтовъ и хоръ невидимыхъ геніевъ) и въ пятомъ (сцена пробужденія Людмилы), которые безъ фортепіано немыслимы. Повѣрятъ ли наши потомки, когда наступитъ, наконецъ, время болѣе почтительнаго обращенія съ произведеніями Глинки, повѣрятъ ли они, что мы и не позаботились поставить фортепіано въ оркестрѣ?! Что остается дѣлать въ виду такого безцеремоннаго отношенія къ нашему великому національному произведенію? Будемъ настойчиво, неуклонно, самоотверженно изучать величавые памятники русскаго музыкальнаго творчества, будемъ поддерживать и тѣ не вполне удачныя попытки, которыя дѣлаются къ исполненію такихъ партитуръ, какъ *Руслана и Людмилы*, будемъ благодарны въ особенности гг. пѣвцамъ, отнесшимся къ своей задачѣ честно и добросовѣстно, къ задачѣ—справедливость требуетъ сказать—чрезвычайно трудной, утонченной и возвышенной.

---

## „Жизнь за Царя“ въ Миланѣ.

(Голосъ, 3 мая 1874).

Сегодняшній музыкальный очеркъ, посвященный русской оперѣ въ Миланѣ—не корреспонденція изъ сѣверной Италіи. Пишущій эти строки сидитъ въ Петербургѣ, и сидѣлъ въ немъ все время, пока репетировалась, давалась, смотрѣлась и обсуждалась Глинкинская опера въ Миланѣ. Онъ не можетъ подѣлиться съ читателемъ впечатлѣніями живыми, непосредственно почерпнутыми на мѣстѣ, но у него подъ руками находится съ полдюжины заграничныхъ—большею частью, итальянскихъ, печатныхъ отчетовъ о событіи, имѣющемъ столько музыкальнаго интереса и для итальянцевъ, и для русскихъ, и въ этихъ-то свѣдѣніяхъ много такого, съ чѣмъ, быть можетъ, небезъинтересно будетъ познакомиться читателямъ «Голоса».

Мы, русскіе, привыкли считать Глинку великаномъ, который, по силѣ генія и искусства, не уступаетъ ни Бетховену, ни Баху, ни Моцарту; у насъ въ отношеніи къ нему давно смолкло всякое скептическое или отрицательное направленіе. Поэтому, для насъ нѣтъ ничего поразительнѣе, чѣмъ то впечатлѣніе, которое музыка нашего великаго соотечественника производитъ на свѣжаго человѣка изъ иностранцевъ. Нисколько не отказываясь отъ своего собственнаго мнѣнія, мы, однако, иногда чувствуемъ искушеніе допустить, что красоты Глинки доступны не всѣмъ національностямъ, и что люди Запада, по большей части, являются какъ бы лишенными органа для пониманія этой музыки. О композиторѣ, котораго мы равняемъ съ Бетховеномъ, приходится читать такія сужденія, какъ, на примѣръ, недавно въ вѣнской газетѣ

«Presse», гдѣ говорилось, что въ лицѣ Эркеля (о существованіи котораго въ Россіи немногіе знаютъ) шестимилліонная нація мадьяръ достигла идеала народной музыки, чего, дѣ-скать, шестидесятимилліонная русская нація не могла сдѣ-лать, сколько бы она ни гордилась своимъ Глинкой. Нѣ-сколько лѣтъ назадъ, авторъ настоящаго очерка познакомил-ся съ однимъ весьма хорошимъ и свѣдущимъ нѣмецкимъ музыкантомъ, челоувѣкомъ далеко немолодымъ, но передо-вымъ, умѣренно вагнеровскаго направленія. Дѣло было въ Москвѣ; нѣмецъ недавно только пріѣхалъ въ Россію и Глин-ки, разумѣется, не зналъ.

Мнѣ непременно захотѣлось не только познакомить его съ нашимъ композиторомъ, но и обратить его въ культъ Глинки. Вдвоемъ, съ однимъ изъ своихъ пріятелей, я сталъ угощать почтеннаго нѣмца отрывками изъ «Жизни за Царя» и дру-гими вещами Глинки въ четыре руки. Пріятель мой и я указывали нашему слушателю на каждую черту въ играе-мыхъ сочиненіяхъ, которая, по нашему мнѣнію, могла воз-высить ихъ въ глазахъ его. Слушатель былъ, какъ и слѣдо-вало ожидать, внимателенъ и добросовѣстенъ; въ результатѣ онъ нашель, что «Глинка стоитъ на уровнѣ второстепенныхъ нѣмецкихъ оперныхъ композиторовъ, немного выше Рейсси-гера съ Линдпайнтнеромъ и значительно ниже Маршнера». Съ тѣхъ поръ я, признаться, охладѣлъ къ пропагандирова-нію Глинки между иностранцами. Разсказанный мною анек-дотъ, конечно, явленіе частное: я точно такъ же могъ бы на-пасть и на болѣе воспріимчиваго слушателя; но въ этомъ частномъ случаѣ отчетливо рисуется преобладающее настрое-ніе нѣмцевъ. Извѣстно, что въ попыткахъ знакомить ихъ съ твореніями Глинки никогда не было недостатка. Самъ Глин-ка, не задолго передъ смертью, далъ въ Берлинѣ большой концертъ, составленный изъ его произведеній; если я не ошибаюсь, въ Веймарѣ при Листѣ были исполнены если не все, то большая часть симфоническихъ произведеній Глин-ки; нѣсколько лѣтъ назадъ, благодаря энергіи и таланту М. А. Балакирева, въ Прагѣ съ большимъ успѣхомъ прошла опера «Русланъ и Людмила», хотя и на чешскомъ языкѣ, но, конечно, съ огромнымъ процентомъ нѣмецкихъ слушателей въ публикѣ. Однако, въ послѣднемъ случаѣ успѣхъ, какъ

мнѣ кажется, былъ въ значительной мѣрѣ дѣломъ славянскихъ симпатій, которыя заставили чеховъ отнести гостеприимно къ славянской оперѣ; иначе трудно было бы объяснить, почему примѣру Праги не послѣдовали другіе города. Припоминая все это, мы невольно приходимъ къ выводу, что творенія, кажущіяся намъ великими, недосягаемыми, на массу людей, неуступающихъ намъ въ просвѣщеніи, производятъ дѣйствіе обыденныхъ, дюжинныхъ работъ, и что на музыкальномъ поприщѣ повторяется явленіе, которое на поприщѣ литературномъ представляетъ Гоголь, также поразительно мало понятый и оцѣненный на Западѣ. Все это слѣдуетъ имѣть въ виду, разбирая сужденія итальянцевъ объ оперѣ Глинки. Мы почти на каждомъ шагѣ наталкиваемся на сюрпризы: иностранецъ находитъ замѣчательнымъ то, что по нашему слабо и незначительно, оставляетъ безъ вниманія то, что по нашему гениально и бессмертно; вещи, которыя мы считаемъ чисторусскими, исключительными, для иностранцевъ мало понятными, понимаются и принимаются сразу; а вещи, которымъ мы приписываемъ общеевропейское и общечеловѣческое значеніе, не встрѣчаютъ ни сочувствія, ни пониманія. Объ общемъ результатѣ до сихъ поръ еще невозможно судить; достовѣрно то, что первое представленіе, данное 20-го (8-го) мая, было весьма бурно и встрѣтило сильную оппозицію, а на послѣдующихъ эта оппозиція смолкла; нѣкоторые же нумера и на первомъ представленіи были приняты отлично. Въ миланской печати отражаются два мнѣнія: одно, почти солидарное съ массой, съ оппозиціей, третируетъ оперу Глинки далеко не благосклонно; другое, болѣе согласное со «знатоками», защищаетъ оперу отъ предразсудка толпы и восторгается ея красотами. По откровенности, по безцеремонному тону, по живости и правдивости выраженія, мнѣ, признаться, очень понравилась самая враждебная изъ рецензій, помѣщенная въ газетѣ «Pungolo» и подписанная D. Verità. Нужно оговориться, что враждебность, гдѣ она высказывается, касается только музыки Глинки, но не исполненія: г-жа Меньшикова (Антонида), г-жа Барлани-Дики (Ваня), г. Мерли (Сусанинъ), хоры и ихъ репетиторъ (г. Царини), наконецъ, оркестръ и его дирижеръ (г. Фагчио) осыпаются единогласными похвалами; только о тенорѣ (г. Бертолини)

отзываются холоднѣе, да постановку танцевъ всѣ осуждаютъ. Итакъ, послушаемъ г. Веритѣ. «Ни мы, ни публика, вчера не ощутили того энтузіазма, который посвященные чуть не предписали намъ подѣ страхомъ выказать себя невѣждами. Пусть это будетъ невѣжествомъ со стороны нашей и со стороны публики, но и она, и мы вынесли вчера давящее впечатлѣніе скуки. Если хотите, это была скука классическая, скука аристократическая, скука шикарная, но во всякомъ случаѣ, это была скука... Это была та скука, которую въ искусствѣ возбуждаетъ постоянное преобладаніе труда надъ вдохновеніемъ, науки надъ страстью. Никто не можетъ отрицать, что музыка этой оперы обнаруживаетъ въ авторѣ большого контрапунктиста; есть въ ней (по увѣренію ученыхъ) музыкальныя комбинаціи, изумительныя по учености и по ловкости фактуры; выказывается въ ней вся наука великаго мастера, но нѣтъ живительнаго вѣянія генія, того вѣянія, которое одною музыкальною фразой, одною мелодическою мыслью, одною инструментальною комбинаціей охватываетъ всю публику и заставляетъ ее трепетать отъ энтузіазма». Слѣдуетъ переченъ отдѣльныхъ нумеровъ, которые авторъ находитъ замѣчательными въ томъ или другомъ смыслѣ. Замѣтимъ, что, внося въ свою хронику извѣстіе о фіаско, которое претерпѣлъ второй актъ, г. Веритѣ, въ оправданіе публики, прибавляетъ отъ себя: «Надобно признаться, что музыка этихъ танцевъ вялая, холодная, безцвѣтная, а главное—однообразная». Эти слова не требуютъ комментаріевъ; представляю себѣ изумленіе петербургскаго меломана! Г. Веритѣ пропускаетъ безъ вниманія почти всѣ хоры оперы, составляющіе главную ея красу и гордость; между прочимъ, онъ не говоритъ ни о «Мы на работу въ лѣсъ», ни о «Славься», ни объ «Устали мы»; только о фугѣ перваго дѣйствія онъ отзывается благосклонно. Замѣчательно, что и публикѣ эта фуга очень понравилась.

Не лишень интереса также и отзывъ другого рецензента, г. Галли. Этотъ съ гораздо большими претензіями на знатка; если г. Веритѣ иронически противопоставляетъ себя «ученымъ музыкантамъ», то г. Галли начинаетъ свой фельетонъ историческою экскурсіей насчетъ Сарти, Чимарозы и Паизиелло. Въ критическомъ отношеніи, онъ, впрочемъ, немного

благосклоннѣе своего неученаго собрата. По его мнѣнію, Глинкѣ напрасно приписываютъ созданіе новаго, оригинальнаго стиля въ музыкѣ; Глинка, напротивъ, страдаетъ, дескать, недостаткомъ индивидуальности. Что могъ создать новаго знаменитый славянскій композиторъ на такомъ поприщѣ, гдѣ возвышаются Палестрина, Марчелло, Моцартъ, Бетховень, Россини и Беллини?

Аргументація, какъ видите, не очень удобная для молодыхъ итальянскихъ композиторовъ, если кто-нибудь изъ нихъ попробуетъ пойти по новому пути: всякому будетъ объявлено, что послѣ Палестрины и Беллини новаго уже ничего нельзя сдѣлать...

Строго говоря, изъ всѣхъ отзывовъ миланской печати только одинъ вполне благопріятный для Глинки и, въ то же время, основательный и подробный—рецензія г. Филиппи въ «Perseveranza». Онъ не только вторитъ публикѣ въ тѣхъ мѣстахъ, гдѣ она одобрила русскую оперу, но и заступаетъ за русское произведеніе тамъ, гдѣ публика обходится съ нимъ несправедливо. «Музыка танцевъ—пишетъ онъ—великолѣпна и инструментована съ тонкостью и нѣжностью, почти чрезмѣрною для балета». Онъ отмѣчаетъ также граціозный декламационный хоръ рабочихъ (*un grazioso coro sillabico di lavoratori*) въ третьемъ дѣйствіи. Правда, и въ его статьѣ мы тотчасъ же видимъ разницу между итальянскою мѣркою и тою, которая въ употребленіи у насъ: высшая точка «Жизни за Царя» для г. Филиппи—квартетъ третьяго дѣйствія; арія Сабинина въ первомъ дѣйствіи напоминаетъ «Отелло», и т. п. Несмотря на эти черты, странныя для русскаго читателя, онъ долженъ уважать въ г. Филиппи одного изъ самыхъ рѣшительныхъ борцовъ за Глинкинскую музыку на Западѣ; еще до представленія, критикъ «Perseveranza» помѣстилъ въ ней статью, въ которой знакомитъ своихъ читателей съ значеніемъ Глинки, и теплое чувство къ творенію русскаго художника неподдѣльно сказывается въ начальныхъ словахъ его отчета о первомъ представленіи: «Будучи большимъ поклонникомъ музыки Глинки, я, признаюсь, весьма боялся за ея успѣхъ въ Италіи, такъ какъ эта музыка слишкомъ несогласна съ привычками нашей публики и, притомъ, должна была исполняться въ такомъ театрѣ, какъ театръ Даль-Верме,

гдѣ принято курить, расхаживать, разговаривать—словомъ; дѣлать все, только не слушать съ художественнымъ благоговѣніемъ. При этихъ, болѣе, чѣмъ справедливыхъ, опасеніяхъ, успѣхъ среды (т.-е. представленія «Жизни за Царя») далеко превзошелъ мои ожиданія...

За музыку Глинки заступился также другой борець, не менѣе г. Филиппи свѣдущій и энергическій, но гораздо болѣе извѣстный русской публикѣ...—г. Гансъ фонъ-Бюловъ, недавно дававшій концерты у насъ и въ Москвѣ. Въ аугсбургской «Allgemeine Zeitung» появились двѣ корреспонденціи его, свидѣтельствующія равно о его симпатіи къ Глинкѣ и о его антипатіи къ итальянской публикѣ. Г. фонъ-Бюловъ не щадитъ красокъ, чтобъ выставить невѣжество и легкомысліе итальянской публики. Съ одной стороны, слова его авторитетны, потому что онъ провелъ нѣсколько лѣтъ во Флоренціи, занимаясь пропагандой нѣмецкой музыки, съ другой стороны, русскому читателю хотѣлось бы заподозрить его въ излишней желчи, потому что, въ концѣ-концовъ, «Жизнь за Царя», все-таки, понравилась миланской публикѣ, хотя и не въ такой степени, какъ желали бы мы, и не за тѣ мѣста, которыя наиболѣе уважаются у насъ. Предположимъ, что «Жизнь за Царя», дѣйствительно, пуститъ корни въ Италиі (г. Веритѣ, правда, предсказываетъ, что этого никогда не будетъ), и тогда только для нашего патріотизма будетъ весьма неместно допустить справедливость презрительнаго сужденія объ итальянскихъ меломанахъ. Какъ бы то ни было, но г. Бюловъ до того высокаго мнѣнія о Глинкѣ, что усматриваетъ въ немъ «провинцію», которую не мѣшало бы присоединить, какъ Эльзасъ къ соединенной Германіи, и потому величаетъ его музыку «нѣмецкою». Онъ находитъ страннымъ, что оперы Глинки до сихъ поръ не давались ни въ одной изъ нѣмецкихъ столицъ, но объясняетъ это рабскою зависимостью нѣмецкихъ сценъ отъ парижской моды. «Неужели принятію «Жизни за Царя» помѣшаетъ именно то, что сообщаетъ этой оперѣ такой отпечатокъ благородства: ея религіозный характеръ, апоѳеозъ любви къ престолу и отечеству, нравственная чистота и простота сюжета, который тѣмъ не менѣе богатъ трогательными и потрясающими сценами, наконецъ, высоко-интересная, повсюду оригинальная музыка, равно привлекательная

и для профана, и для артиста?.. Мы скажемъ не преувеличивая (и можемъ доказать свою правоту съ партитурой въ рукѣ), что въ Глинкѣ живетъ чисто-бетховенскій духъ, особенно въ большой сценѣ четвертаго акта оперы, гдѣ изображено самопожертвованіе и смерть героя. Его инструментовка почти всегда носить отпечатокъ бетховенской фактуры, хотя симфоническій стиль у него смягченъ сообразно требованію преобладанія голосовъ надъ оркестромъ. Что же касается голосовъ, едва ли въ какой-нибудь новой оперѣ можно найти партіи болѣе благородныя, чѣмъ у Глинки». Далѣе слѣдуетъ нѣсколько словъ рекомендаціи для «Руслана и Людмилы», по моему разумѣнію, слишкомъ краткихъ и незначительныхъ. «Русланъ и Людмила»—одно изъ величайшихъ твореній XIX вѣка, и трудно повѣрить, чтобы нѣмцы и французы никогда не дошли до справедливой оцѣнки этого геніальнаго произведенія. Съ другой стороны, безпристрастіе требуетъ признать, что въ жалобахъ одного изъ итальянскихъ критиковъ (того же Веритѣ, съ которымъ читатель уже успѣлъ познакомиться) на сюжетъ «Жизни за Царя» есть доля справедливости. «Нужно,—говоритъ онъ—питать культъ русскихъ преданій, чтобы интересоваться и увлекаться этимъ сухимъ и бесплоднымъ сюжетомъ. Мы—итальянцы; никто изъ насъ не расположенъ отдать свою жизнь за царя; для насъ остается только самая драма, по всей своей бѣдности лишенная національнаго и патріотическаго значенія, которое для русскихъ сообщаетъ ей полноту, ясность и теплоту»..

Хотя г. фонъ-Бюловъ думаетъ объ этомъ иначе, но мнѣ кажется, что патріотическое содержаніе «Жизни за Царя» всегда будетъ важнымъ препятствіемъ къ ея космополитическому успѣху. «Русланъ и Людмила» же не имѣетъ такого содержанія. Если къ этому прибавить волшебную прелесть музыки и ея неисчерпаемое богатство и разнообразіе, то можно возложить на вторую оперу Глинки большія надежды относительно пропаганды его великаго имени, чѣмъ на «Жизнь за Царя».

А пока посмотримъ, что выйдетъ изъ представленія той же «Жизни за Царя» на ковентгарденскомъ театрѣ въ Лондонѣ съ г-жею Альбани въ роли Антонида. Событіе это должно воспослѣдовать нынѣшнимъ лѣтомъ.

## По поводу выхода въ свѣтъ оркестровой партитуры „Русланъ и Людмила“. Глинка за границей и Гансъ фонъ-Бюловъ.

(Отрывокъ изъ статьи въ Голосѣ, 2 мая 1879).

Остановливаясь воспоминаніемъ на прошломъ сезонѣ, я не могу не сказать, что самымъ важнымъ музыкальнымъ событіемъ въ немъ было не торжество скрипача Саразате, не очарованіе, произведенное на всѣхъ насъ Софіей Менгеръ, не концерты несравненной Лавровской, не *enfants-prodiges* обоого пола, игравшіе во всевозможныхъ залахъ, даже не «Евгеній Онѣгинъ», столь дорогой моему сердцу и современемъ, надѣюсь, дорогой сердцу каждаго россиянина... Нѣтъ, важнымъ событіемъ сезона былъ выходъ въ свѣтъ печатной партитуры «Руслана и Людмилы» Глинки. Каждый народъ, участвующій въ работѣ мысли человѣчества и вносящій въ эту работу *оригинальный* вкладъ, имѣетъ какое-нибудь одно произведеніе искусства, которымъ онъ гордится по преимуществу: такъ, нѣмцы—«Фаустомъ», итальянцы—сикстинскою Мадонной, англичане—«Гамлетомъ»; пусть примѣры мои выбраны неудачно, невѣрно, но если только допустить самую мысль, то мнѣ кажется, что такимъ типическимъ или *центральнымъ* произведеніемъ для русскаго искусства слѣдуетъ признать «Руслана и Людмилу» Глинки. Какъ бы въ пророческомъ видѣніи, юный поэтъ, въ прологѣ къ *своему* «Руслану», къ этой прелестной полудѣтской шалости, написалъ: «Здѣсь русскій духъ, здѣсь Русью пахнетъ!» Къ его собственнымъ мелодическимъ и граціознымъ стихамъ нельзя примѣнить его слова: въ пушкинскомъ «Русланѣ» не пахнетъ Русью; но какое

исполинское могущество въ глинкаинскомъ, такъ сказать, *переводъ* «Руслана» на русскій языкъ! Какая роскошь и какая простота! Какая нѣга и какое цѣломудріе! Какая желѣзная сила и какая воздушная легкость! Какая берліозовская смѣлость и какая моцартовская законченность! Опера безсмертнаго русскаго мастера—произведеніе неровное, неполнѣе выдержанное; въ ней есть мѣста сантиментальныя, посредственныя, устарѣлость которыхъ чувствуется уже теперь, когда всего одно поколѣніе отдѣляетъ насъ отъ эпохи «Руслана»; но какъ ничтожны недостатки партитуры въ сравненіи съ ея красотами! Какъ мимолетны слабыя, безсодержательныя минуты и какъ широко раскидываются страницы, изумительныя по творчеству и по искусству! Когда говорятъ о «природной даровитости» русскаго человѣка, то, обыкновенно, придаютъ слову «природный» смыслъ состраданія или, по крайней мѣрѣ, снисхожденія. Дарованіе, молъ, есть, но какая необразованность! Но та Русь, ароматъ которой чаруетъ и опьяняетъ васъ въ аккордахъ «Руслана», далеко шагнула за предѣлы «природной даровитости»; нельзя даже осмѣлиться говорить о ней въ этомъ тонѣ. Русь въ «Русланѣ» является страной классическаго искусства, страной сознательнаго и обдуманнаго творчества, въ которомъ жаръ вдохновенія не охлаждается, а поддерживается дѣятельностью мыслящаго разума; въ этой партитурѣ мы имѣемъ безсмертный образецъ фантастической оперы, мы достигли того, къ чему безуспѣшно стремятся вагнеровы «Нибелунги». Напрасно будемъ мы стараться объяснить исторически, какъ это мы однимъ прыжкомъ, безъ подготовительныхъ ступеней, безъ предварительныхъ опытовъ, очутились на высотѣ развитія, достигнутаго на Западѣ трудомъ многихъ столѣтій: передъ нами голый фактъ, странный, невѣроятный, а ргіогі даже невозможный, но неопровержимый. Передъ нами партитура, по генію неуступающая Шуману, по техническому мастерству неуступающая Мендельсону. Передъ нами оригинальный памятникъ русской мысли и русскаго настроенія, поэтическое твореніе, въ которомъ пушкинская античная красота соединяется съ гоголевскою беззавѣтною смѣлостью фантазіи.

И это-то феноменальное произведеніе человѣческаго генія въ теченіе тридцати лѣтъ оставалось неизвѣстнымъ музы-

кальному Западу! Партитура «Руслана и Людмилы» существовала въ немногихъ рукописныхъ копіяхъ (подлинникъ сгорѣлъ еще въ пятидесятихъ годахъ вмѣстѣ съ театромъ-циркомъ); клавираусцугъ (партитура фортепіанная) были напечатаны давно и даже съ нѣмецкимъ переводомъ en regard; но онъ одинъ, безъ оркестровой партитуры, не могъ обезпечить распространенія пьесы. Къ этому присоединялось хорошо намъ, русскимъ, извѣстное равнодушіе иностранцевъ къ нашему національному искусству: не было капельмейстера, не было критика, ни въ Германіи, ни во Франціи, ни въ Италіи, который взялъ бы на себя починъ въ дѣлѣ ознакомленія публики или хотя бы на первый разъ однихъ специалистовъ съ произведеніемъ, далекимъ отъ западной рутины и, во многихъ отношеніяхъ, вполне своеобразнымъ.

И то, и другое препятствія на настоящую минуту устранены. Партитура, гравированная, съ текстомъ на русскомъ и нѣмецкомъ языкахъ, вышла въ превосходномъ изданіи, тщательно редижированномъ и изящномъ до роскоши. Одинъ изъ первоклассныхъ музыкантовъ Германіи, соединяющій профессію капельмейстера съ талантомъ критика, посвятилъ, можно сказать, болъшую часть своей энергіи на распространеніе глинкинскихъ произведеній въ музыкальныхъ странахъ Запада и преимущественно въ Германіи.

Скажу сначала о партитурѣ. Это компактное, отлично гравированное изданіе въ одномъ большомъ томѣ, около 700 страницъ in-folio, брошюрованномъ, для удобства, въ двухъ половинахъ. Само собою разумѣется, что въ него вошла *вся* опера, т.-е. возстановлены всѣ купюры, которыя въ такомъ изобиліи дѣлались именно въ «Русланѣ», причемъ одинъ капельмейстеръ выбрасывалъ одно, другой—другое. Но полная музыка оперы занимаетъ лишь около двухъ третей этого тома; остальную составляютъ «партитуры военнаго оркестра», инструментованныя профессоромъ Римскимъ-Корсаковымъ, и переложенія для *одного* оркестра тѣхъ частей оперы, которыя написаны Глинкою въ два оркестра, т.-е. съ участіемъ военнаго. Эти переложенія принадлежатъ перу М. А. Балакирева, имя котораго вдвойнѣ дорого встрѣтитъ вновь на публичной аренѣ послѣ долгаго молчанія этого даровитаго дѣятеля. Важность этихъ приложений очевидна. Военный оркестръ у Глин-

ки, какъ у многихъ, не выписанъ вполнѣ, а только намѣченъ въ клавираусдугѣ. Не должно предоставлять его оркестровку случайности; не должно полагаться на искусство перваго встрѣчнаго полковаго капельмейстера. Оркестровка должна быть сдѣлана опытною рукою, равно свѣдущею и въ военной музыкѣ, и въ стилѣ Глинки. Одно имя Н. А. Римскаго-Корсакова ручается за талантливость и добросовѣстность этой работы. Переложения г. Балакирева имѣютъ цѣль противоположную; они назначены для маленькихъ провинціальныхъ сценъ (или, пожалуй, для столичныхъ любительскихъ), гдѣ средства не всегда позволяютъ роскошь военного оркестра и гдѣ поневолѣ приходится втиснуть музыкальное содержаніе, распределенное композиторомъ между двумя контрастирующими оркестрами, въ одинъ. Изъ предисловія, которымъ сопровождается изданіе, я узнаю, что корректуру держали гг. Балакиревъ, Римскій-Корсаковъ и Анатолій Лядовъ. Кому изъ нихъ принадлежитъ наибольшая доля работы—не знаю, но долженъ сказать, что корректурная часть такъ же превосходна, какъ и типографская.

Это монументальное изданіе предпринято сестрою композитора, Л. И. Шестаковою. Благоговѣйный культъ, которымъ она окружила память своего брата, неостывающій энтузіазмъ, съ которымъ она заботится объ участи его произведеній, не должны и не могутъ пройти незамѣченными въ исторіи отечественнаго искусства. Когда родственная привязанность, какъ въ настоящемъ случаѣ, совпадаетъ съ преклоненіемъ передъ идеаломъ искусства, передъ высокимъ и прекраснымъ, она получаетъ значеніе живой силы въ исторіи духовнаго развитія. Несчастіе, долго тяготѣвшее надъ произведеніями Глинки и мѣшавшее имъ проникать въ массу, было бы тяжеле и продолжительнѣе, если бы не Л. И. Шестакова и ея самоотверженная дѣятельность. Можно сказать, что эта дѣятельность составляетъ единственный противовѣсъ тому прискорбному факту, что собственникомъ глинкинскихъ сочиненій долгое время былъ г. Стелловскій, ошибки котораго (вольныя и невольныя) много способствовали непопулярности самыхъ сочиненій. Въ виду сказаннаго, считаю себя въ правѣ говорить и о цѣнѣ изданія. При мнѣ дѣлали расчетъ, что если бы изданіе распродалось вполнѣ, до послѣдняго

экземпляра, то и тогда издательница понесла бы убытку по 15 рублей на экземпляръ. Можно безъ преувеличенія сказать, что она сдѣлала патріотическое пожертвованіе—поступоѣвъ, выполнѣвъ достойный великаго художника, ради котораго онъ учиненъ, и который самъ, въ теченіе всей своей жизни, былъ образцомъ безкорыстія и презрѣнія къ матеріальной выгодѣ.

Партитура есть; остается ею пользоваться. Въ Россіи исполняли и рукописнаго «Руслана», но, съ другой стороны, немногимъ больше будутъ исполнять и гравированнаго: невыгодность содержанія оперъ въ провинціальныхъ городахъ и казенная монополія въ столицахъ надолго еще удержатъ размноженіе русскихъ оперныхъ сценъ. Изданіе важно для музыкальныхъ центровъ Запада, если не для Парижа и Лондона, то для столицъ (преимущественно второстепенныхъ) Германіи. Вотъ гдѣ оно появляется во-время. Въ Германіи есть Гансъ фонъ-Бюловъ, вѣскій авторитетъ, громкая знаменитость котораго теперь составляетъ оружіе для русской музыки, средство для ея пропаганды. То здѣсь, то тамъ даетъ онъ концерты, гдѣ подъ его дирижерствомъ исполняются симфоническія произведенія Глинки; недавно, въ Ганноверѣ, подъ управленіемъ Бюлова же, шла цѣлая опера «Жизнь за Царя». Не думаю, чтобъ эти попытки сопровождались нераздѣльнымъ энтузіазмомъ публики. Музыка Глинки содержитъ въ себѣ гораздо болѣе дѣйствительно *новаго* для Германіи, чѣмъ музыка Вагнера, но она является въ одеждѣ, гораздо менѣе яркой и разноцвѣтной, оригинальность ея не бросается назойливо въ глаза, не сразу даетъ себя чувствовать ея своеобразный букетъ. Мнѣ случалось разговаривать въ Германіи съ музыкантами, которые съ величайшимъ уваженіемъ отзывались о техникахъ, о внѣшнемъ умѣньѣ Глинки, но съ удивленіемъ смотрѣли на меня, когда я начиналъ говорить о его геніальности. Чего не нашли музыканты, то, вѣроятно, не сразу угадаетъ и публика. Во всякомъ случаѣ, борьба начата; притомъ, пропаганда дѣйствіемъ сопровождается пропагандою словомъ. Тотъ же фонъ-Бюловъ, который такъ охотно при каждомъ случаѣ исполняетъ сочиненія Глинки, написалъ нѣсколько прекрасныхъ критическихъ статей (старѣйшая изъ нихъ—въ аугсбургской «Allgemeine Zeitung» въ 1874 году), въ которыхъ знакомитъ своихъ соотечествен-

никовъ съ значеніемъ и характеромъ этой новой для нихъ музыки. Не скажу, чтобъ я былъ согласенъ съ каждою подробностью его опредѣленій; такъ, напримѣръ, мнѣ не нравится сближеніе Глинки съ Бетховеномъ, который и по духу, и по фактурѣ представляетъ очень мало родства съ творцомъ «Руслана»; но другія замѣчанія Бюлова, напримѣръ, о сходствѣ Глинки съ Керубини, поражаютъ мѣткостью, и даже въ томъ, что мнѣ подчасъ кажется заблужденіемъ, видѣнъ ученый музыкантъ и даровитый писатель. Статьи Бюлова имѣютъ характеръ небольшихъ вольтижорскихъ отрядовъ, высланныхъ наудачу, безъ притязанія занять большую территорию. Но территорию занять необходимо; для этого нужны не отряды, нужна армія. Нужна обстоятельная, хорошо составленная книга «Michael Glinka, sein Leben, seine Werke», которая была бы для Глинки тѣмъ же, чѣмъ явилась для Моцарта—книга Яна, для Бетховена—книга Тэера, для Себастьяна Баха—книга Шпитты. Нуженъ биографическій памятникъ, который такъ же объективно и такъ же пластично передастъ бы черты художника, какъ хорошая статуя передаетъ черты и складъ челоуѣка. Есть немало русскихъ писателей (и именно между музыкальными писателями), которые хорошо владѣютъ нѣмецкимъ языкомъ; на нихъ-то, а не на нѣмцахъ лежитъ обязанность нарушить многолѣтнее молчаніе, заговорить подробно и спеціально о музыкантѣ, неизвѣстность котораго столь же поразительна, какъ и его гениальныя качества. А пока это не сдѣлано, пока нѣтъ русскаго литературнаго таланта, который взялся бы быть проводникомъ здравыхъ критическихъ понятій о Глинкѣ, мы должны признаться, что единственное перо, которое на Западѣ распространяетъ правильную оцѣнку «Жизни за Царя», «Руслана» и симфоническихъ произведеній Глинки, есть перо Ганса фонъ-Бюлова. Казалось бы, что проще и очевиднѣе генія, что легче признанія его гениальности? Между тѣмъ, великія произведенія искусствъ иногда десятками лѣтъ, иногда столѣтіями ждутъ того, чтобъ ихъ признали по заслугамъ. Бываетъ такъ, что только энергическій починъ художественнаго дѣятеля, равно даровитаго и честнаго, вызываетъ гениальное произведеніе изъ многолѣтняго мрака и дѣлаетъ его достояніемъ общимъ. Такимъ дѣвателемъ, въ настоящемъ слу-

чаѣ, явился Бюловъ. Я не желалъ бы сказать, что онъ этимъ подвигомъ заслужилъ преимущественно благодарность отъ насъ, русскихъ; нѣтъ, не одинъ только патріотизмъ, но и то понятіе, которое я составилъ себѣ о музыкѣ Глинки, не позволяетъ мнѣ распространяться о благодарной Россіи. Бюловъ, своимъ исполненіемъ «Жизни за Царя», «Арагонской Хоты», «Холмскаго», «Мадридской ночи», своими прекрасными журнальными этюдами о Глинкѣ, заслужилъ благодарность не Россіи, а Германіи и всего Запада Европы, всего музыкальнаго міра обоихъ полушарій: онъ, своею благородною и мужественною дѣятельностью открылъ для Германіи и для всего музыкальнаго міра новый горизонтъ художественнаго творчества, новыя богатѣйшія залежи смѣлаго изобрѣтенія и безупречнаго искусства, въ которыхъ юные композиторскіе таланты цивилизованнаго міра найдутъ благодѣтельные и вдохновляющіе образцы, а старѣющая музыка нашихъ дней—новыя силы и новый стимулъ къ дальнѣйшему развитію.

---

# Михаиль Ивановичъ Глинка.

(Московскія Вѣдомости, 29 сент. 1883.)

Если взглянуть на *численность* произведеній Глинки, то подвести итогъ его композиторской дѣятельности можно въ нѣсколькихъ строчкахъ. Двѣ оперы, музыка къ одной драмѣ, три оркестровыя фантазіи, нѣсколько дюжины романсовъ— вотъ, съ прибавленіемъ нѣсколькихъ второстепенныхъ сочиненій большею частью ранняго его періода, все, завѣщанное имъ музыкальному потомству. Такъ же, какъ Грибоѣдовъ, какъ Тютчевъ, какъ Ивановъ, какъ многое множество даровитыхъ русскихъ художниковъ, Глинка былъ чрезвычайно мало плодовитъ. И причина у нихъ всѣхъ была едва ли не одна и та же. Большинство нашихъ поэтовъ и композиторовъ того періода, къ которому принадлежалъ Глинка, были люди матеріально-обезпеченные; они писали, когда имъ было угодно, и могли, когда имъ на это приходила фантазія, отречься отъ своего званія, какъ Чарскій въ *Египетскихъ Ночахъ*. Только внутреннее побужденіе могло заставлять ихъ братья за перо. Легко понять почему у многихъ, обладавшихъ громаднымъ талантомъ, «внутреннее побужденіе» не отличалось особенною энергіей. За самыми рѣдкими исключеніями, художникъ, такъ же какъ ремесленникъ, работаетъ настолько, насколько на его произведеніе есть спросъ. Спросъ этотъ выражается не всегда въ одной только цифрѣ денежнаго вознагражденія; многіе изъ нашихъ баръ никакихъ денегъ за свои произведенія не брали, и все-таки были въ состояніи судить, существуетъ ли спросъ, нѣтъ ли. Степень участія общества къ трудамъ художника, степень присущей ему потребности въ эстетическихъ наслажденіяхъ,

степень интереса къ различнымъ партіямъ, школамъ, направленіямъ, индивидуальнымъ чертамъ и оттѣнкамъ, замѣчаемымъ въ произведеніяхъ искусства—вотъ регуляторъ творческой дѣятельности, и такъ какъ у насъ эта степень чрезвычайно низка, то нѣтъ ничего удивительнаго въ томъ писаніи «съ пятого на десятое», которое господствуетъ у многихъ нашихъ поэтовъ и художниковъ, въ томъ раннемъ абсолютномъ отдыхѣ, въ который погружаются многіе другіе. Глинка на своемъ вѣку имѣлъ неоднократно случай убѣдиться, что имъ интересовались крайне мало...

Вопросъ о степени плодовитости художника далеко не праздный вопросъ. Какъ тѣлесная сила гимнастикой, такъ творческая поддерживается и развивается постоянною работою, и Бетховенъ не былъ бы Бетховеномъ безъ той неустанной дѣятельности, благодаря которой развитіе его таланта прошло цѣлый рядъ послѣдовательныхъ фазисовъ. Было бы ребячествомъ придираяться, подъ вліяніемъ предвзятой мысли, къ сочиненіямъ Глинки и отыскивать въ нихъ тѣ или другіе недостатки, съ намѣреніемъ показать прискорбныя послѣдствія малописанія. Но, съ другой стороны, можно утвердительно сказать, что Глинка охватилъ бы несравненно болѣе широкой горизонтъ, достигъ бы гораздо болѣе разнообразія и многосторонности творчества, если бы трудился болѣе постоянно, если бы внѣшняя обстановка его жизни не была обстановкой дилеттанта.

Я съ намѣреніемъ употребилъ слово *дилеттантъ* и не боюсь по поводу его никакихъ недоразумѣній. *Внутри* чело-вѣка не было ничего дилеттантскаго; въ немъ горѣла та чистая и святая любовь къ искусству, то стремленіе къ отдаленному и трудно-достижимому идеалу, которое отличаетъ родившагося художникомъ отъ родившагося дилеттантомъ; и которое заставило прославленнаго творца *Руслана и Аррагонской хоты*, на пятидесятомъ году жизни, снова сѣсть на школьную скамью, приняться за изученіе строгаго контрапункта и церковныхъ ладовъ. Сожалѣя о томъ несомнѣнно вредномъ вліяніи, которое оказывали внѣшнія обстоятельства на размѣры и характеръ дѣятельности Глинки, мы ни минуты не должны забывать, что и при этихъ вліяніяхъ мы въ лицѣ его имѣемъ одного изъ величайшихъ

творческихъ геніевъ девятнадцатаго столѣтія. Когда окидываешь взоромъ всю совокупность сдѣланнаго Глинкой, нельзя не упрекнуть его дѣятельность въ нѣкоторой односторонности; напротивъ, когда погружаешься въ отдѣльное произведение, въ отдѣльный романъ, въ отдѣльный номеръ *Руслана и Людмилы*, то только изумляешься предъ этимъ недосягаемымъ, какъ бы нечеловѣческимъ совершенствомъ.

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,  
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,  
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.

Какъ извѣстно, Глинка величайшій изъ нашихъ *контрапунктистовъ*. Это въ переводѣ значить, что онъ мастерски писалъ въ особенно трудныхъ и сложныхъ родахъ музыкальнаго сочиненія, въ такихъ, которые можно сравнивать со сложными формами стихосложенія античной лирики, или (еще ближе) съ трудными комбинаціями риѐмъ, свойственными итальянской поэзіи и отъ нея проникшими во всѣ европейскія литературы (октава, терцина, сонетъ). Извѣстно, какъ бьются съ терциной переводчики Данта, поставившіе себѣ задачей переводить его въ размѣрѣ и съ риѐмами подлинника, какъ часто бываютъ они принуждены отступать отъ точнаго смысла поэта или прибѣгать къ оборотамъ натянутымъ, неяснымъ, мало выразительнымъ. Совершенно такъ же бьемся мы, музыканты, съ «имитацией», съ «фугой», съ «канономъ»; соблюдая въ точности правило, нерѣдко крайне стѣснительное, композиторъ, пишущій въ этихъ формахъ, постоянно находится въ опасности впасть или въ изысканность, или въ сухость, или въ общее мѣсто. Но ничего подобнаго нѣтъ у творца *Руслана*. Какъ послушная глина въ рукахъ скульптора, музыкальный матеріалъ лѣпится подъ его вдохновенными пальцами; нигдѣ не видно самолюбиваго притязанія блеснуть или удивить, нигдѣ не чувствуется усиліе. Октавы и терцины Алексѣя Толстого (съ которымъ по духу творчества Глинка впрочемъ имѣлъ мало общаго) могутъ представить нѣкоторую аналогію, дать непосвященному понятіе объ этомъ невѣроятномъ и всемогущемъ мастерствѣ. Но только поэзія Пушкина, съ которымъ Глинка представляетъ наиболѣе родственныхъ чертъ, даетъ подобіе той глубли-

ны и искренности настроенія, той внутренней цѣльности и гармоніи, того свѣтлаго и идеальнаго содержанія, которое вездѣ сквозитъ у Глинки чрезъ блестящее и порою виртуозное мастерство техники, и нельзя, мнѣ кажется, лучше охарактеризовать Глинку, какъ назвавъ его нашимъ музыкальнымъ Пушкинымъ.

Музыка есть искусство лирическое. Въ этомъ, кажется, всё согласны. То-есть согласны употреблять слово «лирическое» говоря о музыкѣ; въ истолкованіи же слова, въ опредѣленіи границъ и способностей музыкальнаго искусства, каждая партія, каждая школа поступаетъ по-своему. Какъ бы то ни было, каждое искусство, вслѣдствіе прирожденной человѣку потребности въ просторѣ и въ развитіи, стремится захватить сверхъ области, отмежеванной ему природой, еще другую или нѣсколько другихъ, стремится раздвигать свои владѣнія. Такъ, образовательныя искусства рвутся въ аллегорію, поэзія—въ философію и дидактику; такъ и музыка съ давнихъ поръ дѣлала эксперименты то въ области живописи, то въ царствѣ поэзіи. Музыканты учились рисовать *картины* и выражать *мысли*. Пуризмъ, который взялся бы преслѣдовать эти захваты чужой области, не достигъ бы своей цѣли и оказался бы безсиленъ въ борьбѣ съ законнымъ честолюбіемъ артистовъ, естественно желающихъ для своего искусства возможно широкаго примѣненія, и (какъ я уже сказалъ) съ самою природою человѣка, питающею всегдашнее отвращеніе къ торному заранѣе указанному пути. При первомъ серьезномъ взглядѣ на дѣло не можетъ быть никакого сомнѣнія въ томъ, что музыка такъ же мало способна выражать логическую мысль или изображать реальный объектъ, какъ и архитектура: оба эти искусства игрой изящныхъ линій и пропорцій передаютъ лишь самыя общія настроенія, общія идеи, уходяція и улетучивающіяся отъ насъ именно по мѣрѣ того, какъ мы тщимся поймать и упрочить ихъ точнымъ словеснымъ опредѣленіемъ. Все сдѣланное вопреки этому общему характеру искусства носить характеръ частной попытки, эксперимента, хотя бы геніальнаго, и пока не заявляетъ притязанія стать образцомъ и нормой, вполне можетъ быть терпимо, какъ игра воображенія, какъ поэтическая шалость. Въ такомъ свѣтѣ представляются автору этихъ

строкъ и попытки контрапунктистовъ XVI вѣка *хоромъ* рисовать картины (напримѣръ, *La Bataille* Клемана Жаннекена, сцена въ синагогѣ у Ораціо Векки), и фортепианныя программныя пьесы Куперена и Себастьяна Баха, и болѣе извѣстныя нашимъ меломанамъ блестящія симфоническія поэмы Берліоза и Листа.

Но въ недавнее сравнительно время появилось ученіе, стремящееся возвести частный фактъ въ общій законъ, выдать набѣги искусства въ чуждую ему сферу за единственно-законное выраженіе его коренныхъ свойствъ. Появились теоріи Вагнеровской музыкальной драмы и Листовской симфонической поэмы. Теоріи эти чрезвычайно понравились и быстро привились у насъ на Руси. Первое провозглашеніе ихъ на нашей отечественной почвѣ приблизительно совпало съ моментомъ смерти творца *Руслана*. Смерть великихъ людей обыкновенно бываетъ поводомъ обратить на нихъ усиленное вниманіе, превознести, нерѣдко даже преувеличить ихъ заслуги; здѣсь случилось наоборотъ. «Глинка умеръ, да здравствуетъ Вагнеръ!» воскликнула извѣстная часть нашей печати. Появилась затѣмъ фракція, отвергшая Вагнера какъ композитора, но въ то же время принявшая его ученіе и даже старавшаяся логически довести это ученіе до послѣдней крайности.

Въ то время, какъ наши музыканты, такимъ образомъ, если не всѣ, то болѣею частью преслѣдовали цѣли, несоединимыя съ культамъ Глинки, обаяніе его твореній въ публикѣ росло съ каждымъ годомъ. Въ настоящую минуту есть симптомы отрезвленія и поворота къ лучшему даже и въ средѣ самихъ музыкантовъ. Мало-по-малу мы начинаемъ прощать Глинкѣ, что его оперы состоятъ не изъ сплошного речитатива и что въ его инструментальныхъ сочиненіяхъ вездѣ выдержана стройная классическая форма съ повтореніемъ мотивовъ и цѣлыхъ «партій». Для нашихъ доморожденных вагнеристовъ самое неудобоваримое изъ его произведеній—конечно, *Русланъ и Людмила*, и дѣйствительно, если бы потребовалось нарочно, по заказу, написать оперу на зло Вагнеровскому уставу, то едва ли кому удалось бы составить нѣчто болѣе обильное нарушеніями этого устава, чѣмъ Глинкинская партитура. Мало того, что вся опера ви-

таетъ въ сферѣ грезы, фантазіи, что будничнаго реализма въ ней нѣтъ ни на іоту (это, пожалуй, можно сказать и о *Лоэн-грингъ* и о *Нибелунгахъ*), но даже въ развитіи этой сказочной фабулы нигдѣ не видно притязанія на то, что французы называютъ *une pièce bien faite*, на внѣшнюю сценическую стройность и логичность. Музыка нигдѣ не поступаетъ ни однимъ изъ своихъ богатствъ, чтобъ усилить драматическую иллюзію; плавая въ широкомъ морѣ гармоническаго и контрапунктическаго вдохновенія, композиторъ не отказываетъ себѣ ни въ одной детали, не урѣзываетъ развитіе ни одного мотива тамъ, гдѣ могъ бы это сдѣлать въ угоду быстротѣ дѣйствія или для облегченія игры пѣвцовъ. Результатъ показалъ, что онъ былъ совершенно правъ. Опера, правда, дается съ большими урѣзками; но характеренъ тотъ фактъ, что съ теченіемъ времени эти урѣзки уничтожаются, купюры возстановляются, и современное повидимому нетерпѣливое поколѣніе, привыкшее къ курьерскимъ поѣздамъ и телефонамъ, все внимательнѣе и все съ большею любовью выслушиваетъ детальное Глинкинское развитіе лирическихъ моментовъ, тогда какъ наши отцы, столь мало сравнительно съ нами избалованные быстротой во всѣхъ дѣлахъ своихъ, скучали этою музыкой и требовали купюръ. Ясный признакъ, что истина взяла свое. Произведенія Глинки въ высшей степени *закономѣрны* въ томъ смыслѣ, что они развились изъ своей собственной сущности, что они въ своемъ собственномъ замыслѣ и мотивѣ находятъ оправданіе своихъ размѣровъ и всѣхъ своихъ особенностей; въ противоположность композиціямъ, какъ *ремесленнымъ*, написаннымъ по внѣшней указкѣ, по шаблону, такъ и *дилеттантскимъ*, блуждающимъ въ безформенномъ произволѣ. Вотъ почему каждая попытка сократить и урѣзывать ихъ отзывается на нихъ такъ болѣзненно; вотъ почему они, хотя сохраняютъ много очарованія и жизненности даже и при самомъ варварскомъ искаженіи, тѣмъ не менѣе выступаютъ предъ нами во всей своей силѣ и красѣ только при условіи исполненія въ полномъ объемѣ и съ соблюденіемъ всѣхъ намѣреній композитора.

Я говорилъ о томъ коренномъ противорѣчій, которое существуетъ между стилемъ и формами Глинкинскихъ оперъ и требованіями вагнеризма. Было бы весьма легко провести

параллель по другимъ областямъ, поставить, напимѣрь, съ одной стороны Глинкинскія увертюры и фантазіи, а съ другою—теорію современной «симфонической поэмы» съ программой и тематическимъ единствомъ, или, съ одной стороны, романсы Глинки, съ другою—то ученіе о романсѣ, которое нашло себѣ практическое приложеніе въ послѣднемъ періодѣ Даргомыжскаго и у такъ называемой «молодой русской школы». Во всѣхъ этихъ случаяхъ Глинка покажется намъ страшно консервативенъ; слѣдуетъ прибавить, что онъ даже *болѣе* консервативенъ, чѣмъ его современники на Западѣ, Шуманъ и Берлиозъ, что онъ писалъ *прозрачнѣе* ихъ (на меньшее число голосовъ), что въ его стилѣ до самой его смерти (а онъ умеръ позже Шумана) сохранилось нѣчто связывающее его съ традиціей прошлаго столѣтія, нѣчто Керубиніевское.

Но на ряду съ этою консервативною виѣшнею оболочкою, какая новизна, какая смѣлость внутренняго содержанія! При всей своей малочисленности, произведенія Глинки раскрыли намъ цѣлый новый міръ; здѣсь впервые, въ этомъ удивительномъ сочетаніи строгости и свободы, нашелъ свое музыкальное выраженіе народный русскій духъ, какъ нашелъ онъ свое поэтическое выраженіе въ Пушкинѣ. Глинка—нашъ музыкальный Пушкинъ; сравненіе сдѣлано давно и не мною первымъ, но оно такъ вѣрно и такъ обрисовываетъ предметъ, что нельзя къ нему не возвращаться. Оба они—и Глинка и Пушкинъ—въ своей ясной, безупречной, мирной, мраморной красотѣ составляютъ разительный контрастъ съ тѣмъ духомъ бурнаго и смутнаго тревоженія, который вскорѣ послѣ нихъ объялъ сферу тѣхъ искусствъ, въ которыхъ они царствовали. Временныя непогоды, пронесшіяся надъ русскою литературой и русскою музыкой, могли временно поколебать обаяніе того и другого художника, могли на мѣтѣ того и другого воздвигнуть импровизованные, непрочные кумиры. Къ счастью, нѣтъ ничего живучѣе истины. Отъ нападковъ на Пушкина давно уже отказались сами тѣ, которые нѣкогда если не предавались имъ лично, то рукоплескали имъ у своихъ учителей, «въ дѣтской рѣзвости колебавшихъ его треножникъ». Нельзя не радоваться тому, что мы начинаемъ стыдиться этой «дѣтской рѣзвости» и по отношенію къ Глинкѣ. Все меньше и меньше въ насъ того задору, съ

которымъ мы нѣкогда увѣряли себя и другихъ, что Глинка устарѣлъ, что мы его оставили далеко позади. Все больше и больше въ насъ укрѣпляется убѣжденіе, что намъ еще долго придется у него учиться, что онъ былъ не только блестящій техникъ, но и глубокой художникъ; что онъ глубже и правильнѣе современныхъ модныхъ авторитетовъ понималъ задачи и предѣлы своего искусства; что онъ оставилъ намъ безсмертные образцы, во всѣхъ родахъ сочиненія, которыхъ касался; что значеніе его наиболѣе велико въ тѣхъ именно жанрахъ, которые онъ наиболѣе культивировалъ, то-есть въ оперѣ и въ романсѣ; что, слѣдовательно, Глинка надолго еще останется недосягаемымъ образцомъ для русской оперы и для русскаго романса.

Отъ сколькихъ дурныхъ привычекъ, отъ сколькихъ анти-эстетическихъ замашекъ, отъ сколькихъ болѣзненныхъ причудъ намъ придется отказаться, чтобы стать достойными учениками и продолжателями Глинки! Все то исканіе эффекта и курьеза, на которомъ помѣшались современные пигмеи, все то щегольство «жизненною правдой» и «реализмомъ», за которымъ въ вокальной композиціи прячется прирожденная или благопріобрѣтенная немзыкальность, вся эта мелкая суетливость и притязательность современной русской музыки противна духу Глинки; еще противнѣе ему презрѣніе къ школьной подготовкѣ, безсиліе справиться съ самою нехитрою техническою задачей, встрѣчающіяся въ ней, правда, не всегда, но довольно часто. Будемъ надѣяться, что вліяніе его чистыхъ, какъ кристаллъ, свѣтлыхъ и цѣломудренныхъ произведеній избавитъ насъ отъ этихъ и имъ подобныхъ пороковъ; что, изучая партитуры Глинки и воспламеняясь его примѣромъ, русскіе композиторы снова найдутъ тотъ безупречный стиль, ту гибкость и глубину содержанія, то идеальное изящество, тотъ возвышенный полетъ, котораго наша отечественная музыка однажды уже представила образецъ въ лицѣ Глинки.

## 16 сентября въ Смоленскѣ.

(Московскія Вѣдомости, 20 сент. 1883).

Утро не обѣщало ничего хорошаго: шелъ мелкій, частый дождь и такъ какъ вѣтру не было никакого, то можно было серьезно опасаться такой погоды на цѣлый день. Но унылое, томительное чувство разсѣялось тотчасъ, какъ только мы вступили въ соборъ. Необычайная вышина легкаго и изящнаго зданія, чудный иконостасъ съ его ажурною позолоченою рѣзьбой, невыразимая гармонія тоновъ потемнѣвшаго золота и почернѣвшей живописи (какое будетъ горе, когда по всему этому пройдетъ безопаднаго рука реставратора!), прекрасный резонансъ храма, могучій и бархатный голосъ маститаго протодіакона, прекрасный пѣвческій хоръ, густая толпа богоговѣйнаго народа, — все это сразу пробудило и установило то праздничное настроеніе, въ которомъ мы потомъ пробыли цѣлый день и котораго не нарушила ни единая фальшивая нота. Между обѣдней и паннихидой пресвященный Несторъ сказалъ слово, подлинный текстъ котораго пишущій эти строки къ сожалѣнію не могъ добыть, но которое въ своей сжатой и трезвой формѣ равно поражало изяществомъ мысли и простотой выраженія. Пресвященный говорилъ о высококомъ значеніи искусства, какъ силѣ, поддерживающей въ человѣкѣ идеальныя стремленія, и отмѣтилъ отрадный фактъ, что въ настоящемъ случаѣ чествованіе великаго художника было освящено торжествомъ религіознымъ.

За паннихидой послѣдовало торжественное засѣданіе комитета по сооруженію памятника. Члены комитета, приѣхавшіе депутаты и почетные гости собрались въ изящно декорированной залѣ Дворянскаго собранія, украшенной бюстомъ и боль-

шимъ портретомъ Глинки. Всеобщую сенсацию произвело появленіе въ залѣ сестры композитора, Людмилы Ивановны Шестаковой, бывшей при жизни лучшимъ другомъ покойнаго и по смерти его посвятившей всю свою жизнь культу его памяти. Г-жа Шестакова заняла почетное мѣсто подѣ портретомъ Глинки. Князь Г. В. Оболенскій прочелъ краткій историческій обзоръ дѣятельности комитета и въ заключеніе объяснилъ почему комитетъ выбралъ для закладки именно 16 сентября. «Покойный художникъ», сказалъ князь, «особенно любилъ этотъ день, какъ день св. Людмилы...»

За чтеніемъ отчета послѣдовалъ приемъ депутацій. Депутатовъ оказалось не особенно много; одинъ изъ нихъ, М. А. Балакиревъ, представлялъ собой цѣлыя *три* учрежденія: Императорскую Пѣвческую Капеллу, Петербургскую Безплатную Школу и Петербургское Отдѣленіе Императорскаго Русскаго Музыкальнаго Общества. Кромѣ нихъ прислали своихъ депутатовъ: Московское Отдѣленіе Русскаго Музыкальнаго Общества, Московская Консерваторія, Смоленское Музыкальное Общество, Московское Филармоническое Общество, Московская опера, Смоленское дворянство, Смоленское губернское земство, Смоленское купечество, техники-строители памятника, начальство городскихъ учебныхъ заведеній и др. Телеграммы прислали: артисты Императорской Петербургской оперы, Харьковское отдѣленіе Музыкальнаго Общества и нѣсколько частныхъ лицъ. Изъ телеграммъ этой послѣдней категоріи особенное вниманіе привлекло поздравленіе отъ г-жи Петровой-Воробьевой, знаменитаго контральто, единственной нынѣ оставшейся въ живыхъ изъ исполнителей *Жизни за Царя* тридцатыхъ годовъ. Между представлявшимися депутатами нѣкоторые (весьма немногіе) говорили небольшія рѣчи, изъ которыхъ пишущему эти строки удалось разслышать только рѣчь М. А. Балакирева, твердымъ, яснымъ голосомъ говорившаго о значеніи Глинки для Придворной Капеллы (въ которой онъ одно время состоялъ на службѣ) и для Безплатной Школы, основанной самими горячими его поклонниками и продолжателями.

Засѣданіе закрылось; мы снова собрались у будущаго памятника—въ прекрасномъ городскомъ саду («Блоньѣ») у самаго дома собранія. Здѣсь, подѣ импровизованнымъ навѣ-

сомъ, убраннымъ живою зеленью, помѣщались преосвященный Несторъ и соборное духовенство. На молебствіи присутствовала такая же густая, тѣсно сплотившаяся толпа, какъ и утромъ на литургіи и на паннихидѣ; за веревкой, отдѣлявшей приглашенныхъ отъ посторонней публики, была масса народа, свидѣтельствовавшая о томъ живомъ интересѣ, который торжество закладки возбудило въ мѣстномъ населеніи. Къ этому времени погода начала «разгуливаться» и весь остальной день простояла сѣренькая, но безъ дождя и замѣчательно теплая. Князь Оболенскій прочелъ надпись на мѣдной доскѣ, долженствовавшей быть погруженною на дно вырытаго углубленія. Преосвященный положилъ первый камень фундамента, хоръ военныхъ музыкантовъ, стоявшій поодаль, заигралъ *Слався*. Затѣмъ преподаватель реального училища, г. Войчевскій, прочелъ относившееся къ торжеству стихотвореніе.

Церемонія закладки памятника творцу русской музыки была окончена. За послѣдовавшимъ затѣмъ завтракомъ царствовало самое праздничное настроеніе; мысли всѣхъ очевидно витали около безсмертнаго виновника торжества и обстоятельствъ, сопутствовавшихъ постепенному развитію идеи—поставить ему памятникъ на его родинѣ. Первый тостъ—за здоровье Государя Императора, предложенный княземъ Оболенскимъ, былъ принятъ съ тѣмъ восторгомъ, который тостъ этотъ всегда возбуждаетъ во всѣхъ концахъ Русской земли. Второй тостъ—въ память Глинки—былъ предложенъ губернаторомъ г. Кавелинымъ, сказавшимъ по этому поводу нѣсколько теплыхъ, прочувствованныхъ словъ. Изъ остальныхъ тостовъ съ особеннымъ увлеченіемъ были приняты: тостъ за Л. И. Шестакову, за главнаго дѣятеля по сооруженію памятника, князя Г. В. Оболенскаго и за одного изъ самыхъ даровитыхъ и энергическихъ распространителей Глинкинской музыки, М. А. Балакирева. За трапезой присутствовали почти всѣ почетныя лица города и губерніи; ее почтилъ своимъ присутствіемъ и преосвященный владыка. Изъ гостей особенное вниманіе привлекалъ бывшій камердинеръ и дворовый музыкантъ Глинки, Алексѣй Ульяновичъ, ровесникъ композитора (родившагося, какъ извѣстно, въ 1804 году). Алексѣй Ульяновичъ низенькаго роста, худенькій, по совер-

шенно бодрый старичокъ съ мелкими пріятными чертами лица. Онъ весело чокался съ гостями и хозяевами праздника, видимо тронутый и взволнованный пышнымъ торжествомъ, которымъ чтили память его барина и лучъ котораго озарили и его скромную, старческую жизнь.

На концертъ, начавшійся въ девять часовъ, публики опять собралось столько, что яблоку негдѣ было упасть. Зала Дворянскаго Собранія показалась мнѣ нѣсколько низка сравнительно съ ея горизонтальными размѣрами; но резонансъ въ ней оказался отличный. Участвовали: г-жи Климентова и Святловская, гг. Барцаль, Василевскій, Хохловъ и Безекирскій (послѣдній игралъ аккомпаниментъ *obligato* въ извѣстной сценѣ изъ четвертаго дѣйствія *Руслана*). Соответственно двумъ капитальнымъ твореніямъ Глинки, программа концерта распадалась на два отдѣленія: первое было посвящено преимущественно *Жизни за Царя*, второе исключительно *Руслану и Людмилѣ*. Артисты имѣли блестящій и вполне заслуженный успѣхъ, каждому кричали *bis*, вслѣдствіе чего было исполнено множество романсовъ (конечно Глинки же), не значившихся на афишѣ. Артисты были въ голосъ, публика была настроена восторженно; ее не расхолодило даже то обстоятельство, что пѣлись почти исключительно *первыя половины нумеровъ, состоявшихъ изъ andante и allegro*. Такъ, изъ квартета 3-го дѣйствія *Жизни за Царя* была исполнена молитва, но не *Время къ двичнику*; г-жа Святловская спѣла *Вѣдный конь*, но безъ *Зажигайте огни*; въ прелестномъ, мало извѣстномъ дуэтѣ изъ 5-го дѣйствія *Руслана*: *Успокойся, минетъ время*, было пропущено *Съ перстнемъ симъ чудеснымъ*; г-жа Климентова въ аріи *Ахъ ты доля* не исполнила *Безумный волшебникъ*, г. Хохловъ спѣлъ *О поле, поле!* также безъ аллегро, и, наконецъ, г-жа Святловская въ аріи 3-го акта *Руслана* выпустила вальсъ («Чудный сонъ живой любви»). Въ этомъ уничтоженіи всѣхъ быстрыхъ нумеровъ послѣдовательность была безошибочная. Немудрено, что когда на *bis* г-жа Святловская спѣла пѣсню Ильинишны изъ *Холмскаго*, отнюдь не перлъ Глинкинскаго творчества, одно то обстоятельство, что предъ нами, наконецъ, промелькнуло болѣе быстрое движеніе, сняло съ насъ какъ бы десятипудовый камень.

Еще прибавлю, что аккомпаниментомъ пѣвцамъ (кромѣ скрипки въ одномъ номерѣ) служило исключительно фортепiano. Смоленскъ не располагаетъ такими музыкальными средствами, какъ наши университетскіе провинціальные города, и странно было бы ему это ставить въ упрекъ. Но средства въ изобиліи есть въ столицахъ. Желательно, чтобы на торжество открытія памятника, вѣроятно не слишкомъ отдаленное, театральная дирекція, столь много нажившая отъ одной *Жизни за Царя*, не поскупилась командировать многочисленный хоръ и многочисленный оркестръ для концерта (если уже нельзя дать въ Смоленскѣ *Жизни за Царя*, что было бы безъ сомнѣнія еще торжественнѣе и тѣмъ самымъ приличнѣе случаю). Это будетъ стоить очень дорого, но это положительно требуется самоуваженіемъ: если мы дадимъ такому торжеству, какъ *открытіе* памятника Глинкѣ, пройти подъ звуки фортепiano со скрипкой, мы просто выкажемъ отсутствіе всякаго музыкальнаго самолюбія...

---

# По поводу открытія въ Смоленскѣ памятника М. И. Глинкѣ.

Московскія Вѣдомости, 20 мая 1885.

Приблизительно въ то время, когда строки эти будутъ въ рукахъ читателя, въ Смоленскѣ, на небольшой площадкѣ предъ Дворянскимъ Собраніемъ, спадетъ полотно, скрывавшее до сихъ поръ отъ глазъ непосвященныхъ обликъ памятника Михаила Ивановича Глинки. Торжество это будетъ во всѣхъ отношеніяхъ болѣе обширнымъ и пышнымъ, чѣмъ то, которое происходило полтора года назадъ при закладкѣ фундамента этого памятника. Но и теперешнее празднество въ болѣе большихъ размѣрахъ и прежнее, болѣе скромное, равно были бы немислимы у насъ сравнительно немного лѣтъ тому назадъ. Не менѣе практической дѣятельности, земледѣлія, торговли и промышленности, не менѣе теоретической дѣятельности науки и философіи, искусство есть одинъ изъ важнѣйшихъ факторовъ народнаго преуспѣянія. Народъ, обнаруживающій на ранней ступени своего развитія одаренность къ искусству, тѣмъ самымъ подаетъ надежды, что и въ исторіи роль его будетъ не послѣдняя, что онъ обладаетъ достаточнымъ внутреннимъ содержаніемъ для исполненія самобытной культурной задачи, и, когда придетъ время, выкажетъ доблесть въ защитѣ своей самостоятельности и вещественной и духовной. Но это высокое значеніе искусства въ нашемъ недавнемъ прошломъ мало сознавалось. Не напоминая здѣсь и не рассказывая вновь печальной и слишкомъ хорошо извѣстной исторіи нашего нигилизма, мы должны ска-

затѣ, что задолго до красныхъ дней этого уродливаго ученія, задолго до появленія первыхъ его побѣговъ на нашей почвѣ, у насъ не только въ темной массѣ, но нерѣдко и въ сферахъ, имѣющихъ рѣшающее вліяніе, существовалъ взглядъ на искусство, какъ на пустяшную, хотя и безвредную, забаву. Простодушный поэтъ прошлаго столѣтія, совмѣщавшій въ себѣ литератора и художника съ государственнымъ дѣятелемъ, восхищаясь поэзіей, восклицалъ, что она пріятна, «какъ лѣтомъ вкусный лимонадъ». Если на роль лимонада была осуждена поэзія, издавна привыкшая быть проводительницей самыхъ важныхъ ученій, самыхъ глубокихъ мыслей религіознаго или философскаго, политическаго или нравственнаго содержанія, то другія искусства, по самому существу своему казавшіяся предназначенными къ роли декоративной или увеселительной, и подавно не могли претендовать на духовное значеніе или общественную пользу. Неудивительно, что живопись и музыка считались еще болѣе лимонадомъ, чѣмъ поэзія.

Къ легкомыслію во взглядахъ людей образованныхъ, ко грубому невѣжеству во вкусахъ толпы не замедлило присоединиться еще другое обстоятельство. Опередившіе насъ въ наукѣ народы Запада въ XVIII столѣтіи были далеко впереди насъ также и во всѣхъ искусствахъ. Неравенство было подавляющее. Долгое время мы могли только воспринимать и поглощать въ себя готовое чужестранное содержаніе. Собственное наше ученіе шло медленно. Въ поэзіи и изящной прозѣ у насъ господствовали французы, въ образовательныхъ искусствахъ французы и итальянцы, въ пѣніи и драматической музыкѣ исключительно итальянцы, въ музыкѣ инструментальной—нѣмцы. Не было мѣста только русскому. Когда зажглась заря русскаго искусства, какъ вполнѣ самостоятельнаго, національнаго стиля, полного красоты и очарованія, когда въ двадцатыхъ годахъ появился Пушкинъ, а въ тридцатыхъ Глинка, имъ пришлось имѣть дѣло съ публикой, воспитанною на французскихъ поэтахъ и на итальянскихъ композиторахъ. Первые поэмы Пушкина, первая опера Глинки, равно подвергались упреку въ вульгарности и грубости, именно потому, что показались не въ мѣру русскими; *русское* же по понятіямъ времени было синонимомъ

*музыкаго* Восторжествовать надъ этимъ предрасудкомъ для Глинки оказалось труднѣе, чѣмъ для Пушкина. Какъ ни ярко горѣла звѣзда Пушкина, но его поэзія все-таки представляла собою послѣднее звено, вѣнецъ долгаго поступательнаго движенія. Музыка Глинки въ своемъ идеальномъ и безупречномъ совершенствѣ, напротивъ, прямо родилась на свѣтъ, какъ Паллада, вооруженная съ ногъ до головы. Не мудрено, что почва для ея распространенія была гораздо менѣе расчищена. И въ самомъ дѣлѣ, культъ иностранной, особенно итальянской музыки, не только не уменьшился, но, повидимому, получилъ новую силу послѣ того, какъ въ *Жизни за Царя* и въ *Русланъ и Людмила* Глинка далъ образцы русской музыкальной драмы. Со времени первыхъ представленій этихъ оперъ прошло тридцать лѣтъ, прежде чѣмъ онѣ въ глазахъ присяжныхъ цѣнителей стали на надлежащую высоту; со времени смерти Глинки прошло тридцать лѣтъ, прежде чѣмъ посвѣтъ ему памятникъ.

Мы переживаемъ эпоху во многихъ отношеніяхъ свѣтлую и отрадную. Не только прекратился и почти безслѣдно прошумѣлъ недавній походъ на всѣ высшія стремленія человечества, на драгоцѣннѣйшія достоянія его духа, не только миновало царство нигилизма, но и прежнее, болѣе добродушно-легкомысленное и поверхностное возрѣніе, допускавшее искусство, какъ милое ребячество или признававшее его въ роли официальной декорации для торжественныхъ случаевъ, уступило мѣсто взгляду болѣе широкому и просвѣщенному. вмѣстѣ съ этимъ исчезла или исчезаетъ болѣзнь. Исчезло или исчезаетъ суевѣрное преклоненіе предо всѣмъ иностраннымъ, тщеславное притязаніе казаться оторваннымъ отъ собственной страны, ребяческая игра въ отрицаніе всего русскаго. вмѣстѣ съ открытіемъ, что русская промышленность способна производить годные для потребления въ Россіи товары, мы сдѣлали еще нѣсколько другихъ. Мы съ каждымъ днемъ болѣе убѣждаемся, что русскій языкъ способенъ выражать мысли и чувства русскаго человѣка, что русская литература обладаетъ писателями, достойными вліять на его умъ и сердце. Аналогическое съ этимъ открытіе теперь сдѣлано по отношенію къ русской музыкѣ. Какъ счастливы Колумбы русскаго духа! Имъ не нужно гадательныхъ соображеній, не-

устрашимыхъ трудовъ и дальняго плаванія: у себя дома, подь рукою, при первомъ взглядѣ, брошенномъ внимательно и сознательно, они находятъ неисчерпаемыя сокровища, цѣлыя міры вдохновеннаго творчества и свѣтлой красоты. Ихъ Америка—неувядающая и неизсякающая даровитость русскаго народа, непочатый запасъ въ немъ силы мысли и фантазіи, силы изобрѣтенія и настроенія. Кто можетъ предвидѣть и обозначить предѣлы развитія, начавшагося такъ недавно и уже даваго такіе великолѣпные входы? Какими откровеніями расширять нашъ кругозоръ будущіе Пушкины, будущіе Глинки?

---

# Къ трехсотому представленію „Руслана и Людмилы“.

Русскій Вѣстникъ, 1893.

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,  
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts  
gesprungen,  
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.

*Шиллеръ.*

Триста представлений—какое долгое поступательное движеніе, какое правильное и поучительное развитіе! Сначала казавшаяся случайнымъ и мало интереснымъ явленіемъ, однимъ изъ безчисленныхъ пузырей, ежедневно всплывающихъ на музыкальномъ океанѣ, опера Глинки въ теченіе полвѣка стала народнымъ святилищемъ, Пароенономъ поэтическаго и музыкальнаго вдохновенія, на который съ гордостью указываетъ патріотъ, какъ на одно изъ драгоцѣннѣйшихъ достояній націи.

Она прошла испытаніе тяжелое и рѣшительное. Ей пришлось бороться не съ одними тѣми противниками, которые, вообще, стоятъ на дорогѣ культа классической музыки. Ей угрожала не одна только итальяноманія нашей публики, столь сильная начиная съ сороковыхъ годовъ, заповнившая цѣлыхъ два поколѣнія и не вполне исчезнувшая и въ наше время. Ее затмевалъ не одинъ Мейерберъ, столь превосходящій Глинку знаніемъ сцены, внѣшнимъ блескомъ и эффектностью, битьемъ по нервамъ, умѣніемъ одновременно угрождать самымъ противоположнымъ вкусамъ. Ей былъ опасенъ не одинъ Гуно, слащавая чувствительность котораго, въ глазахъ грубой толпы, такъ выгодно отличалась отъ прохладной

и цѣломудренной музы Глинки, чуждой всего дешеваго и преувеличеннаго. Нѣтъ, всѣ эти популярныя кумиры, всѣ эти Россини и Беллини, Донизетти и Верди, Мейерберы и Гуно не были главнымъ препятствіемъ къ тому, чтобы мы научились любить и понимать *Руслана*: сфера ихъ дѣйствія не вполне совпадала съ той, въ которой должна была рѣшиться судьба оперы Глинки, ибо *Руслана* сразу отнесли въ категорию оперъ «серьезныхъ» или «ученыхъ», въ общество *Фиделио*, *Фрейшюца*, *Водовоза*, оперъ Моцарта и Глука, вообще, даваемыхъ у насъ рѣдко, большею частью исполняемыхъ силами второстепенными; словомъ, неспособныхъ конкурировать съ произведеніями, излюбленными массою публики. Нѣтъ, главная туча, долго висѣвшая надъ *Русланомъ*, зародилась и поднялась внутри сферы «серьезной» музыки и привѣтствовалась именно людьми «серьезными», а еще болѣе такими, которые ошибочно считали себя серьезными. Читатель угадалъ, что я хочу говорить о вагнеризмѣ. Виѣшній, механическій, такъ сказать, поводъ для устраниенія «*Руслана*» со сцены былъ, какъ извѣстно, пріѣздъ итальянской труппы въ Петербургъ и ея успѣхъ, имѣвшій послѣдствіемъ уменьшеніе размѣра дѣятельности русской оперы и пониженіе ея уровня. Моральнаго ущерба *Русланъ* при этомъ не потерпѣлъ, или потерпѣлъ очень мало. Въ массѣ публики въ серединѣ сороковыхъ годовъ контингентъ слушателей, способныхъ наслаждаться *Русланомъ*, былъ очень не великъ: масса все равно бы не пристала. А для тѣхъ избранныхъ, которымъ онъ нравился тогда, *Фаворитка* и *Навуходоносоръ* не представляли особенно соблазнительной приманки. Совсѣмъ не то было въ шестидесятыхъ годахъ, когда, при новомъ уже поколѣннн, *Русланъ*, хотя и съ самою бѣдною постановкой, былъ возобновленъ и занялъ постоянное мѣсто въ репертуарѣ. Возобновленіе его почти совпало съ пріѣздомъ въ Россію Рихарда Вагнера, обстоятельствомъ, благодаря которому творецъ *Тристана и Изольды* пересталъ быть мнѳомъ, какимъ онъ долго былъ для русской публики, знавшей о немъ только по диаграммамъ и перебранкамъ газетныхъ критиковъ. Кромѣ дѣйствія своего на публику, Рихардъ Вагнеръ оказалъ вліяніе также и на музыкантовъ, которые, въ отличіе отъ публики, занялись прежде всего его теоріями, отчасти уже извѣстными

у насъ и раньше, а теперь какъ бы получившими санкцію блестящимъ успѣхомъ его музыки. Хотя Вагнеръ, какъ извѣстно, въ книгахъ своихъ толкуеть «обо всѣхъ вещахъ и еще кое о какихъ», но сущность его литературныхъ трудовъ составляетъ ученіе о музыкальной драмѣ и осужденіе современной оперы, какъ продукта эстетическаго упадка и развращенности. Тотъ родъ оперы, который вызываетъ полемическіе перуны музыканта-реформатора, находитъ довольно яркаго представителя въ *Русланѣ*, и потому въ Россіи многимъ показалось, что первую жертвой на алтарѣ новаго культа должна была быть именно наша національная опера. Требовать отъ оперы, чтобы музыкальная сторона навсегда заняла въ ней положеніе подчиненное, служебное, и въ то же время признавать высокое значеніе за широко развитыми симфоническими и хоровыми «нумерами» глинкаинской партитуры; требовать, чтобы опера состояла изъ сплошнаго речитатива и въ то же время восхищаться кантиленами Ратмира или Гориславы оказалось несовмѣстимымъ, и увлеченіе новымъ кумиромъ во многихъ было настолько сильно, что они не задумались пожертвовать старымъ, культъ котораго и безъ того стоялъ у нихъ не слишкомъ твердо.

Такъ какъ поколѣніе, народившееся въ концѣ пятидесятихъ годовъ, не вполне вымерло и теперь, такъ какъ нападки, болѣе или менѣе нерѣшительныя, на нашу національную оперу все еще возобновляются по временамъ, то поневолѣ возвращаешься къ вопросамъ, сто разъ уже разсмотрѣннымъ, къ вопросамъ, которые пора было бы сдать въ архивъ. Если бы теорія, изложенная въ книгѣ *Oper und Drama*, теорія гезамткунстверка не имѣла иныхъ притязаній, какъ представить комментарий къ послѣднимъ семи операмъ автора <sup>1)</sup>, ее можно было бы признать, какъ произведеніе безвредное и даже какъ полезное объясненіе странностей и рѣзкостей, которыми кишитъ поэзія и музыка этихъ оперъ, и которыя, особенно въ началѣ, затрудняли ихъ пониманіе. Но авторъ *Oper und Drama* писалъ не оправданіе себѣ, а обвинитель-

<sup>1)</sup> Тетралогія, *Тристанъ и Изольда*, *Нюрнбергскіе тѣвы* и *Парцивалъ*. Болѣе раннія оперы Вагнера полны явныхъ нарушеній его теоріи, въ чемъ его нельзя упрекать, такъ какъ онѣ были написаны въ такое время, когда она еще не вполне сложилась въ его головѣ.

ный актъ противъ всѣхъ другихъ, противъ современниковъ, противъ потомства, если оно его ослушается. Въ числѣ этихъ другихъ были и такіе, которые никоимъ образомъ не могли выполнить требованій новаго ученія, хотя бы потому, что у нихъ на это было слишкомъ много музыкальной фантазіи, слишкомъ богатая мелодическая струя, слишкомъ властная потребность въ изящно-законченной формѣ. Во главѣ такихъ стоитъ нашъ Глинка, одна изъ самыхъ музыкальныхъ натуръ во всей исторіи искусства. Подобно тому, какъ бываютъ поэты, для которыхъ писать въ прозѣ несравненно труднѣе, нежели въ стихахъ, для Глинки оказалось бы гораздо труднѣе думать музыкально въ той расподически безсвязной, блуждающей и расплывающейся формѣ, которая появилась вмѣстѣ съ новой музыкальной драмой, нежели въ твердыхъ, ясныхъ, законченныхъ формахъ классической школы. Не нужно быть особенно свѣдущимъ въ композиторскомъ ремеслѣ, чтобы замѣтить, что музыкальная техника, на которую у Вагнера порою большія претензіи, тѣмъ не менѣе причиняетъ ему частыя затрудненія, что музыкальное вещество не исполнѣ ему послушно и что въ его контрапунктѣ усиліе чувствуется на каждомъ шагу. Такихъ затрудненій для Глинки не существовало: не только въ *Русланѣ*, но точно такъ же въ *Жизни за Царя*, въ *Камаринской*, въ *Испанскихъ увертюрахъ*, въ самомъ непритязательномъ романсѣ чувствуется рука художника, у котораго голоса и аккорды складываются сами собою, которому только и могутъ даваться красота, стройность, изящество, для котораго «сложная» или «трудная» задача такъ же естественна, какъ и самая простая. Такая легкость творчества, такая неистощимая струя вдохновенія неминуемо влечетъ музыканта къ проблемамъ чисто-музыкальнымъ, къ тому, что у насъ названо прозаическимъ именемъ *тематическаго развитія*, къ сооруженію большихъ симфоническихъ построекъ изъ самаго незначительнаго матеріала. Кто эту любовь къ «техникѣ» считаетъ признакомъ низменнаго ремесленнаго направленія въ артистѣ, кто вообще строитъ антитезу между техникой и поэзіей, техникой и вдохновеніемъ, техникой и полетомъ мысли, тотъ или никогда не учился нашему искусству, или учился напрасно, будучи лишень органа для воспріятія музыкальныхъ красотъ.

Если на партитуру *Руслана и Людмилы* бросить взглядъ односторонній, то почти вся она представляется рядомъ техническихъ (контрапунктическихъ и гармоническихъ) проблемъ, разрѣшенныхъ съ неизмѣнною увѣренностью и виртуознымъ блескомъ. Талантъ и умѣніе композитора со времени *Жизни за Царя*, или, вѣрнѣе, благодаря *Жизни за Царя*, сдѣлали громадный шагъ впередъ, выиграли и въ силѣ, и въ граціи. Онъ особенно любитъ темы въ восемь или шестнадцать тактовъ, характера народнаго, первобытнаго, эпическаго, и неизмѣнно обрабатываетъ ихъ въ формѣ вариации, большею частью такъ, что одинъ какой-нибудь голосъ повторяетъ тему отъ начала до конца на всемъ протяженіи нумера. Повидимому, передъ нами артистъ, упивающійся стихіей «абсолютной» музыки, сбросившій узы поэтической задачи, музыкальный ювелиръ, цѣликомъ ушедшій въ плетеніе своихъ золотыхъ кружевъ. Но взгляды ближе— и скоро для насъ станетъ яснымъ, что поэтичность произведенія не теряетъ, а выигрываетъ отъ его матеріальнаго богатства. Та «правда въ звукахъ», которой композиторы обыденные достигаютъ ферматами, секвенціями уменьшенныхъ септаккордовъ, генеральными паузами, переменнѣю темпа и такта, модуляціоннымъ блужданіемъ, инструментальнымъ речитативомъ и ударами тарелокъ, здѣсь осуществляется съ помощью той же игры контрапункта и мѣняющихся гармонизаций, при сохраненіи полной музыкальной цѣльности, въ царствѣ изумительнѣйшаго и геніальнѣйшаго благозвучія. «Баллада Финна» — неподобная гармоническая работа на тему, заключенную въ предѣлахъ мажорнаго гексахорда. Такъ, но въ то же время это глубоко-трогательная повѣсть отвергнутой любви, ничего въ своемъ потрясающемъ дѣйствіи не теряющая отъ той умѣренности и примиреннаго настроенія, отъ той величавой простоты, съ которой она передается. «Разсказъ головы» — нумеръ, неизвѣстный девяносто девяти сотымъ публики, великолѣпный рядъ вариаций на красиво-угловатую тему. Но въ то же время это фантастическая картина, достойная воображенія Гофмана, неизгладимыми чертами врѣзывающаяся въ память. Персидскій хоръ, наоборотъ, чрезвычайно знаменитый, такъ какъ онъ ни при какой системѣ ампутацій не выбрасывается, плѣняетъ васъ граціей мелодіи,

популярной при всей своей экзотичности, и пикантнымъ орнаментомъ въ прозрачномъ и нѣжномъ оркестрѣ. Но вмѣстѣ съ тѣмъ, это лирическая страница, гениальная въ своихъ тѣсныхъ предѣлахъ, подъ покровомъ заказного вакхическаго веселья исполненная глубочайшей меланхоліи и покорности судьбѣ. Такое же отношеніе между технической и поэтической стороною можно было бы указать въ плачѣ народа надъ спящею Людмилой (въ пятомъ дѣйствіи), въ большинствѣ балетныхъ нумеровъ, въ заключительномъ хорѣ, въ сходной и отчасти тождественной съ этимъ хоромъ увертюрѣ.

Противники *Руслана* сдѣлали музыкѣ его одинъ упрекъ, повидимому, чрезвычайно резонный. Поэма Пушкина—говорятъ намъ—не болѣе какъ шутка, не болѣе какъ шалость; придать этой шуткѣ характеръ элегіи или страсти, писать на нее музыку обширной серьезной оперы значило на нѣжное эфемерное тѣло навѣсить тяжелыя гири, исказить сущность граціозной поэтической прихоти. На это слѣдуетъ прежде всего отвѣтить, что всякое эпическое произведеніе, передѣливаемое въ драму, измѣняется не только въ формѣ, но и въ духѣ. *Гугеноты* Скриба—я пользуюсь первымъ представившимся случаемъ, чтобы снова выразить свое глубокое уваженіе величайшему мастеру опернаго либретто—*Гугеноты* Скриба совсѣмъ не то, что *Хроника времени Карла IX* Мериме. *Геновефа* Тика и *Геновефа* Геббеля, каждая по-своему, глубоко различны отъ наивной легенды, вдохновившей двухъ нѣмецкихъ драматурговъ; столь же далека отъ нея и опера Шумана. *Тристанъ* и *Парциваль* Рихарда Вагнера имѣютъ только внѣшнее, матеріальное сходство съ поэмами Готфрида и Вольфрама; весь духъ, вся лирическая подкладка, вся такъ называемая «философія» этихъ драмъ—чадо девятнадцатаго столѣтія и средневѣковому міровоззрѣнію чужды. Но самый краснорѣчивый примѣръ представляетъ Шекспиръ, у котораго множество драмъ, заимствованныхъ изъ повѣстей, рассказовъ и хроникъ. Никто изъ насъ не былъ бы ему благодаренъ, если бы вмѣсто того чтобы давать намъ духъ шекспировскій, онъ съ точностью сохранилъ бы мысли и настроеніе средневѣковыхъ нувеллистовъ и компиляторовъ, отчасти известныхъ только благодаря тому, что послужили ему матеріаломъ. Не каждое измѣненіе эпоса въ драму есть улучшеніе

ніе, и школьныя трагедіи, сотнями заимствованныя изъ греческихъ мифовъ; покрыты забвеніемъ, въ то время какъ самыя мифы сіяютъ красотою негнѣнной. Въ занимающемъ насъ теперь случаѣ можно было сдѣлать и по-глинкински и не по-глинкински. Я безъ труда представляю себѣ *Руслана и Людмилу* въ легкомъ стилѣ, совершенно подходящемъ къ направленію Парни или юнаго Пушкина: это было бы нѣчто въ родѣ *Бога и Баядерки* или лучше сказать въ родѣ *Бронзового коня*. Сожалѣть ли намъ о томъ, что мы до сихъ поръ не имѣемъ русскаго Обера, когда ни Германія, ни Франція, ни Италія никогда не имѣли Глинки 1)?

Вмѣсто того, чтобы нападать на Глинку за несуществующій промахъ, вмѣсто того, чтобы отрицать несомнѣнное право драматурга свободно распоряжаться матеріаломъ, изъ котораго онъ строитъ свое произведеніе, мы должны были бы признать высокую оригинальность и высокую поэзію оперы, явившіяся именно вслѣдствіе такого отношенія композитора къ поэмѣ. Нѣчто подобное случилось съ Моцартомъ въ одномъ изъ его гениальнѣйшихъ произведеній, въ *Свадьбѣ Фигаро*. Изъ тенденціозной, памфлетной, желчно остроумной комедіи Бомарше, лишенной всякаго намека на музыкальное настроеніе, Моцартъ сдѣлалъ поэму молодости, любви и желанія, дышащую глубокою правдой и негнѣнною граціей. Какъ *Фигаро* Моцарта серьезнѣе *Фигаро* Бомарше, такъ *Русланъ* Глинки серьезнѣе *Руслана* Пушкина, хотя и не въ одинаковой степени: между двумя русскими произведеніями разстояніе большее. Можно сказать, что въ *Русланѣ* господствуетъ настроеніе именно пушкинское, но не молодого, а зрѣлаго Пушкина: нѣчто гармонически-примиренное, сочетаніе дивной меланхоліи съ богатырскою отвагою и удалью, богатства и строгой мѣры, несмѣтной роскоши и высшаго цѣломудрія.

---

1) Быть можетъ излишне оговариваться, что настоящія слова совсѣмъ не плодъ слѣпнаго фанатизма. Я не хотѣлъ утверждать, что Европа никогда не имѣла музыканта *равнаго* Глинкѣ по гению. Не упоминая ни о комъ изъ остальныхъ, Европа имѣла Моцарта, представлявшаго многія изъ чертъ, характеризующихъ Глинку, и далеко превосходившаго его многосторонностью. Я только хотѣлъ сказать, что Глинка оригинальное и небывалое явленіе, и что *совершенно сходнаго* съ нимъ музыкальнаго гениа не имѣетъ ни одна изъ остальныхъ націй, культивировавшихъ музыку.

Все это—качества, которыми равно могли бы блистать и симфонія, и фортепіанная пьеска, и кантата, и романсъ, и музыкальная драма. Есть ли *Русланъ* музыкальная драма въ истинномъ и высшемъ значеніи слова? Что музыкальное развитіе отвернулось отъ того вида оперы, къ которому принадлежитъ *Русланъ*—если только онъ не составляетъ своего собственнаго вида—это можно признать, не преддръшая вопроса о преимуществѣ того или другого направленія. Совершенно вѣрно, что опера ближайшаго будущаго, насколько современность даетъ намъ право его предсказывать, не будетъ имѣть ни такого обилія правильно и самостоятельно-построенныхъ нумеровъ, ни такой склонности къ фіоритурному пѣнію, ни, можетъ быть, такого преобладанія кантилены надъ речитативомъ. Не могу скрыть, что я представляю себѣ это будущее поколѣніе, этихъ музыкальныхъ драматурговъ первой трети двадцатаго столѣтія, какъ племя довольно низменное, съ талантами второстепенными и склонными къ аляповатости, съ идеаломъ невысокимъ, съ аллюрами притязательными. Читателю не трудно догадаться, что такое видѣніе показалось мнѣ въ слѣдствіе знакомства съ нѣкоторыми операми послѣднихъ лѣтъ, получившими громкую и внезапную славу, выдвинувшими впередъ совершенно новыя имена и отличающимися ложною энергіей, ложною смѣлостью и ложнымъ размахомъ. Точно такъ же, какъ я не могу ручаться, что предстоящій періодъ будетъ именно такой, и что любимцы девятидесятихъ годовъ для него типичны, точно такъ же я лишь въ видѣ мечты могу высказать другое свое мнѣніе: что затѣмъ должна наступить реакція или, точнѣе, реставрація, и что эта реставрація во всемъ величій, во всемъ блескѣ выставитъ не только передъ Россіей, но и передъ цѣлымъ свѣтомъ значеніе *Руслана и Людмилы*, значеніе не только какъ превосходной музыки, но и какъ глубокомысленной музыкальной драмы.

Мы не отнимаемъ названіе драмы у *Зимней сказки* Шекспира или у этюдовъ Островскаго, несмотря на разрозненность сценъ, едва представляющихъ подобіе завязки и развязки. Мы съ особеннымъ удареніемъ придаемъ его *Валькири* Рихарда Вагнера, состоящей изъ длиннаго ряда разговоровъ, двухъ бурь, одной кавалькады и двухъ убійствъ. Наоборотъ, мы давно перестали считать драмами блѣдныя

подражанія Расину и Корнелю, хотя въ нихъ завязка и развязка устроены ультра-правильнымъ образомъ и экспозиція, развитіе и катастрофа продѣланы по всеѣмъ правиламъ поэтики. Что побуждаетъ насъ отдать предпочтеніе произведеніямъ не сценическимъ, несовсѣмъ связнымъ, отзывающимся эпосомъ, романомъ, рассказомъ? Мы обезоружены талантомъ, съ которымъ авторъ создаетъ индивидуальныя характеры, цѣльные образы, заставляетъ говорить каждаго своимъ языкомъ <sup>1)</sup>. Въ этомъ высшемъ смыслѣ, за исключеніемъ *Моцарта*, нѣтъ ни одного музыкальнаго драматурга, который по силѣ и глубинѣ, по гибкости и разнообразію характеристики былъ бы равенъ Глинкѣ. Ничто не можетъ быть опредѣленнѣе, индивидуальнѣе его стиля: въ авторствѣ его сочиненій, исключая развѣ самыхъ раннихъ, никогда не можетъ быть сомнѣнія. Но этотъ вездѣ-присущій отпечатокъ композитора никогда не мѣшаетъ музыкѣ воспроизводить, съ объективностью и рельефомъ удивительными, психическія особенности дѣйствующаго и поющаго лица. Въ этомъ отношеніи уже ранній его опытъ, *Жизнь за Царя*, обнаружилъ талантъ почти вполнѣ сложившійся. Но насколько обширнѣе галерея лицъ, представляемая *Русланомъ*! Благодаря способности вокальной музыки давать высказываться не только отдѣльному лицу, но и цѣлой собирательной единицѣ, въ операхъ Глинки, кромѣ обособленныхъ характеровъ, съ неизмѣннымъ вдохновеніемъ передана внутренняя жизнь массъ, и въ самыхъ разнообразныхъ формахъ, отъ полуварварскаго унисона *Лель таинственный* до капризныхъ модуляцій *Погибнетъ, погибнетъ* и до утонченнаго фугато *Въ бурю, во грозу*, настроеніе толпы передано съ одинаковою мощью и красотой.

Эта пластика отдѣльныхъ фигуръ и цѣлыхъ группъ достигается не безъ жертвъ. Обрисовывая *фигуры*, музыка гораздо менѣе, чѣмъ у композиторовъ слѣдующаго поколѣнія, зависитъ отъ *ситуаціи*, на что такъ часто уходитъ вся энергія и вся изобрѣтательность талантовъ второстепенныхъ. Та-

---

<sup>1)</sup> Здѣсь только воспроизводится мнѣніе поклонниковъ: иначе я прибавилъ бы, что достоинство, дѣйствительно присущее Шекспиру и Островскому, въ творцѣ *Нибелмюва Перстыя*, болѣе чѣмъ сомнительно.

кихъ моментовъ, какъ похищеніе Людмилы въ первомъ дѣйствіи, появленіе Финна въ третьемъ и единоборство Руслана съ Черноморомъ въ четвертомъ, въ нашей оперѣ очень мало: кажется, что, назвавши примѣры, я уже перечислилъ всё. На всемъ остальномъ протяженіи партитуры, ходъ дѣйствія не вызываетъ у музыканта никакой поразительной перемены ни въ ритмѣ, ни въ тональности, ни въ инструментовкѣ: стройно текутъ упоительные звуки, обрисовывая въ своей гениальной красотѣ все безконечное разнообразіе человѣческихъ характеровъ. Но три поименованные примѣра (не говоря уже о третьемъ дѣйствіи *Жизни за Царя*) достаточно показываютъ, что воздержность Глинки происходила не отъ отсутствія темперамента и не отъ односторонности дарованія. Самое либретто было такого свойства, что давало ему гораздо болѣе простора рисовать людей, чѣмъ ихъ судьбы.

Драма не всегда вращается среди внѣшнихъ событій, среди перипетій и катастрофъ матеріальныхъ. Мы и эсхиловское священнодѣйствіе называемъ драмой, хотя внѣшнее событіе лишь на мигъ оживляетъ застывшее величіе его барельефовъ. Странно, что самыя оживленныя вылазки противъ Глинки дѣлались именно изъ лагеря, проповѣдывавшаго культъ «возобновленной греческой трагедіи при помощи всѣхъ средствъ современнаго искусства». Я, помнится, гдѣ-то говорилъ, что «Русланъ» долженъ былъ тронуть сердца нашихъ вагнеристовъ, хотя бы тѣмъ, что построены на несомнѣнно-древнемъ миеѣ, именно на миеѣ *солнечномъ*, хотя, конечно, въ пушкинской редакціи первобытный характеръ миеа измѣненъ до неузнаваемости.

Пушкинская сказка, при первомъ своемъ появленіи въ печати возбуждавшая удивленіе и неудовольствіе безцеремонностью своего якобы бы слишкомъ народнаго тона, конечно, въ глазахъ нашего времени не болѣе какъ салонная забава. Это даже не Аріостъ,—это плоды досуга раздушеннаго и налудреннаго вольтеріанца. Въ общемъ сонмъ его твореній это длинная, многообѣщающая прелюдія, уже обличающая виртуоза, но едва намекающая на тѣ великолѣпныя гармоніи, которыя сейчасъ польются изъ-подъ его рукъ.

Что у Пушкина намекъ, то у Глинки полное воплощеніе. Въ его оперѣ не одни только названія русскія, не однѣ только

бутафорскія вещи въ народномъ вкусѣ, какъ мы это столько разъ видѣли и въ старое и въ новое время. Какъ громадный храмъ народнаго культа, возвышается могучая В-дурная интродукція, этотъ гимнъ радости и богатырской силы, въ которомъ композиторъ ни разу не прибѣгаетъ къ простонародному общему мѣсту и который вмѣстѣ съ тѣмъ весь пропитанъ русскимъ духомъ. Какъ дремучій лѣсъ, весь укутанный тяжелымъ снѣжнымъ покровомъ, заманчивый при всей своей суровости, сулящій приключенія, опасности и чуда, на насъ хмурится антрактъ ко второму дѣйствию (на тему разказа головы). Говорилось, между прочимъ, что *Русланъ*, въ противоположность къ чисто-національной *Жизни за Царя*, имѣетъ содержаніе по преимуществу экзотическое: три среднія дѣйствія происходятъ въ «нѣкоторомъ царствѣ» и, для характеристики этой фантастической страны, Глинка ввелъ элементъ восточный, отчасти въ подлинныхъ напѣвахъ, отчасти въ гениальнѣйшихъ подражаніяхъ. Здѣсь кроется весьма распространенное недоразумѣніе, смѣшивающее объектъ съ субъектомъ, изображаемую среду съ изображающимъ искусствомъ. Ни Востокъ, ни «нѣкоторое царство», написанное художникомъ русскимъ, не будутъ похожи на Востокъ или на нѣкоторое царство въ передачѣ француза, испанца, итальянца, нѣмца. Никто изъ этихъ художниковъ не въ силахъ дать самый предметъ, всякій дастъ только свое представленіе о предметѣ; никто не позволитъ вамъ смотрѣть черезъ среду безусловно-прозрачную, всякій предлагаетъ вамъ болѣе или менѣе окрашенное стекло. Въ окраскѣ этого стекла, кромѣ вѣка, кромѣ личности, участвуетъ также и національность художника. По этому поводу можно было бы замѣтить, что то ученіе, по которому художники космополитическіе, будто бы, особенно свойственны нашему искусству, въ отличіе, напр., отъ поэзіи, нуждается въ нѣкоторой поправкѣ. Ссылаются, напр., на Генделя, Моцарта, Мейербера, Листа. Совершенно вѣрно, что не всякій изъ этихъ музыкантовъ, какъ музыкантъ, принадлежитъ къ той націи, въ которой рожденъ: въ Генделѣ позволительно видѣть англичанина, въ Мейерберѣ француза; но говорить о комъ бы то ни было изъ нихъ, что онъ занимаетъ математическую среднюю линію между двумя національностями, значить безъ мѣры преувели-

чивать: всегда преобладает какая-нибудь одна, и націямъ не приходится спорить о принадлежности къ нимъ того или другого композиторскаго генія, какъ греческимъ городамъ о чести быть родиной Гомера. Относительно же Глинки не можетъ возникнуть даже и сомнѣнія: мало сказать, что *Русланъ* принадлежитъ къ музыкѣ русской, едва ли будетъ преувеличеніемъ утверждать, что *Русланъ*—сама русская музыка. Какъ кievскій витязь поцѣлуемъ разбудилъ спавшую княжну, такъ Глинка творческимъ актомъ вызвалъ къ жизни дремавшія музыкальныя силы русскаго народа, и одного факта написанія и представленія на сценѣ его оперы было достаточно, чтобы создать цѣлую плеяду, примыкающую къ капитальнѣйшему изъ его произведеній и въ немъ нашедшую кодексъ эстетическій и техническій.

*Русланъ*—твореніе до того гениальное, что и это его дѣйствіе началось не со дня его перваго представленія, а лѣтъ черезъ пятнадцать, въ первыхъ юношескихъ опытахъ гг. Кюи и Балакирева. Затѣмъ, правда, вліяніе не прекращалось, причемъ обнаруживалось на натурахъ до того несходныхъ, что сила его сказала въ размѣрахъ прямо исполинскихъ. Слѣдуетъ прибавить, что оно далеко еще не исчерпано. Въ *Русланѣ*, какъ въ *Божественной комедіи* или въ гётевскомъ *Фаустѣ*, каждый черпаетъ то, что ему понятно, сродно и мило. Но современному поколѣнію понятны, сродны и милы по большей части не тѣ стороны глинкинскаго творчества, на которыя я, и въ настоящей статьѣ, и въ болѣе раннихъ, указывалъ, какъ на наиболѣе въ моихъ глазахъ цѣнныя. Меня болѣе всего поражаетъ въ Глинкѣ его классическая законченность, его мраморное изящество, столь несвойственное вѣку Виктора Гюго, Рихарда Вагнера, реалистовъ и натуралистовъ. Но эта сторона въ немъ не единственная, и для слѣдующаго поколѣнія она мало существовала. На ряду съ Глинкой-Рафаэлемъ есть другой Глинка, любитель экзотическихъ народныхъ пѣсенъ, неожиданныхъ модуляцій, энгармоническихъ превращеній, новыхъ инструментовъ и новыхъ комбинацій инструментовъ въ оркестрѣ, нечетныхъ ритмическихъ группъ, такта въ пять четвертей. Есть въ Глинкѣ сторона такъ сказать берліозовская. При общемъ направленіи вѣка неудивительно, что именно эта его сторона преимуще-

ственно, чтобы не сказать исключительно, плѣнила ближайшихъ преемниковъ.

Я очень далеко отъ мысли оплакивать такое увлеченіе, такую односторонность. Совершенно вѣрно, что въ настоящее время между музыкальными націями образовалась какая-то скачка, какое-то состязаніе о томъ, кто выставитъ самаго курьезнаго, самаго обильнаго диссонансами, самаго невѣроятнаго въ модуляціяхъ, самаго громкаго по оркестру композитора. Къ этому состязанію примкнули даже такія націи, о которыхъ прежде въ музыкальномъ мірѣ не было слышно, какъ норвежцы, или такія, у которыхъ подобныя тенденціи, казалось, отнюдь не могли найти почвы, какъ итальянцы. Ближайшее будущее, можетъ быть, принесетъ намъ испанскаго Грига или греческаго Бородина. Въ этомъ общемъ хорѣ пикантныхъ крайностей, мы, русскіе, повидимому, тянемъ или одно время тянули высочайшую нотку, и помогали намъ занимать такое положеніе именно тѣ люди, которые считали себя хранителями глинкаинскихъ преданій, наслѣдниками его миссіи, представителями народнаго направленія въ русскомъ искусствѣ.

Мнѣ кажется, что къ крайностямъ этимъ должно относиться безъ негодованія и безъ опасенія. Царство ихъ составляетъ для искусства періодъ упражненія или подготовки, изъ котораго оно, быть можетъ, выйдетъ съ новыми силами для задачъ еще неизвѣданныхъ. Нельзя отрицать и того, что область гармоніи, модуляціи, инструментовки въ послѣднія тридцать лѣтъ обогатилась чрезвычайно, и что мы обязаны этимъ тѣмъ самымъ пионерамъ, на невоздержность и манерность которыхъ мы привыкли брюзжать. То, что временно кажется вреднымъ для искусства, можетъ впоследствии обратиться ему же на пользу.

По отношенію къ глинкаинскому творенію явленіе «молодой русской школы» составляетъ лишь новое свидѣтельство его неистощимой силы и мощи. Какъ громадная гора между нѣсколькими рѣчными системами, *Русланъ* стоитъ между направленіями, школами, группами и партіями. Обильный ключами, онъ можетъ питать все эти ручейки и рѣки, изъ которыхъ каждая несетъ въ себѣ лишь частицу его несмѣтныхъ богатствъ. Если бы у насъ, черезъ десятокъ, черезъ нѣсколь-

ко десятковъ лѣтъ, въ замѣну теперешняго культа грома и пестроты, воцарилось строго-классическое направленіе, сердца начало бы влечь къ Моцарту, къ Гайдну, къ Генделю—такое направленіе въ культѣ *Руслана* нашло бы поддержку столь же естественную, гораздо болѣе естественную, чѣмъ теперешній ультра-радикализмъ.

Бетховенъ наивно сказалъ о *Волшебной флейтѣ*, что онъ «предпочитаетъ ее всѣмъ твореніямъ Моцарта, потому что въ ней можно найти всѣ формы отъ простой пѣсни до ученой фуги». Фуги въ *Русланѣ* не имѣется, но, вообще говоря, по обилію и гибкости музыкальныхъ формъ и по неизмѣнному совершенству, съ которыми онѣ примѣнены, *Русланъ* едва ли уступаетъ творенію безсмертнаго нѣмца. Но для насъ, русскихъ, опера Глинки имѣетъ значеніе, котораго не можетъ имѣть для нѣмцевъ *Волшебная флейта*. Оперы Моцарта у нихъ не однѣ. Онѣ имѣлъ предшественникомъ Глука. Онѣ имѣлъ преемниковъ, которыхъ, при всѣхъ ихъ односторонностяхъ и недостаткахъ, нельзя не назвать гениальными, какъ Веберъ и Рихардъ Вагнеръ. Въ числѣ оперныхъ композиторовъ Германіи красуются имена Бетховена и Шумана. Хотя каждый изъ нихъ написалъ всего по одной оперѣ, но въ этихъ операхъ заключены жемчужины вдохновенія и мастерства. У насъ до сихъ поръ нѣтъ ни Глука, ни Шумана, ни Бетховена; у насъ только и есть что свой русскій Моцартъ, и уединенное величіе *Руслана*, столь поразительное для воображенія, столь загадочное для исторіи музыки (ни въ одномъ народѣ совершенство не являлось такъ быстро, послѣ дѣтскаго періода) легко объясняетъ то властное и неотразимое вліяніе, которое онъ приобрѣлъ и до сихъ поръ сохраняетъ надъ умами и сердцами русскихъ музыкантовъ.

Мы говоримъ о «безсмертіи» гениальныхъ произведеній, и въ томъ тѣсномъ и условномъ смыслѣ, въ которомъ только и можно примѣнить это слово къ дѣламъ людскимъ, безсмертіе, дѣйствительно, повидимому, существуетъ для произведеній архитектуры и поэзіи. Пока основанія умственной культуры будутъ тѣ же или приблизительно тѣ же, что теперь, трудно представить себѣ человѣчество, которому перестанутъ нравиться Гомеръ, Софокль, Паренонъ, египетскіе храмы, Псалмы. Совсѣмъ не то: музыка. Произведенія Жоскина-де-Пре

или Орландо Лассо, носяція отпечатокъ смѣлаго и энергическаго духа и въ то же время художественно-зрѣлыя по формѣ, не волнуютъ и не плѣняютъ современнаго слушателя изъ простыхъ любителей: имъ суждено восхищать музыкальных археологовъ, быть наслажденіемъ спеціального кружка. Я самъ нерѣдко (можетъ быть и въ настоящей статьѣ) говорилъ: «безсмертный композиторъ», но это одна изъ тѣхъ риторическихъ фигуръ, безъ которыхъ нельзя обходиться при всемъ желаніи. Для поэзіи, для образовательныхъ искусствъ «безсмертіе»—гипербола, но для музыки оно еще несравненно ббольшая гипербола. Самые долговѣчные композиторы, которыхъ мы до сихъ поръ знаемъ, Вахъ и Гендель: имъ въ послѣднее время повезло, и культъ ихъ, если не повсюду, то въ Германіи и Англии вѣроятно еще имѣеть усилиться. Но надолго ли его хватить? А со смерти того и другого не протекло еще и полутора ста лѣтъ.

Но то скудное и эфемерное безсмертіе, которое только и достижимо для музыкантовъ, въ полной мѣрѣ составляетъ удѣлъ Глинки. *Русланъ* «безсмертенъ» никакъ не менѣе, чѣмъ любое изъ музыкальных твореній, до сихъ поръ изумлявшихъ и восхищавшихъ слушателей. Пятьдесятъ лѣтъ прошло со времени перваго представленія, и онъ положительно помолодѣлъ, онъ современнѣе между *Княземъ Игоремъ* и *Пиковою дамою*, между *Королемъ Иссы* и *Карменъ*, нежели былъ между *Соннамбулой* и *Фавориткой*, между *Ріэнзи* и *Фенеллой*. Какъ я уже говорилъ, вліяніе его до сихъ поръ сказалось только съ одной стороны, и невѣдомыя силы еще таятся въ немъ, могущія породить новыя плеяды подражателей и продолжателей. Никто до сихъ поръ, ни у насъ, ни за границей, не взялъ «ногой выше», не разрѣшилъ проблемы съ большею строгостью и большею свободой. Если насъ спросятъ, которая изъ оперъ девятнадцатаго вѣка представляетъ полнѣйшее сліяніе вдохновенія и мастерства, техники и поэзіи, силы и граціи, правды и красоты, мы и теперь, на склонѣ вѣка, принуждены отвѣтить: *Русланъ* и *Людмила*.

---

# Мысли о музыкальном образованіи въ Россіи.

Русскій Вѣстникъ, 1869.

Нѣсколько лѣтъ тому назадъ, въ одной изъ нѣмецкихъ музыкальныхъ газетъ появилась рѣзкая нападка на учрежденіе, тогда еще только что начавшее жить, на Петербургскую Консерваторію. Поводомъ къ нападкѣ послужилъ методъ, который Петербургская Консерваторія избрала для преподаванія теоріи музыки, и который значительно разнится отъ метода нѣкоторыхъ изъ весьма изрѣстныхъ современныхъ профессоровъ Германіи. По плану занятій, принятому въ Петербургской Консерваторіи (а по примѣру ея и въ Московской), одинъ изъ годовъ полнаго теоретическаго курса посвящается на изученіе такъ называемаго *строгаго контрапункта*, формы, въ которой нельзя выразить никакого современнаго содержанія, языка мертваго, на которомъ едва ли кто думаетъ, а пишутъ немногіе записные поклонники музыкальной старины. Воззрѣніе, которымъ объясняется негодование автора статьи на петербургскихъ профессоровъ, не принадлежитъ ему лично: оно есть воззрѣніе цѣлой школы. Судя по газетнымъ и журнальнымъ отзывамъ, которые болѣе или менѣе служатъ органами направленія русскихъ музыкантовъ, это воззрѣніе распространено и въ нашемъ отечествѣ: можно почти навѣрное сказать, что большинство нашихъ отечественныхъ композиторовъ настроено противъ изученія «мертваго языка» въ музыкѣ не менѣе враждебно, нежели авторъ лейпцигской статейки. Поборниками этого изученія, такимъ

образомъ, являются почти исключительно наши консерватори, но и въ нихъ личныя перемѣны въ составѣ профессоръ легко могутъ пошатнуть недавно установленныя начала, и тогда школа, которая въ теченіе четырехъ вѣковъ считалась единственною и незамѣнимою для серьезнаго музыкальнаго образованія, школа, внѣ которой встрѣчались дилеттантскія развлеченія и чувствительныя изліянія, но не было цѣльныхъ, органическихъ музыкальныхъ произведеній, лишится на Руси послѣдняго представителя.

При общемъ недостаткѣ у насъ людей, специально знакомыхъ съ музыкальнымъ искусствомъ и могущихъ правильно обсудить задачи и потребности музыкальнаго воспитанія, всякое заблужденіе, всякій односторонній и пристрастный взглядъ, всякое порожденіе дилеттантизма и невѣжества, пользуются у насъ большею силою, нежели въ Германіи и Франціи, гдѣ они всегда могутъ найти отпоръ въ серьезномъ и основательномъ знаніи. Но сила заблужденія является въдесятеро опаснѣйшею, когда оно принимаетъ личину либеральнаго протеста, когда сторонники застоя и упадка облакаются въ одежду борцовъ за прогрессъ, когда элементарныя условія нашего обученія клеймятся отсталыми и зловредными тормазами всякаго развитія. Бывали эпохи въ исторіи литературы, когда орудіе сарказма обращалось исключительно на здоровыя задатки, на добрыя начинанія, на проблески жизни и движенія. Такую эпоху отчасти переживаетъ нынѣ русская музыка. Подъ знаменемъ либеральнаго направленія, съ лозунгомъ свободы и прогресса, у насъ открытъ походъ противъ коренныхъ, необходимыхъ условій музыкальнаго образованія. Подвергаются порицанію и осмѣянію какъ учрежденія, долженствующія разлить музыкальныя познанія по нашему отечеству, такъ и господствующія въ этихъ учрежденіяхъ начала, приемы и преданія. Между этими преданіями есть одно, которое по всѣмъ своимъ свойствамъ наиболѣе открыто для псевдо-либеральныхъ нападеній. Я говорю о томъ мертвомъ языкѣ музыки, формы и обороты котораго въ нашихъ консерваторіяхъ изъ года въ годъ изучаются съ неослабнымъ рвеніемъ. Въ настоящее время языкъ этотъ, извѣстный подъ именемъ *строгаго контрапункта*, весьма далекъ отъ того, чтобы сдѣлаться основаніемъ всего музы-

кальнаго преподаванія въ Россіи. Его значеніе понимается не менѣе ложно и толкуется не менѣе превратно, нежели значеніе классическихъ языковъ въ общемъ образованіи. Нападки на строгій контрапунктъ отличаются тою же обманчивою наружностью прогрессивнаго либерализма, какая свойственна нападкамъ на обученіе греческому и латинскому языкамъ. Обманъ въ музыкальномъ вопросѣ такъ же легко посѣять и такъ же трудно искоренить, какъ и въ вопросѣ педагогическомъ. Вотъ почему я рѣшился представить здѣсь нѣсколько соображеній о цѣляхъ и средствахъ музыкальнаго образованія, а равно и о его теперешнемъ положеніи въ Россіи.

Какъ извѣстно, музыка не имѣетъ образца въ природѣ, какъ имѣютъ его живопись и ваяніе; музыка не есть такъ же языкъ мысли, какъ поэзія: ея образъ, такъ сказать, лишень подлинника и во внѣшнемъ, предметномъ мірѣ, и во внутреннемъ, умственномъ. Она, подобно архитектурѣ, составляетъ самостоятельный, спеціальный языкъ, и если въ живописи и ваяніи счастливый даръ нерѣдко обходится безъ строгой систематической школы, если въ поэзіи даже и вовсе не существуетъ учителей и учениковъ, то въ архитектурѣ и музыкѣ безъ особой подготовки нельзя и думать о самостоятельномъ сочиненіи. Эта особая подготовка гораздо обширнѣе и глубже, нежели могутъ подумать люди, не знакомые съ искусствомъ; усвоеніе лексикона и грамматики музыкальнаго языка, или того, что принято называть *теоріей музыки*, требуетъ продолжительнаго, сосредоточеннаго углубленія, и пробѣлы въ этомъ знаніи всегда отражаются на самомъ сочиненіи, лишая его или внутренней силы, или внѣшней ясности и доступности. Спеціальность и замкнутость музыкальнаго языка издревле придавала искусству нѣсколько ученый характеръ: и въ древніе, и въ средніе вѣка, и до нашихъ временъ, теорія музыки была предметомъ научныхъ трактатовъ, опиравшихся на математику, на философію, на богословіе, старавшихся брать предметъ какъ можно шире и отвлеченнѣе и найти для него общія, незыблемыя основанія. Многія тонкости этихъ теоретическихъ построекъ, многіе выводы и догадки музыкальныхъ ученыхъ, безъ сомнѣнія, имѣли слишкомъ непрактичный характеръ, и остались

бесплодны для живого развитія искусства, но вообще говоря, начиная съ того времени, отъ котораго дошли до насъ, кромѣ теоретическихъ руководствъ, и художественныя произведенія, нельзя не видѣть тѣснаго взаимодействія теоріи и практики, нельзя не признать благотворнаго вліянія одной на другую. По мѣрѣ расширенія и обогащенія искусства, теорія замѣтно исходитъ отъ философскихъ и математическихъ отвлеченностей къ частнымъ случаямъ, къ живымъ примѣрамъ. Этотъ постепенный переходъ теоріи музыки къ болѣе фактическому изложенію можно наблюдать именно въ томъ періодѣ исторіи, когда совершилась большая часть фактовъ, опредѣлившихъ содержаніе нашей, то-есть новѣйшей, музыки: въ теченіе среднихъ вѣковъ, а особенно въ ихъ исходѣ. Когда, въ концѣ XV столѣтія, въ нашемъ искусствѣ обнаружилось великое и богатое движеніе, когда музыка приобрѣла гармоническія средства, о которыхъ не догадывались тысячелѣтія предыдущей культурной жизни, когда сложившаяся и окрѣпшая гармонія стала изливаться въ цѣломъ сонмѣ стройныхъ классическихъ произведеній—мысль теоретика приобрѣла изобильный матеріалъ, который надо было усвоить и привести въ разумную систему. Теорія музыки въ XVI столѣтіи блистательно выполнила эту задачу. Композиція не эмансипировалась отъ теоріи, несмотря на великолѣпные успѣхи, сдѣланные на практическомъ поприщѣ; связь между школой и жизнью осталась столь же тѣсная, уваженіе къ школѣ не пострадало отъ богатаго развитія, которое получила жизнь. Но сама теорія сознала громадность совершенныхъ успѣховъ и отнеслась къ великимъ завоеваніямъ композиціи съ тѣмъ глубокимъ, объективнымъ вниманіемъ, которое сообщило ея положеніямъ характеръ жизненности и плодотворности. Періодъ XVI столѣтія есть окончательное завершеніе всѣхъ успѣховъ, сдѣланныхъ музыкой въ средніе вѣка; въ этотъ періодъ установилась гармонія, первоначальные законы которой тождественны съ законами нашей, современной, образовался музыкальный языкъ, посредствомъ котораго, правда, въ этотъ вѣкъ высказалось содержаніе нѣсколько одностороннее и исключительное, но который, въ отношеніи силы, чистоты, стройности и благородства, самъ по себѣ составляетъ великій памятникъ чело-

вѣческаго гѣнія. Число произведеній, оставленныхъ этою эпохой, необозримо, число талантовъ, вызванныхъ ею на поле дѣятельности, изумляетъ изслѣдователя и служитъ новымъ подтвержденіемъ той необыкновенной даровитости, которая отличаетъ XVI столѣтіе на всѣхъ поприщахъ искусства. Языкъ, или стиль, который выработали безсмертные музыканты эпохи *возрожденія*, отличается тѣмъ, что онъ основанъ на простѣйшихъ началахъ, и эти начала, за незначительными исключеніями, вездѣ выдержаны со строжайшею послѣдовательностью, а между тѣмъ въ примѣненіи ихъ господствуетъ величайшее разнообразіе, гибкость и утонченность. Всѣ гармоническія сочетанія, которыми владѣетъ современный стиль, составляютъ выводы изъ началъ, положенныхъ XVI вѣкомъ; стиль этого вѣка содержитъ основныя формы нашего стиля, музыкальные корни, изъ которыхъ послѣдующее развитіе выработало болѣе и болѣе производныхъ формъ. Въ XVI столѣтіи не только установились всѣ коренныя гармоніи, простыя и ясныя, но также открылась перспектива для всѣхъ гармоній производныхъ, не исключая самыхъ сложныхъ и запутанныхъ; установился общій законъ гармоніи, законъ до того разумный и плодотворный, что примѣненіе его, постепенно расширенное, довело гармонію до того безконечнаго разнообразія, свободы и роскоши, которыя составляютъ ея теперешнее отличіе.

Со времени этихъ великихъ успѣховъ музыкальнаго искусства, «теорія» его окончательно отбросила тѣ схоластическія отвлеченности, которыми еще такъ недавно была наполнена. Изученіе спеціальнаго языка, которымъ говоритъ музыка, приобрѣло матеріаль въ классическихъ памятникахъ творчества и обратилось цѣликомъ на техническіе *пріемы*, которыми руководствовались великіе классики XV и XVI столѣтія. Усвоеніе ученикомъ этихъ пріемовъ сдѣлалось цѣлью музыкальной педагогики. Очевидно, что идти впередъ искусству возможно было не иначе, какъ на основаніи прошедшаго, а потому творенія великихъ мужей, положившихъ основаніе новѣйшей музыки, а вмѣстѣ съ этими твореніями и теорія, изъ нихъ выведенная, сдѣлались необходимымъ предметомъ изученія для всякаго, желавшаго посвятить себя музыкальному искусству. Между тѣмъ жизнь искусства шла впередъ;

приобрѣтались новыя музыкальныя формы и обороты; языкъ сталъ удаляться отъ своего корня, сталъ терять прежнюю цѣльность и послѣдовательность, сталъ дѣлаться пестрымъ и своенравнымъ. Учиться его строю и законамъ по современнымъ образцамъ уже въ XVII столѣтїи было неудобно, и въ основаніе школы продолжали полагать стиль предыдущаго столѣтїя, хотя на композиторской практикѣ стиль этотъ былъ оставленъ. Но чѣмъ болѣе въ музыкальномъ языкѣ нагромождалось формъ и оборотовъ, тѣмъ труднѣе дѣлалось усмотрѣть въ этой громадной массѣ звукосочетаній ихъ основной типъ, ихъ вѣчный законъ, все болѣе и болѣе скрывавшійся подъ разнообразнымъ покровомъ частныхъ примѣненій и исключеній. Чѣмъ дальше, поэтому, уходило развитіе музыки, тѣмъ труднѣе дѣлалось начинающему таланту ориентироваться въ ней, и тѣмъ настоятельнѣе заявляла себя необходимость того *историческаго* приѣма практическаго преподаванія, который знакомитъ ученика сначала со стилемъ, легшимъ въ основаніе всей нашей музыки, со стилемъ XVI вѣка, а потомъ уже со стилемъ нашего времени. Сказавъ, что приѣмъ этотъ есть приѣмъ *историческій*, я опредѣлилъ отношеніе, въ которомъ школа находится къ исторїи искусства. Такъ какъ въ этомъ отношеніи заключается вся сущность вопроса музыкальнаго образованія, то я долженъ войти здѣсь въ нѣкоторыя историческія разъясненія.

Гармонія сложилась въ концѣ среднихъ вѣковъ, первоначально посредствомъ прибавленія къ мелодїи церковнаго (католическаго) напѣва другой мелодїи, которая съ нею звучала согласно (консонировала), и поэтому могла съ нею исполняться одновременно. Къ двухголосному сочиненію, такимъ образомъ составленному, позднѣе прибавляется третій голосъ, потомъ четвертый: является гармонія трехголосная, за нею четырехголосная. Какъ видно изъ этого, гармонія, хотя она нашему современному слуху представляется состоящею изъ отдѣльныхъ аккордовъ, слѣдующихъ одинъ за другимъ во времени, имѣетъ чисто-мелодическое происхожденіе и въ основномъ своемъ видѣ состоитъ изъ ряда напѣвовъ, одновременно исполняемыхъ разными голосами. Голосъ, прибавляемый композиторомъ къ основному, первоначальному напѣву, долженъ былъ удовлетворять двумъ требованіямъ. Взятъ

тый отдѣльно, онъ долженъ былъ представлять плавную, пріятную и выразительную мелодію. Взятый вмѣстѣ съ основнымъ напѣвомъ, онъ долженъ былъ образовать съ нимъ звучную, ясную и красивую гармонію. При условіяхъ композиціи XV или XVI стол., первое изъ этихъ требованій (мелодическое) не могло не быть уважаемо. Гармонія того времени назначалась не для фортепіано или оркестра, какъ нынѣшняя. Она распредѣлялась между живыми, человѣческими голосами пѣвческаго хора; она назначалась исключительно для вокальнаго исполненія въ церкви, и поэтому вся она, подъ геніальнымъ перомъ Климента, Жоскина, Виллаертова, Гомбертова, прониклась пѣвучестью, вся она сдѣлалась сплетеніемъ самостоятельныхъ, индивидуальныхъ мелодій. Въ этотъ ранній періодъ гармонической жизни еще не ослабла связь, соединявшая его съ гомофоннымъ періодомъ. Въ гармоніи прежде всего искали *отдѣльныхъ* мелодій, искали мелодическихъ красотъ въ каждомъ отдѣльномъ голосѣ. Стремленіе это, однакоже, не мѣшало гармоніи развиваться, не мѣшало совокушности голосовъ сливаться въ стройные и величавые аккорды. Напротивъ, отъ красоты отдѣльныхъ мелодій, составлявшихъ гармонію, общая гармонія только выигрывала. Ни въ одномъ изъ послѣдующихъ періодовъ музыки не найдете вы этой здоровой мощи, этой величавой простоты, этого идеальнаго спокойствія гармоніи, какими отличаются произведенія XVI столѣтія. Въ характерности, въ выразительности, въ индивидуализаціи, гармонія, конечно, сдѣлала со времени Жоскина, огромные успѣхи. Но въ идеальности и цѣльности настроенія ни одинъ изъ стилей позднѣйшихъ временъ не можетъ сравниться со стилемъ Лассо или Палестрины. То время, когда въ музыкальной технику было всего менѣе уклоненія отъ общаго закона, всего менѣе исключеній и особенностей, совпадаетъ съ эпохой, когда во внутреннемъ содержаніи музыки было всего менѣе борьбы, страданія и болюзненности. Не мудрено, если музыкальный историкъ видитъ тутъ не простое совпаденіе, а внутреннюю зависимость. Не мудрено, если эта внутренняя зависимость побуждаетъ музыкальнаго педагога, въ свою очередь, перенести условія, давшія развитію гармоническаго искусства такой счастливый ходъ, въ свое преподаваніе, заставить школу вкратцѣ пере-

жить тѣ фазисы гармоніи, которые дали такіе богатые и плодотворные результаты, словомъ, если въ преподаваніе гармоніи вносится *историческій* ходъ. Ученику даютъ правила, съ помощью которыхъ, въ XV и XVI вѣкѣ, къ одной мелодіи («данному голосу, chant donné, cantus firmus») прибавлялась другая, съ нею одновременная («контрапунктъ»), даютъ основную мелодію («данный голосъ») и заставляютъ прибавлять къ этой основной мелодіи собственныя, въ возможно большемъ числѣ, изъ которыхъ однако ни одна не должна отступать отъ строгости запретительныхъ правилъ. Стѣсненный множествомъ этихъ правилъ, ученикъ обязанъ представить большое число вариантовъ къ каждой своей работѣ; въ самыхъ тѣсныхъ рамкахъ, гдѣ начинающему иной разъ представляется невозможнымъ написать задачу даже на одинъ способъ, онъ научается писать ее на десять, на двадцать способовъ; онъ находится въ постоянной борьбѣ съ бѣдностью матеріала, ибо громадное большинство оборотовъ и сочетаній, знакомыхъ современному слуху, исключается правилами контрапункта, основанными единственно на стилѣ XV и еще болѣе XVI столѣтія, и въ этой борьбѣ развивается и крѣпнеть изобрѣтеніе. Силы юнаго таланта изопряются на суровомъ и сначала не поддающемся матеріалѣ языка, далекаго отъ современнаго, но удивительно цѣльнаго, послѣдовательнаго и законченнаго. Технические условія, чрезвычайно многочисленныя, строгія и точныя, вдающіяся во всѣ мелкія подробности фактуры, заставляютъ и ученика вглядываться во всѣ эти подробности, узнавать цѣну всякаго аккорда, всякаго расположенія голосовъ, всякаго мелодическаго движенія, всякаго удлинненія или сокращенія ноты, вносить тонкую разборчивость и обдуманность туда, гдѣ безъ этой строгой дисциплины обыкновенно царитъ произволь и грубое безразличіе. Задачи контрапункта постепенно растутъ въ трудности, и въ одинаковой съ ними мѣрѣ растутъ умѣніе и изобрѣтательность ученика, осиливающаго ихъ. Какъ гимнастъ постепенно отваживается на большее и большее напряженіе своихъ мускуловъ, и между тѣмъ, по мѣрѣ успѣховъ своихъ, все съ большею легкостью и граціей побѣждаетъ физическія трудности, такъ и музыкантъ постепенно побѣждаетъ все болѣе и болѣе сложныя задачи контрапунк-

та, и между тѣмъ, по мѣрѣ своихъ успѣховъ, все лучше и лучше скрываетъ голое техническое усиленіе подъ граціей и прелестью мелодіи. Успѣхъ, такимъ образомъ, сказывается не только въ возрастающей трудности задачъ, но и въ развивающейся красотѣ рѣшеній, и только тамъ, гдѣ на ряду съ голою правильностью и безупречностью видна свободная, непринужденная текучесть мелодіи, мы въ правѣ признать, что контрапунктическая школа принесла плоды. Нельзя не сознаться, что плоды эти она приноситъ только при нѣкоторомъ талантѣ; но также несомнѣнно, что есть очень много весьма крупныхъ и яркихъ талантовъ, сочиненія которыхъ носятъ прискорбные слѣды отсутствія контрапунктической школы.

Если бы сравненіе съ гимнастикой, помощью котораго я старался выше выяснитъ характеръ контрапункта, исчерпывало собой все его значеніе, если бы тутъ шло дѣло только о болѣе или менѣе ловкомъ преодоленіи болѣе или менѣе замысловатыхъ трудностей, то и тогда незнаніе этой отрасли музыки оставило бы неизгладимый слѣдъ на стилѣ композитора. Вездѣ, гдѣ бы онъ имѣлъ дѣло съ нѣсколькими самостоятельными (или, говоря техническимъ языкомъ, реальными) партіями, въ особенности же, гдѣ ему пришлось бы писать для человѣческихъ голосовъ, отсутствіе контрапункческаго образованія дало бы себя знать неловкостью, шероховатостью, натянутостью, а иногда пустотой, ничтожествомъ одновременныхъ мелодій. Тѣ нелѣпыя интонаціи, невозможныя ни для какого голоса, которыя мы довольно часто встрѣчаемъ въ новѣйшихъ хорахъ, и которыя парализуютъ исполненіе, могутъ служить образчиками ближайшихъ послѣдствій пренебреженія контрапунктомъ. Но контрапунктъ не есть исключительно гимнастика. Польза отъ него не ограничивается тою плавностью, бойкостью и щеголеватостью письма, которыя почти всегда пріобрѣтаются цѣною болѣе или менѣе основательнаго занятія имъ. Если поставить контрапунктическую школу на строго историческую почву, если освободить ее отъ правилъ, совѣтовъ и запрещеній, чуждыхъ духа строгаго стиля и его преданій, но выросшихъ на немъ въ теченіе послѣдняго столѣтія, а взаменъ этихъ новѣйшихъ искаженій возобновить всѣ тѣ правила контрапункта, которыя вытекаютъ

изъ сочиненій Жоскина, Климентія, Палестрины, Лассо <sup>1)</sup>, то окажется, что контрапунктъ заключаетъ въ себѣ гораздо болѣе, нежели полезную ремесленную школу, которую видятъ въ немъ даже многіе изъ его педагогическихъ приверженцевъ. Контрапунктъ есть стиль эпохи, въ высшей степени богатой музыкальнымъ вдохновеніемъ. Стиль этотъ созданъ подъ дѣйствиемъ высшаго религіознаго одушевленія. Это одушевленіе, доходившее до фанатическаго мистицизма, создало контрапунктическій стиль, такъ же, какъ оно создало готическую архитектуру (по времени нѣсколько предшествовавшую процвѣтанію контрапункта). Въ контрапунктическомъ, какъ и въ готическомъ, стилѣ строгая и послѣдовательная выдержанность общаго типа соединяется съ изумительною роскошью фантазіи въ деталяхъ. Въ томъ и другомъ стилѣ колоссальность размѣровъ цѣлаго, грандіозность концепціи соединяются съ тончайшею отдѣлкой мелкихъ украшеній. Въ томъ и другомъ стилѣ всѣ богатства техники отдаются на служеніе идеалу, на служеніе всеобъемлющей, одухотворяющей религіозной идеѣ. Тотъ и другой стиль поражаютъ громаднмъ, необозримымъ числомъ *первоклассныхъ* произведеній. Видѣть въ готическомъ искусствѣ или контрапунктѣ однѣ лишь техническія проблемы, болѣе или менѣе хитро поставленныя и болѣе или менѣе ловко разрѣшенныя, — значить, представленіемъ о недостойномъ фокусѣ осквернять святыню идеальныхъ твореній. Къ готическому стилю, впрочемъ, давно и перестали относиться небрежно и свысока. Къ контрапункту же еще не начали относиться со вѣдмъ подобающимъ почтеніемъ. Музыкальная литература, даже въ ученой Германіи, слишкомъ исключительно занята интересами минуты и не прочь на эти интересы тратить много лишняго краснорѣчія и остроумія, пренебрегая, вмѣстѣ съ

---

<sup>1)</sup> Укажу здѣсь на прекрасное сочиненіе: *Der Contrapunkt*, von Heinrich Bollergermann. Berlin, Springer, 1862. Превосходный трактатъ Беллермана есть плодъ глубокаго историческаго знанія, равно овладѣваго и художественными памятниками XVI вѣка, и теоріей, имъ современною, и позднѣйшими теоріями, смѣнявшими одна другую. Кромѣ того, онъ написавъ съ величайшею простотою и совершенно чуждъ той цвѣткости, въ которую такъ часто впадаютъ нѣмецкіе музыкальные писатели. *Прим. ред.*: 4-е изданіе этой книги вышло въ 1901 г.

этимъ, тѣми высшими интересами искусства, которымъ удовлетворяетъ только основательное историческое изученіе его памятниковъ. Концерты, за исключеніемъ такъ называемыхъ историческихъ, доселѣ составляющихъ не болѣе, какъ рѣдкіе курьезы, пробавляются произведеніями послѣднихъ восьмидесяти лѣтъ, преимущественно же Бетховена, Мендельсона и теперь живущихъ композиторовъ. Если музыкальная литература и концерты не распространяютъ знакомства со строгимъ стилемъ, то, скажутъ мнѣ, существуетъ школа, существуютъ консерваторіи и частные курсы, на обязанности которыхъ прямѣе нежели на обязанностяхъ журналистовъ и капельмейстеровъ лежитъ ознакомленіе молодого поколѣнія съ классиками. Но школа въ наши дни переживаетъ періодъ колебанія,—періодъ, въ которомъ самыя незыблемыя преданія ея становятся спорными пунктами. Значительная часть музыкальных педагоговъ совершенно оставляютъ преподаваніе «строгаго контрапункта» и ограничиваютъ упражненія ученика стилемъ новѣйшаго (послѣ-Баховскаго) времени. Руководствуясь тѣмъ *реальнымъ* возрѣніемъ на школу, которое отказывается понять для чего учатъ въ школѣ такимъ вещамъ, какихъ по выходѣ изъ нея вовсе и не приходится дѣлать, эти педагоги стараются какъ можно скорѣе ввести ученика въ обладаніе всѣмъ аппаратомъ новѣйшей композиции, дабы ученикъ могъ поспѣшить примѣнить этотъ аппаратъ къ собственнымъ сочиненіямъ. Педагоги этой школы, разумѣется, ссылаются при своемъ преподаваніи на классиковъ конца прошлаго и всего нынѣшняго столѣтія, и побуждаютъ этимъ ученика заняться въ чтеніи опять тѣми же композиторами, которыхъ ему предлагаютъ слушать въ концертахъ и которыхъ предъ нимъ анализируютъ журнальныя статьи. При такомъ положеніи дѣлъ становится понятнымъ и совершенное равнодушіе публики къ именамъ Палестрины и Габріели, и высококомѣрное презрѣніе къ нимъ музыкантовъ. Музыканты очень часто знаютъ объ этихъ великихъ геніяхъ музыки не болѣе, чѣмъ масса публики. Очевидно, что незнаніе цѣлаго періода искусства,—періода, съ такимъ рѣдкимъ совершенствомъ выработавшаго важныя стороны его, должно пагубно вліять на сознаніе и воображеніе нашихъ современныхъ композиторовъ; очевидно, что по-

колѣніе, воспитанное въ невѣдѣніи не то, чтобы многихъ превосходныхъ произведеній, а цѣлаго рода прекраснаго, должно огрубѣть въ своихъ вкусахъ и обѣднѣть въ своемъ изобрѣтеніи. Эстетическія послѣдствія нашего незнакомства съ твореніями XVI вѣка и нашего неумѣнія писать въ строгомъ контрапунктическомъ стилѣ столь же очевидны и еще плачевнѣе, чѣмъ послѣдствія техническія. Не отсюда ли то болѣзненное раздраженіе, не отсюда ли та рапсодическая разрозненность, которыя такъ часто господствуютъ въ произведеніяхъ нашихъ молодыхъ композиторовъ? Не отсюда ли это исканіе внѣшнихъ эффе́ктовъ, обманчивыхъ блеско́къ, пестрой мишуры? Не отсюда ли это самолюбивое раскрашиваніе ничтожнаго и пошлаго содержанія пикантными гармоніями и цвѣтистою оркестровкой? Не въ правѣ ли мы искать хоть часть причинъ теперешняго упадка и деморализаціи искусства въ томъ разрывѣ съ историческимъ прошлымъ, въ томъ отчужденіи отъ идеаловъ вѣка Рафаэля и Палестрины, которое вносится въ жизнь заблужденіями школы? Созерцаніе великихъ твореній XVI столѣтія и собственныя, долгія упражненія въ его трудномъ, но здоровомъ и мощномъ стилѣ—вотъ необходимыя средства для развитія въ юномъ музыкантѣ какъ чувства изящнаго, такъ и творческаго таланта. Ни на чемъ самостоятельный талантъ не закаляется такъ крѣпко, какъ на работахъ въ чуждомъ ему, сложномъ и мудреномъ, но цѣльномъ и вездѣ послѣдовательномъ стилѣ, и это—техническая сторона пользы отъ контрапунктической школы. Ни на чемъ, вмѣстѣ съ этимъ, не проясняется, не облагораживается такъ чувство изящнаго, ничто не способно зажечь такой чистый художественный энтузіазмъ въ душѣ молодого артиста, какъ изученіе того чистаго и кристаллически яснаго стиля, чуждаго нашего мрачнаго драматизма, нашихъ смутныхъ тревоженій, въ которомъ Жоскинъ, Климентій, Гомбертъ, Виллаертъ, Гудимель, Палестрина, Габріели, Витторія, Нанини, Аперіо такъ неподражаемо выразили полетъ восторженной и благоговѣйной души въ обитель идеала.

Отъ этихъ общихъ мыслей перейду къ нѣкоторымъ соображеніямъ, вызваннымъ особенностью положенія *русской* музыки.

Если бъ изученіе строгаго контрапункта имѣло только пе-

дагогическое значеніе, если бь оно служило только для развитія въ учащихя техническаго умѣнія и чувства изящнаго, то и тогда было бы обязанностью музыкальныхъ педагоговъ поддерживать изученіе этой вѣтви искусства. Такое значеніе, дѣйствительно, имѣетъ контрапунктъ въ Германіи и Франціи, гдѣ развитіе искусства пережило контрапунктичскій періодъ, и гдѣ современныя задачи музыки мало вызываютъ къ его непосредственному примѣненію. Совсѣмъ другое дѣло у насъ въ Россіи. Въ нашемъ отечествѣ строгій стиль музыки не только не есть фазисъ, пережитый исторіей, но напротивъ того, это фазисъ, до котораго мы еще не доросли. Строгий стиль развился на Западѣ подъ условіями письма для пѣвческаго церковнаго хора безъ аккомпанимента; свойство церковныхъ напѣвовъ, исконныхъ мелодій церкви, значительно повліяло на ходы и обороты гармоніи. Впослѣдствіи же большее развитіе органа видоизмѣнило отношеніе композиціи къ хору; отъ вмѣшательства инструментальнаго элемента церковный стиль сочиненія потерялъ въ отношеніи чистоты и спокойствія и выигралъ въ отношеніи богатства и оживленности. У насъ же въ церкви не допускается органъ; у насъ церковная композиція должна сообразоваться съ условіями интонаціи, не поддерживаемой никакимъ инструментомъ; партіи должны быть доступны исполненію голосами безъ помощи аккомпанимента, а для этого необходимы многія ограниченія гармоніи, мелодіи и ритма, необходимо исключеніе всякаго искусственнаго, насильственнаго оборота, хотя бы удобнаго и легкаго въ инструментальномъ исполненіи. Но есть только одинъ стиль въ музыкѣ, который возвелъ всѣ эти ограниченія въ правильно-организованную систему, который основанъ на требованіяхъ голосовой интонаціи, который получаетъ смыслъ только въ вокальномъ исполненіи безъ аккомпанимента. Это именно и есть стиль строгаго контрапункта. Я выше упомянулъ о томъ, что на гармонію церковнаго стиля западной музыки значительно повліялъ складъ исконныхъ мелодій, бывшихъ въ употребленіи при богослуженіи. Но эти католическія мелодіи имѣютъ весьма много общаго съ нашими, православными, и поэтому особенноти строгаго стиля, зависящія отъ склада основныхъ мелодій, могутъ и даже должны появиться и въ нашей

церковной музыкѣ. Если наши церковные композиторы хотятъ дѣйствительно стать въ своихъ произведеніяхъ на объективную почву, если они откажутся отъ мысли навязать хору, навязать церкви музыку, по существу своему чуждую хора и церкви,—они должны будутъ писать въ стилѣ строгаго контрапункта. Въ техническомъ отношеніи, этотъ стиль обезпечить за ихъ сочиненіями чистую интонацію исполнителями; въ художественномъ—онъ придастъ сочиненіямъ характеръ идеальнаго спокойствія и величія, такъ хорошо идущій къ произведеніямъ религіознаго искусства. Церковное, храмовое искусство вездѣ составляло первую, древнѣйшую форму искусства; изъ него развивались, съ теченіемъ времени, формы свѣтскія, болѣе свободныя и разнообразныя. Искусство выросло и крѣпло въ храмѣ, и выходило изъ него лишь тогда, когда чувствовало свою зрѣлость, свою способность къ отдѣльному существованію. Для этого отдѣльнаго существованія весь предшествовавшій религіозный періодъ составлялъ широкій, незыблемый фундаментъ; приемы и средства заимствовались у религіознаго періода и видоизмѣнялись лишь тѣ, которые не соответствовали новымъ сюжетамъ и задачамъ. Если этотъ историческій законъ примѣнить къ Россіи, то окажется, что наша музыка вовсе не имѣетъ такого фундамента. Этотъ недостатокъ можетъ показаться маловажнымъ только тому, кто незнакомъ съ исторіей искусства; на самомъ же дѣлѣ онъ громаденъ. Лишь тщательная, въ одно и то же время смиренная и талантливая разработка нашей церковной музыки дастъ всей нашей музыкальной жизни почву; безъ этого она будетъ вести непрочное существованіе, подверженное всѣмъ прихотямъ моды, всѣмъ случайностямъ увлеченія. Пора намъ, наконецъ, признаться: вся наша церковная музыка, всѣ эти «переложенія» и «сочиненія», изъ которыхъ нѣкоторые пользуются такимъ огромнымъ, почетнымъ авторитетомъ, стоятъ, по содержанію и по формѣ, по таланту и по умѣнью, на такой низкой ступени, что въ нихъ нельзя признать даже какихъ-либо задатковъ для будущаго развитія. Пора признаться, что нельзя приписывать серьезнаго значенія плоскимъ, рутиннымъ подражаніямъ Сарти и Галуцци, которыя изобличаютъ въ своихъ авторахъ столько же неуваженія къ духу и требованіямъ

церкви, сколько незнанія средствъ и формъ музыки. Пора намъ признаться, въ виду той поразительной дѣи музыкальныхъ гениевъ отъ Дифе и Окенгейма до Моцарта и Керубини, которую справедливо гордится латинская церковь, что мы не имѣли ни одного церковнаго композитора, и что дилеттантскія произведенія нашихъ Боршнянскихъ и Турчаниновыхъ одинаково не церковны и не музыкальны.

Причины этого прискорбнаго факта легко найти въ исторіи русской музыки. Духовная музыка перенесена къ намъ изъ Италіи въ то время, когда въ самой Италіи она находилась въ глубокомъ упадкѣ, исказилась оперными формами, опозорилась всеобщю страстью къ виртуозности кастратовъ, именно около середины прошедшаго столѣтія. Но наши итальянскіе учителя, хотя и сыны растлѣнной эпохи искусства, по крайней мѣрѣ, были бойкіе техники, по крайней мѣрѣ, обладали всѣми матеріальными условіями для музыкальной композиціи. О ихъ русскихъ ученикахъ и подражателяхъ нельзя сказать и этого: техника музыкальнаго дѣла у насъ лишена всякой подготовки, всякихъ преданій. Такимъ образомъ, во второй половинѣ восемнадцатаго столѣтія, и установился у насъ этотъ стиль духовной музыки, въ которомъ нѣтъ религіознаго величія, возвышенности, торжественности, но нѣтъ также и музыкальной ловкости, разнообразія и богатства, стиль, который въ музыкальномъ отношеніи возбуждалъ презрительный сарказмъ Глинки <sup>1)</sup>, а въ религіозномъ — негодованіе митрополита Евгенія <sup>2)</sup>. Нельзя сказать, чтобы со временъ Березовскаго и Боршнянскаго положеніе дѣла значительно улучшилось, напротивъ того, наши позднѣйшія церковныя композиціи написаны подъ очевиднымъ ихъ вліяніемъ, и успѣхъ тутъ очевидно сдѣляется

---

<sup>1)</sup> „Что такое Боршнянскій? *Сазаръ Медовичъ Патокитъ*—довольно!“ писалъ Глинка К. А. Булгакову 8-го ноября 1855 года. (Письма Глинки къ К. А. Булгакову, въ *Русскомъ Архивѣ*, 1869 г., № 2).

<sup>2)</sup> „Кажется, они“ (то-есть наши церковные композиторы) „хотѣли болѣе удивлять слушателей концертантною симфоніею, нежели трогать сердца благочестивою словесною мелодіею, и часто, при пѣсносложеніяхъ ихъ, церковь болѣе походитъ на итальянскую оперу, нежели на домъ благоговѣйнаго молитвословія ко Всевышнему“. (*Историческое разсужденіе о богослужебномъ пѣніи*, Слб. 1804, стр. 16, примѣч. 36.)

возможенъ только при большемъ развитіи у насъ музыкальныхъ знаній. Только музыкальное знаніе, полное и зрѣлое, способно рѣшить вопросъ о стилѣ, подобающемъ музыкальной сторонѣ богослуженія. Если мы взглянемъ на тѣ страны и эпохи, гдѣ дѣйствительно эта музыкальная область была доведена до высшаго совершенства, на Францію, Германію и Италію XV и XVI столѣтія, мы убѣдимся, что строгій контрапунктъ составляетъ необходимое условіе церковной музыки, и что никогда безъ строгаго контрапункта челоувѣчество не имѣло бы тѣхъ безсмертныхъ памятниковъ искусства, которые до сихъ поръ возбуждаютъ энтузіазмъ и благоговѣніе слушателя. Отъ введенія у насъ строгаго контрапункта въ музыкальное преподаваніе зависитъ введеніе его въ духовную музыку, а отъ введенія его въ духовную музыку—вся ея будущая участь на Руси.

Въ дѣлѣ церковной музыки интересы религіи соприкасаются съ интересами искусства, и, на мой взглядъ, единственный путь, на которомъ можно удовлетворить первымъ, есть единственный и для удовлетворенія вторымъ. Но есть другая область въ нашей русской музыкѣ, которая, такъ же настоятельно, какъ и церковная, требуетъ введенія строгаго стиля и лишъ отъ него можетъ ожидать прочныхъ, дѣйствительныхъ успѣховъ. Я говорю объ обработкѣ нашихъ народныхъ пѣсень. Установленіе настоящей точки зрѣнія здѣсь еще труднѣе, чѣмъ въ дѣлѣ церковной музыки, такъ какъ тамъ, по крайней мѣрѣ, сторонникъ контрапункта можетъ ссылаться на готовые образцы Палестрины и множества другихъ, а между обработками русскихъ народныхъ пѣсень еще вовсе нѣтъ классическихъ, въ смыслѣ чисто-объективной передачи духа пѣсни. Поэтому, не опираясь на историческіе памятники, не имѣя фактическихъ доказательствъ, я долженъ избрать путь аналогіи для того, чтобы доказать необходимость примѣненія строгаго контрапункта къ обработкѣ нашихъ народныхъ пѣсень. Древніе напѣвы христіанскихъ церквей—православной, римско-католической и даже лютеранской—основаны на діатонической гаммѣ, придерживаются такъ называемыхъ церковныхъ ладовъ, постоянно избѣгаютъ нѣкоторыхъ интервалловъ, отличаются большою свободой и разнообразіемъ ритма. Но все эти признаки мы

находимъ и у русскихъ народныхъ пѣсенъ, разумѣется, у подлинныхъ, древнѣйшихъ народныхъ пѣсенъ, а не у тѣхъ издѣлій сомнительнаго происхожденія, которыя въ новѣйшее время нерѣдко распѣваются простонародіемъ и иными музыкантами весьма ошибочно принимаются за народныя пѣсни<sup>1)</sup>. Сходство древнѣйшихъ свѣтскихъ пѣсенъ русскаго народа съ исконными напѣвами церкви идетъ весьма далеко, и фактъ этотъ нисколько не удивителенъ, если вспомнить, что тѣ и другіе принадлежатъ такому періоду въ исторіи музыки, когда духовное и свѣтское еще не было строго разграничено, когда молодое искусство еще не успѣло развѣтвиться, а всѣ произведенія его носили общій, наивный отпечатокъ. Поэтому реформа въ обработкѣ нашихъ церковныхъ напѣвовъ въ смыслѣ строгаго стиля столь же разумна и настоятельна, сколько и реформа въ гармонизаціи нашихъ народныхъ пѣсенъ. И если, дѣйствительно, нѣтъ готовыхъ образцовъ контрапунктической обработки русскихъ пѣсенъ, то нельзя того же сказать о древнихъ народныхъ пѣсняхъ Запада. И на Западѣ были народныя свѣтскія пѣсни, строгодіатоническія, въ церковныхъ ладахъ, словомъ, близкія по техникѣ къ грегорианскимъ напѣвамъ церкви, хотя пѣсни эти не сохранились въ народѣ до нашего времени, какъ русскія, а извѣстны только музыкальному историку по письменнымъ памятникамъ. И эти пѣсни стали поводомъ къ многочисленнымъ контрапунктическимъ сочиненіямъ, изъ коихъ многія блистаютъ неувядаемою красотой. Особенно ни-

---

1) Въ особенности иностранцы почти всегда впадаютъ въ заблужденіе, когда выбираютъ матеріалъ для произнесенія сужденія о русскихъ народныхъ пѣсняхъ. Подъ названіемъ *air russe, russische Nationalmelodie*, французъ или нѣмецъ почти всегда разумѣетъ какое-нибудь Варламовское или Титовское произведеніе, столько же похожее на русскую пѣсню какъ пародія похожа на оригиналъ. Нельзя въ этихъ постоянныхъ промахахъ не винить и нашей собственной небрежности, нашего равнодушія къ сокровищамъ національнаго творчества. За исключеніемъ двухъ новѣйшихъ сборниковъ русскихъ народныхъ пѣсенъ (г. Вильбуа и г. Балакирева), во всѣхъ сборникахъ *тѣмъ* безразлично перемѣшаны съ *романсами*, произведенія эпической древности съ произведеніями „временъ очаковскихъ и покоренія Крыма“, нерѣдко даже преобладаютъ новѣйшія салонныя произведенія—и иностранецъ, изучающій русскую народную музыку по такому сборнику, при самой доброй волѣ, не можетъ не получать о ней обратнаго понятія.

дерландскіе композиторы конца XV и всего XVI столѣтія любили брать темами для своихъ многоголосныхъ контрапунктическихъ сочиненій пѣсни свѣтскаго содержанія, распѣвавшіяся въ простонародіи. На развитіе контрапункта, а вмѣстѣ съ тѣмъ, слѣдовательно, на развитіе всего музыкальнаго искусства, народныя пѣсни среднихъ вѣковъ имѣли вліяніе далеко не ничтожное. Въ нашемъ народѣ пѣсни, подобныя этимъ средневѣковымъ напѣвамъ Запада, живутъ до сихъ поръ; вполне логично будетъ заключить, что сходство темъ должно отразиться и на сходствѣ обработокъ, и что только несчастныя обстоятельства нашего музыкальнаго развитія помѣшали этому заключенію а priori оправдаться въ дѣйствительности.

Кто дорожитъ судьбами богослужебнаго пѣнія православной церкви, кто чувствуетъ красоту нашихъ неподражаемыхъ и неисчерпаемыхъ народныхъ пѣсень, тотъ, вѣроятно, желаетъ имъ развитія, по возможности, чуждаго отъ постороннихъ вліяній, отъ чуждыхъ примѣсей. Безъ знанія исторіи музыки—а это знаніе составляетъ у насъ въ Россіи величайшую рѣдкость—простительно принимать и коренныя, жизненныя условія за постороннія примѣси, и постороннія примѣси за коренныя условія. Но ставъ на единственно-вѣрную *историческую* точку зрѣнія и отказавшись отъ легкихъ, но не всегда безвредныхъ, произвольныхъ фантазій, отшаривающихся отъ личнаго вкуса и инстинктивнаго чувства, нельзя, полагаю, не согласиться съ моимъ воззрѣніемъ. Гадать о томъ, чѣмъ *могла бы* быть церковная музыка, какъ *можно бы* было обрабатывать народныя пѣсни—для этого, конечно, представляется весьма обширное поприще. Но при тѣхъ условіяхъ, какія ставитъ богослуженіе православной церкви, мы въ исторической дѣйствительности видимъ только *одинъ* случай процвѣтанія церковной музыки; и въ этомъ случаѣ ея процвѣтаніе было неразрывно съ установленіемъ и завершеніемъ строгаго контрапунктическаго стиля. Точно такъ же народная пѣсня, въ своей постройкѣ подобная русской, только *однажды* въ исторіи вызвала цѣлую школу обработокъ и переложеній, безукоризненныхъ независимо отъ своихъ темъ и органически вытекающихъ изъ свойства этихъ темъ; и эта школа есть нидерландская контра-

пунктическая. Факты прошлаго указываютъ намъ, какимъ образомъ тѣ данныя, которыми обладаетъ наша народная музыка, могутъ получать широкое и богатое развитіе, могутъ разростись въ особенную, народную школу искусства. Факты же настоящаго указываютъ, отчего эти богатые данныя получили развитіе такое отрывочное и незначительное.

Я говорилъ выше, что «строгій стиль» содержитъ основныя формы, изъ которыхъ развился современный стиль музыки. На Западѣ, такимъ образомъ, музыкальное искусство стоитъ на твердыхъ корняхъ и органически развилось изъ условій контрапункта. Но музыка Запада начала переходить въ Россію только тогда, когда строгій стиль уже давно сдѣлался антикомъ. Мы, въ восемнадцатомъ столѣтіи, приняли изъ Италіи и Германіи готовые результаты, но не перенесли корней, изъ которыхъ они развились. Съ тѣхъ поръ мы, иногда болѣе, иногда менѣе удачно, идемъ вровень съ вѣкомъ, переносимъ съ Запада къ себѣ все его дальнѣйшія нововведенія; не достаетъ только корня, не достаетъ *raison d'être* всей этой музыки, такъ легко и удобно начавшей у насъ съ того, до чего другіе народы прошли путемъ вѣковыхъ трудовъ. Но слишкомъ большая легкость усвоенія невольно возбуждаетъ сомнѣніе въ прочности и пользѣ. Эта музыка, такъ поздно начавшая говорить свое слово; эта музыка, питающаяся дешевыми плодами чужихъ изобрѣтеній; эта музыка, старческая уже въ дѣтствѣ; эта музыка, въ которой нынѣ сказываются признаки утомленія и разочарованности послѣ едва столѣтняго періода существованія, не носитъ ли на себѣ слѣды своей легкой, скороспѣлой школы? Не отзывается ли отсутствіе крѣпкаго историческаго фундамента всеми ея односторонностями и недугами? Наши композиторы не имѣютъ подъ собой почвы въ вѣковомъ, органическомъ развитіи техники искусства; они, повторяю, начали со ступени уже весьма поздней, и вслѣдствіе этого являются все невыгоды положенія русской школы музыки. Слишкомъ легкой процессъ усвоенія ея формъ и оборотовъ музыкальнаго лексикона, слишкомъ дешевая цѣна, которою она приобрѣла механизмъ сочиненія, весьма естественно породили во многихъ представителяхъ этой школы то легкое и презрительное отношеніе къ техникѣ, то неуваженіе къ труду и знанію, которыя въ

настоящее время составляютъ едва ли не самый главный тормазъ нашего музыкальнаго преуспѣянiя. Съ тѣмъ глубокимъ пренебреженiемъ, съ которымъ средневѣковой рыцарь, блестящiй, недѣятельный и безграмотный, долженъ былъ смотрѣть на горожанина-мѣщанина, снискивавшаго хлѣбъ въ потѣ лица своего, представители нашего музыкальнаго «молодого поколѣнiя», незнакомые со строгою школою, съ суровымъ трудомъ, смотрятъ на музыкальнаго труженика, на искуснаго техника, скромнаго педагога и т. п. Если бы наши молодые музыканты знали, что трудъ и ученость вынесли на своихъ плечахъ всю исторiю гармонiи, что всѣ дѣйствительныя успѣхи нашего искусства — плоды громадной работы, упорной, кропотливой, они, быть-можетъ, перемѣнили бы свое отношенiе къ техникѣ. Но откуда имъ это узнать, и какое имъ дѣло до исторiи? Какое имъ дѣло до тружениковъ, двигающихъ впередъ искусство своими изслѣдованiями и открытiями? Какое имъ дѣло до медленныхъ шаговъ прошлыхъ столѣтiй и западныхъ народовъ, добывшихъ каждое сочетанiе, каждое послѣдованiе аккордовъ собственнымъ трудомъ? Тѣ вѣка, тѣ народы шли пѣшкомъ; а мы сидимъ на конѣ; мы закованы въ блестящiя латы; мы быстро скачемъ по ровному полю и рисуемъ своими красивыми перьями на шлемахъ. Контрапунктисты и теоретики наши рабы; они даромъ работали для насъ, даромъ расчистили намъ гладкую и широкую дорогу, по которой намъ, счастливымъ, не знающимъ труда, остается только нестись во всю прыть, и развѣ иногда, для разнообразiя, побивать другъ друга въ благородномъ поединкѣ...

Это презрѣнiе къ труду и знанiю, эти полемическiе поединки отъ нечего дѣлать, это отсутствiе твердыхъ знанiй, а съ ними и твердыхъ убѣжденiй, эта хвастливая и задорная самоувѣренность, всѣ эти прискорбные и болѣзненные признаки скороспѣлости и преждевременной старости главнымъ образомъ выступаютъ въ критикѣ, служащей органомъ «молодой» партii нашего музыкальнаго мiрка. Но есть другiе признаки того же недуга, которые высказываются не въ рецензiяхъ, а въ практическомъ сочиненiи. Эти признаки указываютъ на тотъ же фактъ, что наша музыка начала съ готовой уже ступени, поставленной чужимъ трудомъ. Сюда

относится то отчаянное исканіе новизны и пикантности, сюда относится та ломка художественной формы, ломка для ломки, а отнюдь не по требованію внутренняго содержанія, которыми отличаются многія изъ новѣйшихъ произведеній русской школы музыки. Гдѣ нѣтъ самостоятельности, тамъ естественно давящее и гнетущее чувство несамостоятельности, тамъ естественно желаніе обмануть себя и другихъ игрою въ самостоятельность, вѣдѣнною копировкой самостоятельности. Нельзя вычеркнуть тотъ фактъ, что въ общемъ историческомъ ходѣ нашего музыкальнаго образованія не мы создали гармонію и формы композиціи, а приняли ихъ готовыми отъ западныхъ сосѣдей, что нашъ музыкантъ, почти всегда, не самъ слагаетъ гармонію изъ собственныхъ контрапунктическихъ этюдовъ, а принимаетъ ее готовою въ систематической теоріи аккордовъ. Итакъ, мы несамостоятельны въ технику; но нельзя ли скрыть этотъ обидный фактъ, нельзя ли превзойти всѣхъ нашихъ предшественниковъ и обратить самыя смѣлыя ихъ попытки въ ничтожныя дѣтскія забавы предъ нашими дерзкими нововведеніями? Какъ ни дикъ кажется теперь этотъ вопросъ, формулированный мною во всей его наготѣ, и какъ ни очевидна нелѣпость сѣтованія на тотъ фактъ, что не мы выдумали гармонію, но въ глубинѣ нашего, столь распространеннаго и столь пагубнаго оригинальничанья, кроется смутное, несознанное чувство несамостоятельности, зависимости отъ готоваго образца, замѣнившаго для насъ собственные вѣковыя исканія. Вѣроятно, ни одинъ изъ нашихъ юныхъ искателей оригинальности не признается въ этомъ предъ самимъ собою; но что же его подталкиваетъ писать подчасъ наперекоръ требованіямъ слуха и здраваго смысла, какъ не тайное чувство своей постоянной раздражительности въ предѣлахъ разумнаго и красиваго?

Да, нашей музыкѣ необходима самостоятельность, и я скажу не обинуясь, что только историческій методъ въ музыкальномъ обученіи, что только контрапунктическая школа могутъ вывести ее изъ тѣсныхъ рамокъ подражанія. Въ малыхъ размѣрахъ музыкальной педагогики долженъ повториться великій историческій процессъ образованія гармоніи. Ученикъ долженъ самъ пройти, долженъ самодѣтельно воспроизвести тѣ фазисы, чрезъ которые проходило развитіе гар-

моніи, онъ долженъ *найти* аккорды и ихъ послѣдованіе путемъ контрапунктическихъ упражненій, и чѣмъ углубленнѣе, чѣмъ спеціальнѣе будутъ его контрапунктическія упражненія, тѣмъ богаче будутъ плоды музыкальной школы. Поверхностное знакомство и энциклопедическій обзоръ тутъ совершенно бесполезны. Важно не знаніе названій формъ, а умѣнье производить формы; не сообщая этого умѣнія, школа обратится въ опаснѣйшій разсадникъ дилеттантизма. Нечего опасаться отвлеченныхъ, сухихъ и, повидимому, непрактическихъ задачъ, которыя во множествѣ ставятъ строгій контрапунктъ. Чѣмъ труднѣе, чѣмъ тѣснѣе ограничена правилами такая задача, тѣмъ болѣе она вызываетъ всю энергію самодѣятельности, тѣмъ болѣе она отрѣшаетъ ученика отъ вліянія воспоминаній и подражательства, тѣмъ болѣе, слѣдовательно, она способствуетъ воспитанію самостоятельнаго, оригинальнаго таланта. Всѣ эти *обращенныя* и *обратныя имитации*, всѣ эти *соединенія разныхъ ритмовъ* въ разныхъ голосахъ, всѣ эти *формы каноновъ*, обремененныя тысячами затѣйливыхъ трудностей, въ свое время послужили къ обогащенію музыкальнаго лексикона, сообщили ему гибкость и изворотливость, ибо принудили къ отысканію, въ предѣлахъ непреложнаго закона, новыхъ и новыхъ сочетаній. Всѣ они, примененныя въ настоящее время къ педагогикѣ (внѣ которой они потеряли живое значеніе), окажутъ то же укрѣпляющее и развивающее дѣйствіе на отдѣльнаго ученика, какое въ свое время оказали на все искусство. Закаленный въ борьбѣ съ высшими трудностями контрапункта, ученикъ, вмѣстѣ съ чистотою и ясностью музыкальной рѣчи, получитъ величайшую свободу въ выраженіи и легкость въ умѣнии находить, безъ помощи воспоминанія и заимствованія, обороты и сочетанія въ гармоніи и мелодіи. Только этимъ путемъ и возможно для него достиженіе дѣйствительной, здоровой, не напускной и не насильственной оригинальности.

Есть одно весьма распространенное заблужденіе, котораго нельзя не вспомнить говоря о музыкальномъ образованіи, и въ особенности о музыкальномъ образованіи въ нашемъ отечествѣ. Неоднократно слышали и читали мы совѣтъ, обращенный къ молодому поколѣнію музыкантовъ, ограничиваться при изученіи своего предмета чтеніемъ партитуръ перво-

классныхъ композиторовъ и анализомъ большаго или меньшаго числа ихъ произведеній. Совѣтъ этотъ направленъ въ особенности противъ школьныхъ упражненій въ контрапунктъ и гармонизаціи, на которыхъ доселѣ основывалось музыкальное обученіе. Въмѣсто сухихъ и деревянныхъ работъ, на которыхъ долго останавливается прилежаніе и энергія ученика, слѣдующаго обыкновенной методѣ, поборники чтенія и анализа на первыхъ же порахъ сулятъ ему входъ въ роскошный вертоградъ вдохновеннаго творчества. Въмѣсто того чтобы ломать голову надъ какимъ-нибудь неудающимся *контрапунктомъ синкопы*, ученикъ восторженно слѣдитъ за страницами Бетховенской симфоніи. Казалось бы, что для сочиненія хорошей пьесы, кромѣ таланта, только и требуется что основательное знакомство съ другими хорошими пьесами, и что не можетъ быть и рѣчи о выборѣ между двумя методами, изъ которыхъ одинъ ведетъ ученика прямо къ цѣли, а другой избираетъ длинный, трудный и окольный путь. Но здѣсь-то и заключается вся сущность громаднаго обмана, въ который сторонники разбираемаго метода вовлекаютъ себя и другихъ. Никто не можетъ быть поручкой за то, на какія именно стороны Бетховена или другого классика падетъ первоначальное вниманіе ученика, что именно найдетъ онъ въ немъ достойнымъ подражанія, что приметъ, и что отвергнетъ изъ предлагаемой ему пищи. Никто не можетъ предвидѣть, отличить ли ученикъ существенныя стороны отъ случайныхъ, внутреннее содержаніе отъ внѣшнихъ прикрасъ, черты общія отъ чертъ индивидуальныхъ, достоинства отъ недостатковъ. Никто, слѣдовательно, не можетъ опредѣлить заранѣе какія стороны разбираемыхъ образцовъ вызовутъ подражаніе ученика. Но этимъ далеко еще не ограничивается зло, представляющееся многимъ въ видѣ педагогическаго успѣха. Предположимъ, что ученикъ отъ природы одаренъ вѣрнымъ артистическимъ чутьемъ, что онъ получилъ вѣрное первоначальное направленіе; предположимъ, что вездѣ въ изученіи своихъ образцовъ онъ восхищается только истинными ихъ красотами, что онъ сознаетъ всѣ ихъ недостатки и въ собственныхъ опытахъ подражаетъ первымъ и избѣгаетъ вторыхъ. Достоинство этихъ опытовъ, если онъ ограничивался разбираемымъ здѣсь методомъ, все-таки болѣе чѣмъ сомни-

тельно. Умъ, не привыкшій къ работѣ надъ чуждымъ ему сначала и никому сразу не поддающимся музыкальнымъ матеріаломъ, не пріобрѣтетъ самостоятельной мысли, не станетъ на высоту собственнаго изобрѣтенія отъ одного созерцанія чужихъ совершенствъ. При нѣкоторой степени начитанности и таланта, писать музыкальныя сочиненія становится дѣломъ очень легкимъ и удобнымъ: ходячія красивыя фразы, подмѣченныя у другихъ, обороты и эффекты толпятся въ головѣ и свободно льются на бумагу. При самой большой снисходительности, однако же, трудно признать за этими плодами частаго посѣщенія оперъ и концертовъ какое-нибудь самостоятельное значеніе. Слышанное и прочитанное смѣшивается въ амальгаму, въ которой большею частью легко распознать основные элементы, и частицы подобной амальгамы затѣмъ добродушно выдаются композиторами, воспитанными на чтеніи и анализѣ, за плодъ собственнаго творчества. Стоитъ оглянуться русскому музыкальному критику, чтобы кругомъ себя увидать примѣры, краснорѣчиво подтверждающіе мои слова. Какъ ясно слышатся въ сочиненіяхъ иныхъ изъ нашихъ молодыхъ композиторовъ знакомые звуки любимаго ими Глинки или Шумана! Какъ легко опредѣлить, прослушавъ иное сочиненіе, написанное молодымъ русскимъ талантомъ, какіе композиторы и даже какія ихъ сочиненія знакомы ему и цѣнятся имъ высоко! Какая пугающая тѣснота, какая ограниченность и рутинность въ этомъ міркѣ, воображающемъ себя свободнымъ отъ школьныхъ рамокъ и безсознательно поставившемъ себя въ самыя узкія и замкнутыя рамки! Было бы большимъ заблужденіемъ приписать ту массу произвольныхъ воспоминаній, заимствованій и повтореній задовъ, которая озадачиваетъ насъ въ сочиненіяхъ нашихъ современныхъ композиторовъ, отсутствію врожденнаго таланта. Талантъ не имѣетъ и сотой доли того значенія, которое ему часто приписывается. Нѣтъ, не большая или меньшая мѣра таланта, а прежде всего большая или меньшая мѣра школы, и школы непремѣнно самодѣятельной, или, что то же самое, контрапунктической—вотъ что рѣшаетъ вопросъ о самостоятельномъ содержаніи музыкальной мысли. Рабская подражательность въ содержаніи и формѣ есть лишь послѣдствіе того способа ученія, который мнитъ

достигнуть прочныхъ результатовъ легкимъ путемъ чтенія и анализа. Если наши композиторы такъ часто блистаютъ отсутствіемъ самостоятельной мысли, если въ ихъ произведеніяхъ такъ часто выступаетъ ребяческій пріемъ бессознательнаго повторенія чужихъ мыслей, то изъ этого не слѣдуетъ дѣлать никакого поспѣшнаго заключенія о степени ихъ даровитости. Представьте себѣ, въ самомъ дѣлѣ, иное дарованіе, еще не окрѣпшее и не сложившееся, готовое принять всякую форму и поддаться всякому обаянію: представьте себѣ что этому дарованію не предлагается никакой трудной работы, требующей объективнаго углубленія и настойчивой воли; что вмѣсто этого его исключительно питаютъ произведеніями, близкими ему по эпохѣ своего происхожденія, а слѣдовательно и по духу и языку; представьте себѣ что все его вниманіе уходитъ на усвоеніе себѣ этихъ произведеній съ ихъ мельчайшими подробностями. Какая могучая оригинальность, кака! исполинская сила нужна ученику для того, чтобы въ своихъ собственныхъ работахъ, подъ обаяніемъ прочитаннаго и анализированнаго, не впасть въ тотъ бессознательный лепетъ восторженнаго подражательства, который иными молодыми композиторами принимается за звонкую монету собственнаго творчества!

Странное дѣло! Противники контрапунктической школы, сторонники школы чтенія и анализа, принадлежатъ къ самымъ рьянымъ прогрессистамъ въ музыкѣ; они въ современномъ искусствѣ признаютъ только то, въ чемъ видятъ борьбу его со старымъ, новые пути, новыя формы; они презрительно относятся къ именамъ, недавно пользовавшимся, или еще теперь пользующимся, всеобщимъ уваженіемъ и любовью; они не допускаютъ авторитетовъ, они проповѣдуютъ разрывъ съ преданіемъ. Въ этомъ своемъ либерализмѣ они остаются совершенно послѣдовательны, пока дѣло не касается педагогическаго вопроса. Но поднимите вопросъ о преподаваніи, и вы сейчасъ услышите вопли противъ «схоластическихъ рамокъ» и совѣтъ ограничиться «саморазвитіемъ», т.-е., другими словами, вы услышите самую явную поддержку преподаванія, которое можетъ расплодить подражательство и повтореніе задовъ до бесконечности. «Схоластическими рамками» называются строгія формы, преимущественно контрапункти-

ческія, въ которыхъ серьезная школа всегда упражняла и будетъ упражнять ученика, а «саморазвитіемъ» опять то же чтеніе партитуръ и игра на фортепіано преимущественно новѣйшихъ сочиненій, какъ самыхъ «современныхъ» по духу и формамъ. Это ограниченіе чтенія новѣйшими композиторами очень характеристично для критики нашихъ музыкальныхъ прогрессистовъ. Критика, выражающая это направленіе, такъ убѣждена въ негодности всего музыкальнаго, созданнаго прежде вчерашняго дня, что заботливо увѣряетъ въ этой негодности и своихъ учениковъ и адептовъ, и такимъ образомъ отвращаетъ ихъ отъ изученія произведеній прошлаго. Такимъ образомъ не только обученіе запирается въ тѣсный кругъ анализа и чтенія, но и самое чтеніе въ свою очередь запирается въ тѣснѣйшій кругъ модной современности; новѣйшихъ сливокъ музыкальнаго прогресса. Результатомъ педагогическаго метода, восхваляемаго нашими музыкальными либералами, является поколѣніе композиторовъ, воспитанныхъ въ презрѣніи великаго прошлаго музыки, въ незнаніи исторіи, въ неумѣніи писать вокальныя партіи, въ самолюбивомъ повтореніи любимыхъ коньковъ и общихъ мѣствъ, въ безвкусномъ оригинальничаніи, въ тщеславномъ невѣжествѣ. И если не всѣ эти грустныя стороны нашей современной музыкальной жизни имѣютъ единственнымъ корнемъ методъ образованія, то нельзя не согласиться, что введеніе другого метода, контрапунктическаго, послужить могутъ единственнымъ средствомъ для устраненія большей части изъ нихъ, давъ молодому уму здоровую музыкальную пищу, давъ всему образованію прочный, историческій фундаментъ.

Самодѣятельность и борьба съ техническими препятствіями, а не легкое и покойное разсматриванье чужихъ красотъ, вотъ путь, по которому музыкантъ можетъ достигнуть зрѣлаго и всесторонняго развитія. Только на этомъ пути существуетъ мѣрило способностей, мѣрило знаній, мѣрило успѣховъ; только на немъ возможно уберечься отъ самообольщенія, только на немъ каждое приобрѣтеніе обращается въ дѣйствительную цѣнность. Но было бы величайшею односторонностью отрицать пользу и даже необходимость обширнаго чтенія. Чтеніе классическихъ произведеній не можетъ быть замѣнено никакимъ другимъ образовательнымъ средствомъ: это сто-

рона изящная, согревающая, поддерживающая бодрость въ ученикѣ. При томъ методѣ, на преимущество котораго я старался указать, чтеніе и анализъ не только не исключаются изъ педагогическаго плана, но получаютъ свое настоящее значеніе и благодѣтельную силу. Ознакомленный чрезъ собственные многочисленныя и разнообразныя работы со всѣмъ механизмомъ контрапункта, ученикъ становится на ту точку, съ которой онъ можетъ вникнуть въ музыкальное произведеніе, понять и оцѣнить его особенности. Тѣ, которые съ увѣренностью утверждаютъ, что для образованія композиторскаго таланта достаточно ознакомленія съ музыкальною литературой, и не догадываются какая разница существуетъ между чтеніемъ пьесы двумя музыкантами, изъ которыхъ одинъ имѣетъ контрапунктическое образованіе, а другой нѣтъ. Кто не освоился на практикѣ со всѣмъ аппаратомъ многоголоснаго сочиненія, кто не владѣетъ языкомъ гармоніи отъ самыхъ простыхъ до самыхъ сложныхъ сочетаній, тотъ, читая и, пожалуй, анализируя пьесу, постоянно находится между двумя опасностями, постоянно рискуетъ впасть въ двѣ ошибки, изъ которыхъ каждая въ состояніи сдѣлать этотъ анализъ ничтожнымъ, а потому и это чтеніе бесполезнымъ. Или онъ вовсе не видитъ технической стороны произведенія, или, напротивъ, онъ видитъ только ее. Въ первомъ случаѣ, его сужденіе, лишенное всякой почвы, витаетъ въ сферѣ фантазіи и произвола; личное впечатлѣніе, настроеніе минуты направляютъ вниманіе на ту или другую черту произведенія, и въ головѣ разбирающаго составляется общее цѣлое, представляющее часто весьма мало сходства съ разбираемою пьесой. Во второмъ случаѣ, ученикъ, и даже самый способный и воспримчивый ученикъ, почти постоянно смѣшиваетъ черты общія, родовыя, съ чертами индивидуальными и своеобразными, и вмѣсто того, чтобы сосредоточить свое вниманіе на послѣднихъ, тратитъ его, а не рѣдко и свои восторги, на родовые признаки и общія мѣста, которые для зрѣлаго музыканта не представляютъ ничего интереснаго. Для того, чтобы чтеніе могло дѣйствовать на ученика плодотворно, необходимы двѣ вещи; надобно чтобы онъ разобралъ и опредѣлилъ технику произведенія, а также, чтобы онъ понималъ его духъ, чтобы онъ вникъ въ его внутреннюю гар-

монію. Но только тотъ, кто самъ владѣть техникой, сумѣетъ оцѣнить ее у другого; только тотъ, кому извѣстенъ общій законъ языка, сумѣетъ почувствовать всѣ частныя отступленія, всѣ оригинальныя уклоненія отъ него; только тотъ, кому извѣстны средства и приемы техники, можетъ, не останавливаясь на внѣшней технической оболочкѣ, проникнуть во внутреннее, идеальное содержаніе разбираемой пьесы. Чтеніе классическихъ произведеній способно принести богатѣйшіе плоды, но только тамъ, гдѣ ему предшествуетъ самодѣятельная и строго-систематическая работа. Анализъ музыкальныхъ сочиненій въ высшей степени развиваетъ критическую способность и чувство изящнаго; но ученикъ, никогда не упражнявшійся въ основныхъ формахъ своего искусства, неспособенъ ничего усмотрѣть въ разбираемомъ сочиненіи, неспособенъ отдать себѣ отчета въ его постройкѣ, неспособенъ оцѣнить его подробности и извлечь изъ анализа какую бы то ни было пользу для своего собственнаго развитія.

Впрочемъ, признавая необходимость возможно-обширнаго ознакомленія учащихся съ литературой ихъ предмета, я долженъ оговориться относительно объема самой этой литературы. Выше уже было замѣчено, что нѣкоторые наши критики, претендующіе выражать собою духъ нашего молодого поколѣнія, постоянно стараются убѣдить своихъ читателей въ негодности всего не-новѣйшаго въ музыкѣ и въ необходимости изучать только современныя, или по крайней мѣрѣ весьма недавнія сочиненія. Насъ съ самымъ серьезнымъ видомъ учили, что музыка начинается только съ Бетховена, что все до-Бетховенское время только собирало и складывало матеріаль, но не достигло художественности ни въ одномъ произведеніи. Кто изучалъ музыку различныхъ періодовъ исторіи, тотъ знаетъ, что вся музыка послѣ Бетховена имѣетъ чрезвычайно много общихъ чертъ, встрѣчающихся у всѣхъ композиторовъ этого времени, и что, такимъ образомъ, взятая отдѣльно, эта музыка, при всѣхъ своихъ интересныхъ и замѣчательныхъ качествахъ, отличается значительною односторонностью. То же самое, впрочемъ, можно сказать и о каждомъ отдѣльно взятомъ періодѣ искусства: ни одинъ изъ нихъ не исчерпывалъ собою *всего* искусства, а всегда отдѣльный періодъ разрабатывалъ и отдѣльную сторону или нѣ-

сколько сторонъ искусства. Допустивъ эти азбучныя истины, нельзя не вывести, что изученіе періода, развившаго только одну или нѣсколько сторонъ искусства, должно отпечатлѣться большею или меньшею односторонностью и на свойствѣ знанія. Перейду отъ общихъ положеній къ историческимъ фактамъ. Время, начинающееся Бетховеномъ и отличающееся, дѣйствительно, весьма обширною и оживленною дѣятельностью на музыкальномъ поприщѣ, сосредоточило свое вниманіе, въ области техники, на обогащеніи гармоніи и оркестровки, въ области же эстетики—на усовершенствованіи индивидуальной характеристики. Во всѣхъ этихъ отношеніяхъ сдѣланные со времени смерти Бетховена успѣхи дѣйствительно огромны и достойны самаго глубокаго и тщательнѣйшаго изученія. Но все же искусство не исчерпывается только этими сторонами. Техника музыки не ограничивается гармоніей и оркестровкой; она имѣетъ еще мелодію, контрапунктъ, ритмъ и композицію, и въ этихъ сферахъ съ двадцатыхъ годовъ нашего столѣтія не только не видно успѣха, но замѣтно несомнѣнное и сильное паденіе. Равно и эстетическая сторона музыки не исчерпывается одною характеристикой; кромѣ частныхъ образовъ и представленій существуютъ еще общія настроенія, кромѣ опредѣленныхъ понятій—общія идеи, и неопредѣленность этихъ идей и настроеній, ихъ неподатливость точной формулѣ именно и составляетъ ихъ истинную музыкальность. И въ этой сферѣ цѣльныхъ настроеній, специфически-музыкальныхъ, со времени двадцатыхъ годовъ нельзя видѣть успѣха, а можно только признать фактъ упадка,—фактъ, оставляющій во всемъ ихъ значеніи дѣйствительные успѣхи въ области утонченной характеристики поэтическихъ частныхъ, удачной живописи звуками и вообще *программной музыки*. Говоря, что музыка существуетъ только со времени Бетховена, критика, очевидно, говорить, что для музыки достаточно мѣткой характеристики и живописи, что средства ея ограничиваются гармоническимъ и инструментальнымъ колоритомъ; критика принимаетъ часть искусства за цѣлое, и даже его потери за приобрѣтенія. Въ приговорахъ подобнаго рода нельзя не видѣть послѣдствій глубокаго историческаго невѣдѣнія. Но достойно сожалѣнія что такія изреченія, будучи сами порожденіемъ незнанія, въ

свою очередь служить къ распространенію невѣжества. Они принимаются на вѣру многими изъ читателей, они повторяются и заучиваются въ извѣстныхъ кружкахъ, на которые псевдо-либеральная критика успѣла пріобрѣсти вліяніе, и такимъ-то образомъ мѣсто знакомства со многочисленными превосходными произведеніями XVI, XVII и XVIII столѣтій заступаетъ удобная и покойная увѣренность въ совершенной ненадобности такого знакомства. Да будетъ мнѣ позволено привести здѣсь и примѣнить къ музыкѣ прекрасныя слова г. Буслаева, сказанныя имъ преимущественно по поводу современныхъ критикъ о живописи (въ его статьѣ *Задачи современной эстетической критики*, въ *Русскомъ Вѣстникѣ*, 1868 г., № 9, стр. 279): «Самолюбіе толпы,—говоритъ почтенный авторь,—вполнѣ удовлетворялось, когда оправдывали ея невѣдѣніе и неразвитость вкуса, когда ниспровергали то, чего она и такъ не знала и до чего не имѣла никакого дѣла, и когда ей доказывали, что все прошедшее въ искусствѣ уже утратило для нашей современности свою цѣну, что художникъ долженъ забыть всѣ старыя предразсудки и прислушиваться только къ раздающимся около него голосамъ дѣйствительности... Нѣтъ доктрины болѣе заманчивой, какъ та, которая лелѣетъ современное самолюбіе и убѣждаетъ въ возможности, даже въ необходимости отрѣшиться отъ всего прошедшаго». Конечнымъ результатомъ этихъ откровенной критики и вѣры въ нихъ со стороны читателей является крайняя узкость горизонта, совершенное отсутствіе масштаба въ сужденіяхъ и оттого постоянная готовность, послѣ разжалованія столькихъ геніевъ прошлаго въ ничтожество, произвести всякое современное ничтожество въ геніи.

Въ то время, когда у насъ на Руси иные критики съ высоты своего пьедестала объявляютъ что все произведенное прежними вѣками въ области музыки—хламъ и ветошь, за границей, въ Германіи и Франціи, историческое направленіе музыкальныхъ изслѣдованій пріобрѣтаетъ все большую и большую популярность. Сочиненія прошлыхъ вѣковъ вновь выходятъ во множествѣ и нерѣдко появляются въ концертныхъ программахъ. Прекрасныя монографіи мало-по-малу снимаютъ завѣсу со множества историческихъ фактовъ; классическое сочиненіе Чеха Амброса: *Geschichte der Musik*

(1 т. 1862, 2 т. 1864, 3 т. 1868 г.), еще далеко не оконченное, впервые сводить результаты новѣйшихъ изысканій въ общую стройную картину. Болѣе и болѣе распространяется обычай *историческихъ концертовъ*, которые для музыки должны представлять то же, что галлерей для живописи, которые должны, на ряду съ современными любимцами публики, дѣлать ей доступными и древнихъ, малоизвѣстныхъ, но чѣмъ-либо замѣчательныхъ композиторовъ <sup>1)</sup>). Прогрессъ въ музыкальныхъ знаніяхъ Германіи и Франціи не разрушаетъ прежнихъ авторитетовъ, какъ нашъ мнимый, карикатурный прогрессъ, а напротивъ того, прибавляетъ къ прежнимъ множество новыхъ авторитетовъ, возвращаетъ литературѣ забытыя сокровища стараго времени и обогащаетъ концертный репертуаръ драгоценными приобрѣтеніями. Въ то же время контрапунктическія преданія, хотя меньше чѣмъ прежде распространенныя, все еще продолжаютъ храниться нѣкоторыми глубокими знатоками: достаточно назвать Грелля въ Берлинѣ, этого искуснаго композитора въ строгомъ стилѣ XVI столѣтія, чтобы напомнить, что это великое искусство на Западѣ еще не утеряно. У насъ же въ Россіи—дѣло другое. Несмотря на практическое значеніе, которое именно для нашего народа имѣетъ строгій контрапунктъ (значеніе, о которомъ я подробно говорилъ выше), несмотря на педагогическую необходимость у насъ твердыхъ, основательныхъ знаній въ исторіи музыки,—контрапунктъ и исторія музыки блистаютъ у насъ своимъ отсутствіемъ. Музыкальное образованіе наше будетъ бессильно подняться, пока не оживится у насъ изученіе этихъ отраслей. Исторію музыки, конечно, невозможно изучать по книгамъ, о ней трактующимъ: ее можно узнать только изъ созерцанія памятниковъ творчества, изъ чтенія и слушаній художественныхъ произведеній. Контрапунктъ же невозможно изучать ни по книгамъ, ни чтеніемъ контрапунктическихъ партитуръ, ни слушаніемъ ихъ въ исполненіи: его можно постичь только въ самодѣтельномъ, неустанномъ упражненіи по контрапунктическимъ правиламъ.

Истины эти такого рода, что ихъ трудно провести въ общее

<sup>1)</sup> Попытки такихъ концертовъ, въ 1868—69 годахъ, дѣлались и въ Петербургѣ не безъ успѣха. Нельзя не привѣтствовать подобныхъ начинаній съ самымъ живымъ, самымъ полнымъ сочувствіемъ.

сознаніе. Взглядъ противоположный всегда будетъ понятнѣе, заманчивѣе, потому что его поверхностное отношеніе къ искусству и исторіи запечатлѣно тѣмъ привлекательнымъ мнимымъ либерализмомъ, который всегда нравится толпѣ и всегда подкупаетъ ее. Защитникъ историческихъ основъ въ преподаваніи искусства долженъ быть приготовленъ къ тому, что его назовутъ школьнымъ педантомъ и отсталымъ реакціонеромъ. Своими мнѣніями и ученіями онъ какъ нельзя болѣе выгодно оттѣнить просвѣщенный либерализмъ своихъ противниковъ и дать имъ множество случаевъ выказать свое «передовое» значеніе въ самомъ блистательномъ свѣтѣ. Разсчитывать на сочувствіе и пониманіе историческое направленіе въ музыкѣ можетъ только въ небольшомъ, но, къ счастью, съ каждымъ годомъ увеличивающемся кружкѣ людей, которые всецѣло предалися изученію искусства со всѣхъ его сторонъ и во всемъ его объемѣ. Фразы лже-либераловъ, ихъ храбрыя вылазки противъ всего серьезнаго и добросовѣстнаго въ музыкальной педагогикѣ не произведутъ разрушительнаго дѣйствія среди этого кружка. Можно надѣяться, что со временемъ эти фразы и вылазки потеряютъ кредитъ и въ собственномъ кругу. Со временемъ окажется разница между результатами музыкальнаго образованія по двумъ способамъ, изъ которыхъ одинъ старается привлечь въ кругъ знаній и занятій ученика все, что было сдѣлано гениальнаго, талантливаго и искуснаго въ теченіе многихъ вѣковъ, а другой, напротивъ того, старается удалить отъ ученика всѣ сокровища прошлыхъ вѣковъ и ограничить его кругозоръ самою рѣзкою и непреходимою чертой. Окажется разница между умственнымъ капиталомъ, приобретеннымъ первымъ, положительнымъ, и вторымъ, отрицательнымъ путемъ. Окажется настоящая мѣра пользы отъ тѣхъ мнимо-прогрессивныхъ ученій, враждебныхъ ко всѣмъ и всему, кромѣ пяти-шести современныхъ идоловъ, ученій, которыми въ настоящую пору, вѣроятно не надолго, увлечены многіе юные таланты. Со многихъ глазъ спадетъ целена; окрѣпшее сознаніе устыдится громкихъ и безсодержательныхъ фразъ, и музыкальное образованіе молодого поколѣнія, не смущаемое болѣе непризванною критикой, пойдетъ по единственно-вѣрному, плодотворному и богатому надеждами, объективному и историческому пути.

---

## Мысли о системѣ гармоніи и ея примѣненіи къ музыкальной педагогикѣ.

Музыкальный Сезонъ, № 18, 1871.

Нерѣдко приходится слышать жалобы на то, что теорія гармоніи въ томъ видѣ, какъ она излагается въ наиболѣе распространенныхъ учебникахъ нашего времени, далеко отстала отъ современной композиторской практики и неспособна объяснить множества явленій въ новѣйшихъ сочиненіяхъ. Упрекъ этотъ справедливъ, и его можно распространить также въ другую сторону. Гармоническая теорія, преобладающая въ наше время, столь же чужда практики всѣхъ школъ, дѣйствовавшихъ болѣе 200 лѣтъ тому назадъ, какъ и практика настоящей минуты. Кругозоръ ея имѣетъ довольно твердыя хронологическія границы, дальше которыхъ она не видитъ ни впередъ, ни назадъ. Послѣдняго, конечно, многіе ей не вѣрятъ въ вину: но для того, кто высоко цѣнитъ произведенія старыхъ школъ, это несогласіе гармонической теоріи съ ихъ практикой должно показаться существеннымъ пробѣломъ. Къ тому же всѣ тѣ случаи въ старой и въ новѣйшей музыкѣ, которымъ противорѣчитъ современная школьная теорія, иногда совпадаютъ. Это происходитъ отъ того, что нѣкоторые изъ новѣйшихъ композиторовъ стремятся воскресить приемы и эффекты гармоніи XVI вѣка и слить ихъ со всѣми богатствами новѣйшаго гармоническаго лексикона. Такимъ образомъ композиторы эти выступили изъ предѣловъ, доступныхъ современной теоріи гармоніи, которая почти вся основана на произведеніяхъ, обнимающихъ собой періодъ приблизительно въ 150 лѣтъ. Но даже и внутри этого періода

нерѣдко встрѣчаются гармоническіе обороты, которые она безсильна объяснить.

Весьма естественно, что недостаточность господствующей школьной системы для анализа знаменитыхъ современныхъ произведеній, успѣвшихъ привлечь всеобщее вниманіе, почувствовалась сильнѣе нежели противорѣчіе со старинными композиціями, имѣющими лишь ограниченный кружокъ поклонниковъ. Согласно съ этимъ, одинъ изъ замѣчательнѣйшихъ музыкальныхъ писателей современной Германіи, Вильгельмъ Таппертъ, недавно (въ своихъ *Musikalische Studien* 1868, и въ статьѣ *Accord*, въ выходящемъ теперь музыкально-энциклопедическомъ лексиконѣ Германа Менделя) сдѣлалъ попытку расширить ученіе объ аккордахъ и поставить его въ уровень съ фактами современной практики. Но нельзя назвать удачнымъ способъ, какимъ Таппертъ взялся за рѣшеніе задачи. Множество введенныхъ имъ новыхъ аккордовъ составляютъ не шагъ впередъ, а шагъ назадъ въ теоретической системѣ, ибо напоминаютъ тѣ времена, когда аккорды считались сотнями и даже тысячами. Каковы бы ни были недостатки современнаго ученія о гармоніи (положимъ, на примѣръ, системы Маркса), несомнѣнное достоинство его составляетъ сравнительная простота, близкая къ единству. Очевидно, что прогрессъ можетъ заключаться лишь въ еще большемъ приближеніи къ единству, и что всеобъемлющая полнота, которой мы желаемъ, должна быть согласована съ этимъ единствомъ. По моему мнѣнію, соединеніе того и другого возможно и составляетъ ближайшую задачу музыкальной теоріи, при чемъ она станетъ въ болѣе правильныя отношенія не только къ современной музыкѣ, но и къ памятникамъ старыхъ контрапунктическихъ школъ, столь драгоценнымъ исторически и эстетически. Первый шагъ, который предстоить сдѣлать теоріи гармоніи, есть принятіе строгаго историческаго основанія. Мы можемъ считать музыку, какъ искусство намъ доступное и понятное, съ установленія трезвучія (большого и малаго). Законы, дѣйствовавшіе въ ней съ тѣхъ поръ и вызвавшіе рядъ послѣдовательныхъ обогащеній, и должны стать законами нашей теоріи. Подъ *законами*, я здѣсь, конечно, не разумѣю различныя книжныя системы, которыя во множествѣ появлялись и смѣнялись съ того вре-

мени. Системы эти часто противорѣчили одна другой, а теорія не можетъ принять въ себя противорѣчя. Для меня эти законы воплощаются въ крупныхъ явленіяхъ исторіи гармоніи, въ постепенномъ возникновеніи тѣхъ одновременныхъ созвучій («аккордовъ») и соединеній ихъ во времени (последованій аккордовъ), которыя, не составляя исключительныхъ и эфемерныхъ признаковъ единичныхъ композиторовъ, утвердились въ практикѣ и получили право гражданства. Теорія гармоніи должна объяснять образованіе этихъ аккордовъ и последованій аккордовъ, согласно съ происхожденіемъ ихъ въ исторіи, а последнее легко опредѣлить, зная хронологическій порядокъ ихъ появленія въ композиціи. Именно: когда знаешь, что какая-нибудь форма, положимъ видъ каденціи, въ первый разъ появилась около такого-то года или въ такомъ-то десятилѣтіи, то, соображая гармоническій лексиконъ эпохи, легко найти въ немъ форму, наиболѣе подходящую къ показавшейся новой, и эта наиболѣе подходящая, по всей вѣроятности, и есть ея родоначальница. Итакъ, по излагаемому здѣсь воззрѣнію, ничто такъ не необходимо для преподавателя «теоріи» музыки, какъ подробное знаніе ея исторіи—не той мнимой исторіи, которая состоитъ изъ набора филологическихъ свѣдѣній и этнографическихъ описаній, касающихся временъ и народовъ, музыка которыхъ не имѣетъ съ нашей ничего общаго; не той исторіи, которая съ бесплоднымъ педантизмомъ толкуетъ объ Индіи, Египтѣ и древней Греціи, а той, которая заключена въ живыхъ памятникахъ творчества, вполне доступныхъ нашему пониманію и находящихся въ тѣсной органической связи съ произведеніями нашихъ дней <sup>1)</sup>. Я сейчасъ

<sup>1)</sup> Увы, эту мнимую исторію музыки въ многотомныхъ произведеніяхъ Мартини, Форкеля, Фетиса и Амброса гораздо легче изучить нежели истинную. Трудолобивѣйшіе ученые, разрабатывавшіе эту область науки, до сихъ поръ болѣе занимались изученіемъ древнихъ іероглифовъ и барельефовъ, нежели изученіемъ развитія нашей (гармонической) музыки, занимающей не болѣе пяти послѣднихъ столѣтій. Многотомныя сочиненія, посвященные исторіи нашего искусства, обыкновенно задумывались по такому обширному плану, что смерть похищала авторовъ, прежде нежели они успѣвали раздѣлаться со временами гомофоніи или варварскихъ гармоническихъ экспериментовъ; а потому наша гармоническая музыка, или точнѣе сказать, развитіе ея композиторской и исполнительской техники еще ждетъ своего историка.

говорилъ, что мы можемъ считать музыку, въ смыслѣ искусства, намъ эстетически доступнаго, со времени установленія большого и малаго трезвучія. Теорія гармоніи на историческомъ основаніи, предполагаемая мною, должна брать исходной точкой теорію строгаго контрапункта, извлеченную изъ практики періода Жоскина де-Пре до Габріели младшаго, включительно. Я знаю, что употребленіе мажорнаго и минорнаго трезвучія началось гораздо раньше; но стиль, въ которомъ гармонія состоитъ исключительно изъ этихъ аккордовъ съ ихъ первыми обращеніями, съ задержаніями, проходящими и вспомогательными нотами, достигъ классическаго процвѣтанія не ранѣе обозначеннаго мною періода. Стиль времени отъ Жоскина до Габріели младшаго не только составляетъ фундаментъ, на которомъ стоятъ стили Баха, Моцарта и Листа (это, пожалуй, можно было бы сказать обо всякомъ времени, по отношенію ко времени за нимъ послѣдовавшему), но и представляетъ самые ранніе, вполне художественные образцы гармонической музыки. Итакъ, за основаніе принимается стиль XVI-го вѣка; но теорію его нѣтъ надобности прямо заимствовать у писателей этого вѣка, которые много трудились надъ объясненіемъ вещей, отчасти вовсе ненужныхъ, отчасти безъ всякаго объясненія понятныхъ ученику нашихъ дней. Лучше за основаніями ученія обратиться къ *Gradus ad Parnassum* Фукса или новѣйшему и превосходному трактату Беллермана (*Der Contrapunkt*. Berlin, Springer.). Читатель видитъ, что система, предполагаемая мною, построена не на акустическомъ фактѣ натуральной гармоніи, и не на понятіи *консонанса* и *диссонанса*. Принявши однажды историческій методъ и изложеніе гармоническихъ формъ въ хронологическомъ порядкѣ ихъ появленія въ практикѣ, нетрудно будетъ примириться и съ этимъ основаніемъ. Теорію консонанса и диссонанса легко разгромить съ отвлеченной точки зрѣнія, на примѣрѣ на основаніи акустики; нельзя только пошатнуть ее какъ историческій фактъ. Несомнѣнно то, что употребленіе консонирующихъ аккордовъ на сильныхъ временахъ предшествуетъ въ исторіи употребленію аккордовъ диссонирующихъ, и что гармонія, довольствующаяся первыми, яснѣе и проще гармоніи, свободно распоряжающейся вторыми. Итакъ, на первой ступени

предполагаемая мною теорія не заключаетъ въ себѣ ничего новаго, а, напротивъ, возвращается къ старому, возобновляетъ теорію строгаго контрапункта, которую столь многіе музыканты считаютъ устарѣлымъ тормазомъ свободнаго развитія молодыхъ талантовъ. Если въ ней что-нибудь ново, такъ это развитіе всего «свободнаго» новѣйшаго стиля изъ стараго и строгаго. Тѣсная связь между тѣмъ и другимъ и составляетъ краеугольный камень, на которомъ, по моему мнѣнію, должна быть построена реформа ученія о гармонизаціи. Я долженъ здѣсь войти въ болѣе подробное изложеніе различія между историческимъ методомъ и обыкновенно употребляемымъ. Извѣстно, что строгій стиль пользуется диссонансами, но не въ видѣ самостоятельныхъ аккордовъ, а въ видѣ задержаній, проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ. Всѣ аккорды, которые въ строгомъ стилѣ не признавались за самостоятельные (или за консонансы), но стали отдѣльными аккордами впоследствии, произошли отъ задержаній проходящихъ нотъ и вспомогательныхъ нотъ. Вначалѣ ограниченные въ своемъ употребленіи тѣснѣйшими правилами, аккорды эти мало-по-малу высвободились изъ-подъ нихъ и стали наравнѣ съ консонирующими гармоніями. Но для полнаго уразумѣнія ихъ характера ученикъ долженъ сначала употреблять ихъ не иначе, какъ въ томъ видѣ задержаній и проч., въ какомъ ихъ допускаетъ строгій стиль; и освобожденіе ихъ отъ тяжести ограничивающихъ правилъ должно въ ученіи соблюдать ту же постепенность, которую оно соблюло въ исторіи. Такъ, напримѣръ, септаккордъ на доминантѣ, когда онъ стоитъ въ каденціи, объясняется проходящей нотой, а когда онъ находится въ секвенціи септаккордовъ—задержаніемъ; нонаккорды на доминантѣ (какъ большой, такъ и малый) суть несомнѣнныя задержанія, и природа задержанія въ нихъ до сихъ поръ такъ сильна, что все еще держится извѣстное школьное правило о *приготовленіи ноты*, которое бы не имѣло никакого смысла, если бы не было частнымъ примѣненіемъ общаго правила о *необходимости приготовления задержанія*. То же самое можно сказать о септаккордахъ и нонаккордахъ на всѣхъ ступеняхъ мажорной гаммы: такъ какъ они обыкновенно являются въ секвенціяхъ, то одинъ приготовляетъ другой, а приготовленіе есть вѣр-

ный признак задержанія. Увеличенный секстаккордъ и увеличенное трезвучіе и въ настоящее время признаются продолжками проходящихъ нотъ: при чемъ считаю не лишнимъ замѣтить кстати, что увеличенный секстаккордъ долженъ объясняться такъ, какъ у Гельмгольца («Die Lehre von den Tonempfindungen») производящаго его отъ секстаккорда во фригійской каденціи, а не изъ обращенія доминантъ-септъ-аккорда, какъ то дѣлаетъ, напр., Марксъ. Можно было бы продолжать этотъ списокъ далѣе, и при всякомъ диссонирующемъ аккордѣ оказалось бы, что онъ происходитъ отъ какого-нибудь *мелодическаго* диссонанса (разумѣя подъ этимъ названіемъ задержаніе и проч.) надъ консонирующимъ аккордомъ, и что первоначальная форма его употребленія была совершенно согласна съ требованіями строгаго контрапункта. Такимъ образомъ является возможность построить такую теорію гармоніи, при которой мѣсто многоразличныхъ аккордовъ займетъ *единный* аккордъ (трезвучіе) и система мелодическихъ не-аккордныхъ нотъ, подчиненныхъ строго опредѣленнымъ правиламъ. Но въ этомъ не все отличіе исторической теоріи гармоніи отъ нынѣ принятой. Чтобы исполнѣе стать на точку зрѣнія исторіи, необходимо покинуть самую почву аккордовъ и стать на почву *голосовъ*. Другими словами, нужно объяснять всѣ правила на основаніи консонанса, выводить всѣ созвучія изъ сочетанія мелодій, начинать непременно съ двухъ голосовъ (а не съ четырехъ, какъ въ гармоніи принято) и проходить такъ называемые *разряды* контрапункта (нота противъ ноты, двѣ ноты противъ одной, четыре противъ одной, три и шесть противъ одной, синкопа и смѣшанный или цвѣтистый контрапунктъ). Последнее необходимо именно для ознакомленія съ диссонансами и перехода къ новѣйшему свободному стилю. Я настаиваю на исполнѣе контрапунктическомъ изложеніи, потому что можно было-бы, даже придерживаясь строгаго стиля, объяснять его ученикамъ, какъ послѣдованіе аккордовъ. Но это привело бы лишь къ жалкой и мертвой пародіи на строгій стиль, при которой ученикъ никогда не достигъ бы свободной, крѣпкой и гибкой музыкальности въ этомъ родѣ сочиненія. Искусственный компромиссъ между строгимъ стилемъ (т.-е. ограниченнымъ употребленіемъ диссонансовъ) и гармонической или аккордной точкой зрѣнія

прежде всего противорѣчить исторіи. Конечно, современному музыканту, а особенно пианисту импровизатору, привыкшему перебирать разные аккорды на своемъ инструментѣ, такъ и кажется, что многоголосная музыка произошла отъ *послѣдованія аккордовъ*. Въ дѣйствительности же она произошла отъ *соединенія голосовъ*. На поверхностный взглядъ можетъ показаться, что это одно и то же, но въ педагогическомъ ходѣ тутъ огромная разница, и преобладающее въ школахъ нашего времени гармоническое воззрѣніе, безъ сомнѣнія, виновато въ томъ упадкѣ и огрубѣніи голосоведенія, которые мы замѣчаемъ въ новѣйшей музыкѣ. По моему убѣжденію, необходимо поставить ученика такъ, чтобы онъ смотрѣлъ на свои работы, какъ на соединеніе одновременныхъ мелодій, чтобъ онъ внутренне пѣлъ каждый отдѣльный голосъ въ каждой изъ своихъ задачъ; лучше быть пониже въ правилахъ, касающихся соединенія голосовъ, съ тѣмъ, чтобы какъ можно строже требовать текучести, плавности и правильности мелодіи. Постепенное усовершенствованіе ученика въ искусствѣ голосоведенія возможно только съ тѣмъ условіемъ, чтобы ученіе началось съ двухъ, а не съ четырехъ голосовъ: въ двухголосномъ контрапунктѣ *на заданный голосъ* ученику принадлежитъ только *одинъ* голосъ, прибавляемый имъ къ заданному, такъ что работа его носитъ преобладающій мелодическій характеръ, и вниманіе его устремляется болѣе всего на пѣвучесть сочиняемаго имъ голоса. По моему мнѣнію, не слѣдуетъ также, начавъ съ двухъ голосовъ, останавливаться на четырехъ; прежде перехода къ свободному стилю надобно упражнять ученика на контрапунктѣ въ 5, 6, 7 и 8 голосовъ; задачи этого рода чрезвычайно трудны и уже ради этого полезны, какъ средство достигнуть *виртуозности* въ гармоніи.

То же воззрѣніе, которое историческій методъ вводитъ въ объясненіе септаккорда на доминантѣ и другихъ диссонирующихъ гармоній, давно уже получившихъ всеобщее распространеніе, можетъ дать ключъ къ уразумѣнію и новѣйшей гармоніи; тѣхъ многочисленныхъ особенностей, которыми такъ богаты сочиненія нѣкоторыхъ современныхъ композиторовъ, а въ особенности Вагнера и Листа. Если что-нибудь отличаетъ ихъ гармоническій языкъ отъ гармоніи, по-

ложимъ, Мендельсона—Бартольди, такъ это новое примѣненіе проходящихъ и вспомогательныхъ нотъ, задержаній и предѣловъ, педалей и энгармоническихъ превращеній. Въ этомъ перечисленіи упущена развѣ только одна сторона стилиа «веймарской» школы: это появленіе въ немъ церковныхъ ладовъ. Но и этой сторонѣ вполне удовлетворяютъ предлагаемый мною методъ. Контрапунктъ XVI столѣтія, этотъ антикъ, изученію котораго должны быть посвящены элементарные годы музыкальнаго ученія, столь же мало, какъ и старинныя народныя пѣсни, заключенъ въ теперешнія рамки мажора и минора. Напрасно впослѣдствіи отдѣлили одно отъ другого и, продолжая обучать контрапункту, предали забвенію церковныя лады. Самый большой недостатокъ прекраснаго трактата Керубини о контрапунктѣ заключается именно въ томъ, что онъ обходитъ церковныя лады и вслѣдствіе этого учитъ какому-то контрапункту въ минорномъ тонѣ. Если строго держаться минорнаго тона (съ большой септимой и малой секстой), то контрапунктъ становится невысказаннымъ, потому что правила его не позволяютъ голосу брать уменьшенные и увеличенные интервалы, а минорная гамма переполнена ими. Поневолѣ (какъ мы это и видимъ въ примѣрахъ Керубини для образца), приходится понизить септиму, такъ чтобы между секстой и ею былъ цѣлый тонъ, а не полтора. Но тогда минорный ладъ превращается въ одинъ изъ церковныхъ (въ эолийскій), и приходится только сожалѣть, зачѣмъ учебникъ рядомъ съ нимъ не вводитъ лады фригійскій, миксолидійскій и пр., игравшіе такую важную роль во время процвѣтанія церковнаго контрапункта. Совершенно другое дѣло—контрапунктъ въ мажорномъ тонѣ: мажорная гамма тождественна съ одной изъ церковныхъ и поэтому вполне пригодна для сочиненія въ строгомъ стилѣ. Вообще же должно замѣтить, что школа обязана возвратитъ церковнымъ ладамъ то важное значеніе, которое они нѣкогда имѣли, именно потому что композиція нашихъ дней снова обратилась къ нимъ.

Общій характеръ того метода, который я здѣсь обозначаю въ общихъ чертахъ, состоитъ въ томъ, что въ немъ отдѣльныя формаціи (аккорды) замѣнены текучимъ и безконечно гибкимъ матеріаломъ (контрапунктическими голосами), и что въ безконечной измѣняемости этого матеріала равно

находятъ объясненіе и стиль XVI-го вѣка, когда гармонія текла еще въ узкомъ руслѣ, близкомъ къ источнику, и стиль второй половины XIX-го вѣка, когда она, повидимому, разлилась въ безбрежное море. Въ этомъ историческомъ теченіи нигдѣ нѣтъ прыжковъ, нѣтъ каменныхъ стѣнъ, отдѣляющихъ одну манеру отъ другой, одинъ кодексъ правилъ отъ другого, и отсюда многосторонность историческаго воззрѣнія и всеобщая его примѣнимость. Теперешняя школа совершенно отдѣляетъ контрапунктъ отъ гармоніи, и въ ходѣ ученія вторая предпосылается первой. Этимъ школа дѣлаетъ два промаха. Она дѣлаетъ промахъ, излагая отдѣльные правила для гармоніи и отдѣльные для контрапункта; ибо контрапунктъ и гармонія одно и то же. *Въ результатъ* никакой контрапунктъ не можетъ быть безъ гармоніи, ибо всякое соединеніе одновременныхъ мелодій на отдѣльныхъ точкахъ своихъ образуетъ созвучія или аккорды. *Въ генезисъ* же никакая гармонія не возможна безъ контрапункта, такъ какъ стремленія соединить нѣсколько мелодій одновременно именно и вызвали существованіе гармоніи. Но школа дѣлаетъ другой и важнѣйшій промахъ, уча сначала своей гармоніи, потомъ своему контрапункту. Основанія строгаго стиля проще основаній свободнаго, а между тѣмъ школа излагаетъ сначала послѣднія. Послѣдствіемъ этого извращенія порядка ученія является то, что въ первомъ курсѣ ученикъ съ большимъ трудомъ усваиваетъ употребленіе разныхъ аккордовъ, которые ему на второмъ курсѣ вдругъ запрещаютъ употреблять. Я удивляюсь, какъ музыкальные педагоги давно не сознали комизмъ подобнаго хода ученія. Для чего было пріучать къ увеличенному трезвучію, если это трезвучіе потомъ строго вымарывается изъ задачъ рукой профессора? Современная школа скачетъ впередъ и назадъ по полю исторіи музыки, вмѣсто того, чтобы представлять непрерывную послѣдовательность, вполне достижимую при историческомъ методѣ. Свободный стиль, сравнительно со стилемъ строгимъ, составляетъ *высшую* ступень и потому долженъ излагаться лишь такимъ ученикамъ, которые вполне обладаютъ средствами и оборотами контрапункта. Порядокъ, предлагаемый мною, дѣлается практически еще необходимѣе, если ввести въ школу (какъ я считаю возможнымъ и полезнымъ) весь

аппаратъ гармоніи послѣднихъ годовъ. Въ этомъ сверкающемъ и разноцвѣтномъ нарядѣ внезапныхъ диссонансовъ, непрерывныхъ отдаленныхъ модуляцій и энгармоническихъ превращеній, такъ много привлекательнаго и чарующаго для молодого человѣка, что весьма законны опасенія многихъ профессоровъ, что ученики ихъ злоупотребятъ предлагаемыми имъ богатствами и выйдутъ на ложную дорогу немотивированныхъ эффектовъ. Я думаю, что именно опасенія такого рода и удерживаютъ многихъ музыкальныхъ ученыхъ отъ серьезнаго занятія новѣйшими успѣхами гармоніи: они убѣждены, что если бы и сами приобрѣли основательное знакомство со стилемъ новѣйшей школы, то не должны бы были дѣлиться этимъ знакомствомъ со всѣми учениками, другими словами, что приобрѣтенное ими знаніе осталось бы педагогически бесплоднымъ. Эти опасенія совершенно справедливы, пока не будетъ введенъ историческій методъ, при которомъ теорія и практика строгаго контрапункта предшествуютъ не только изложенію гармоніи Листа и Берліоза, но даже изложенію гармоніи Александра Скарлатти. Для молодого музыканта, обученнаго по нынѣшнему, знакомство на школьной скамьѣ съ лексикономъ *Тристана и Изольды* дѣйствительно можетъ представить опасность; въ первомъ урокѣ гармоніи онъ уже знакомится съ диссонирующею септимой, весь первый годъ его ученія посвященъ стилю, пригодному лишь для выраженія безпокойныхъ и страстныхъ, нерѣдко болѣзненныхъ настроеній, и такимъ образомъ вся дисциплина, которой его подчиняютъ, приспособляетъ его къ тому, чтобы сдѣлаться рабскимъ подражателемъ всѣхъ крайностей гармоніи нынѣшняго дня. Но не такіе рабы моды выйдутъ изъ школы исторической. По крайней мѣрѣ годъ, но съ гораздо большей пользой два года, употребятъ они на то, чтобы сочинять контрапункты (отъ двухъ до восьми, пожалуй до двѣнадцати голосовъ), въ которыхъ при всей сложности мелодическаго содержанія, число аккордовъ (два вида трезвучія и три вида секстааккордовъ) будетъ крайне ограничено, и въ которыхъ, благодаря именно этой трезвости и воздержанности гармоніи, будетъ господствовать стиль въ высшей степені здоровый, крѣпкій, цѣльный и спокойный. Пропедевти черезъ эту ступень развитія, они вполне достойны того, что-

бы ихъ знакомили съ литературой искусства безъ всякихъ цензурныхъ ограниченій; многообъемлющая система, изложенная имъ, способна поставить каждое частное явленіе, каждую односторонность эпохи или индивида на подобающее ей мѣсто; ничему особенно не обязанный и ни къ чему въ отдѣльности не привязанный, историческій методъ съ объективнымъ безпристрастіемъ относится ко всѣмъ этимъ отдѣльнымъ фактамъ и противоборствующимъ направленіямъ и лишь въ совокупности ихъ онъ видитъ истину искусства. Полнота знанія, которое даетъ историческій методъ, спокойное, вполне сознательное отношеніе къ явленіямъ,—вотъ плоды, имѣющіе высокую цѣну, а быть можетъ, особенно въ наше время, когда субъективныя влеченія, курьезныя односторонности и страстныя крайности расплодились въ такомъ множествѣ, заговорили такъ громко и такъ легко и дешево пріобрѣтаютъ себѣ адептовъ...

Я сейчасъ говорилъ объ односторонностяхъ; не могу здѣсь не повторить нѣсколькихъ мыслей, уже высказанныхъ мною въ другомъ мѣстѣ и въ другой формѣ, мыслей, за которыя многіе несогласные со мною музыканты, быть можетъ, найдутъ справедливымъ и меня обвинить въ односторонности. Я разумѣю то особенное значеніе, которое въ моихъ глазахъ имѣетъ широкое примѣненіе строгаго стилиа и продолжительная остановка на немъ преподаванія, свойственныя предлагаемому мною историческому методу въ гармоніи. До сихъ поръ, разсматривая въ настоящей статьѣ значеніе этого стилиа въ общей системѣ, его хронологическое старшинство и органическую связь съ музыкой нашего времени, я касался исключительно техники искусства, и на этомъ поприщѣ большинство читателей вѣроятно были со мной согласны. Не надѣюсь, однако, встрѣтить подобное же согласіе при переходѣ отъ технической къ эстетической сторонѣ вопроса: но и здѣсь выскажусь откровенно, зная какъ необходимо критику имѣть «le courage de ses opinions». Продолжительное занятіе строгимъ контрапунктомъ, которое я считаю совершенно необходимымъ для ознакомленія съ гармоніей, вѣроятно во многихъ случаяхъ, особенно при воспріимчивости и впечатлительности ученика, не останется безъ вліянія на складъ его таланта, на его симпатіи и стремленія. Стилъ, который онъ изучитъ,

отличается отъ всѣхъ другихъ многими рѣзкими особенностями; и если есть натуры, которыхъ особенности эти способны оттолкнуть, то нельзя отрицать, что на другихъ онѣ имѣють привлекательное, почти чарующее дѣйствіе. Такъ какъ по моему плану обученія собственныя, самостоятельныя работы учениковъ на каждой ступени знанія дополняются разборомъ образцовыхъ произведеній, то на ступени строгаго контрапункта я предлагаю чтеніе композицій Жоскина де-Пре, Климента-не-папы, Гомберта, Лассо, Палестрины и другихъ великихъ музыкантовъ времени возрожденія. Знакомство съ этой малоизвѣстной, но полной оригинальности и величія областью музыкальной литературы, легко можетъ оставить глубокіе слѣды въ душѣ молодого и даровитаго музыканта, и, признаюсь, въ своемъ собственномъ преподаваніи, я не безъ намѣренія долго останавливался на строгомъ стилѣ и композиторахъ, писавшихъ этимъ стилемъ: я именно рассчитывалъ на вліяніе этихъ идеальныхъ образцовъ на молодые таланты. Нѣтъ ничего болѣе *органическаго*, цѣлаго, разумнаго, простаго въ принципѣ и богатаго въ примѣненіи, какъ техника Палестрины и его современниковъ. А такъ какъ стиль композиціи нашего времени, напротивъ того, склоненъ къ внѣшнему сдѣлленію внутренно-чуждыхъ частей, къ разрозненности, къ произволу, къ средствамъ сложнымъ, къ напыщенности, къ разработкѣ бѣдной и негибкой, то изученіе образцовъ строгаго стиля можетъ имѣть на артистовъ нашего времени самое спасительное вліяніе, уберечь ихъ отъ односторонности и возстановить равновѣсіе ихъ творческихъ способностей. Но эти нетлѣнные памятники искусства отличаются не одними лишь техническими достоинствами; они поражаютъ возвышенностью полета, суровымъ величіемъ, какою-то лазурной, безмятежной чистотой и прозрачностью, качествами, столь же рѣдкими въ наши дни, какъ и ихъ техническая законченность. Признаніе за произведеніями нидерландской школы этого высшаго идеальнаго достоинства составляетъ плодъ недавнихъ лишь историческихъ изслѣдованій: его можно считать приблизительно отъ появленія второго тома исторіи музыки Амброса, въ предисловіи къ которому этотъ замѣчательный ученый и талантливый критикъ объявилъ войну устарѣлому пренебреженію музыкальныхъ

историковъ къ дѣятелямъ индерландскаго періода. Я уже неоднократно имѣлъ случай указывать въ печати на огромную важность композицій этого періода; я считаю существенно необходимымъ, чтобы эти произведенія у насъ въ Россіи не лежали въ пыли библіотеки, а исполнялись въ концертахъ какъ можно чаще и тщательнѣе. Я бы искренно желалъ, чтобы для исполненія старинной хоровой музыки въ нашихъ столицахъ образовались особыя пѣвческія общества, и не сомнѣваюсь, что композиціи этого рода, хорошо исполненныя, окажутъ на публику сильное дѣйствіе и возымѣютъ успѣхъ; конечно, не успѣхъ итальянской оперы, но равный, напр., съ успѣхомъ нашихъ русскихъ духовно-музыкальныхъ сочиненій, пользующихся популярностью; столь мало заслуженною. Пока все эти желанія и планы остаются лишь желаніями и планами, я считаю не только необходимымъ, но и легкимъ и практичнымъ ввести усиленное изученіе композиторовъ XVI вѣка въ наши консерваторіи. Для этого консерваторіи обладаютъ самымъ удобнымъ средствомъ: хоровымъ классомъ, который лучше всего занять пѣніемъ произведеній этихъ композиторовъ. Ихъ строгое, въ высшей степени согласное съ природой, голосоведеніе можетъ имѣть лишь самое благодѣтельное вліяніе на развитіе интонацій учениковъ. Такъ какъ гармоніи ихъ въ высшей степени правильны и изящны, то частое пѣніе ихъ сочиненій съ листа незамѣтно и плодотворно воспитываетъ слухъ и чувство. А развитіе вѣрнаго слуха и вѣрнаго чувства именно и есть цѣль, которую себѣ ставитъ хоровой классъ. Этой спеціальной цѣли означенныя сочиненія удовлетворяютъ вполне, а между тѣмъ ознакомленіе съ ними необходимо и для цѣлей высшихъ, болѣе общихъ.

Я невольно увлекся темой о блистательномъ созвѣздіи музыкальныхъ гениевъ, вовсе еще неизвѣстныхъ въ нашемъ отечествѣ и находящихся въ самомъ несправедливомъ пренебреженіи. Я считаю столь необходимымъ прекратить это пренебреженіе, что не пропускаю ни одного случая указывать на ихъ великое значеніе не только для своего, но и для нашего времени. Но, да не подумаетъ читатель, что методъ преподаванія, который я бы желалъ ввести въ гармонію, ведетъ къ предпочтенію старинныхъ композиторовъ передъ со-

временными, къ тенденціозной исключительности, къ ретроградному фанатизму. Напротивъ, нѣтъ и не можетъ быть ничего либеральнѣе этого метода, который не признаетъ въ исторіи искусства никакого «*nes plus ultra*» и изъ каждой ступени развитія выводитъ необходимость слѣдующей. Ни одинъ стиль не можетъ въ теоріи искусства имѣть значенія абсолютнаго; каждый стоитъ на почвѣ своего времени и своей мѣстности и связанъ условіями, надъ которыми онъ безсиленъ возвыситься, какъ бы ни было глубоко высказываемое въ немъ содержаніе. Меня поняли бы совершенно ложно, если бы изъ сказаннаго мною выше вывели, что я вижу идеаль школы въ дилеттантскомъ подражательствѣ приѣмамъ и формамъ, давно утраченнымъ и исчезнувшимъ въ искусствѣ. Такая школа не только не была бы *историческою* (къ чему, по-моему воззрѣнію, школа прежде всего должна стремиться), но, напротивъ, представляла бы типъ школы антиисторической или *догматической*. Я говорилъ о строгомъ контрапунктѣ не какъ о *взницѣ* искусства, но какъ объ его *основаніи*; я даже настаивалъ на томъ, чтобы ему обучали раньше того, что принято называть гармоніей (но что правильнѣе было бы называть свободнымъ стилемъ), и въ этомъ отношеніи я даже поставилъ контрапунктъ *ниже*, нежели его ставить современная школа. Я началъ предлагаемая здѣсь замѣтки съ того, что школьная система гармоніи не соответствуетъ болѣе практикѣ, что новѣйшая школа композиторовъ далеко ее опередила, и что школѣ необходимо теперь догнать практику. Самое большое зло, которое можетъ вкрасться въ педагогику, это произволь системы, гнетъ догмата, слѣпая вѣра въ букву, отчужденіе отъ жизни: и отъ этого-то зла спасаетъ школу широкое, трезвое, равно удаленное отъ новаторскаго радикализма и отъ реакціонной отсталости историческое воззрѣніе, приобретаемое путемъ изученія живыхъ явленій прошлаго и настоящаго.

# Историческій методъ преподаванія теоріи музыки.

Музыкальный Листокъ, 1872—73, № 2, 3, 4, 5, и сборникъ: Ларошъ. Музыкально-критическія статьи. Изд. В. Бессель. 1894.

Исторія музыки во все продолженіе среднихъ вѣковъ представляетъ поразительное явленіе, не встрѣчающееся нигдѣ въ исторіи прочихъ искусствъ. Прежде чѣмъ молодое, незрѣлое искусство въ созданіяхъ своихъ достигаетъ художественной прелести и свободы, оно почти не сознаетъ себя какъ искусство: на него смотрятъ и само оно на себя смотритъ какъ на науку. Многіе такъ прямо и считаютъ музыку отраслью математики. Отъ VI до XVI вѣка по Р. Х. исторія музыки главнымъ образомъ состоитъ изъ повѣствованія о развитіи музыкальныхъ ученій, возрѣвній на искусство, системъ его, словомъ, такъ называемой теоріи музыки; въ концѣ этого долгаго періода, а именно начиная съ первыхъ десятилѣтій XV вѣка, теорія начинаетъ приносить практическіе плоды, появляются композиціи, въ которыхъ на мѣстѣ прежняго варварства и какофоніи выступаютъ гармоническое благозвучіе и изящная округленность. Но качества эти на первыхъ порахъ выступаютъ почти бессознательно. Главное вниманіе музыкантовъ попрежнему устремлено на научную, отвлеченную сторону ихъ предмета. Съ XVI вѣка музыка теряетъ свой ученый, схоластическій характеръ; почувствовавъ свои гигантскія молодыя силы, художественное творчество выступаетъ на первый планъ и заслоняетъ собою отвлеченную ученость; въ многія десятилѣтія разрастается цѣлый чудесный міръ безчисленныхъ, богатыхъ, идеально-прекрасныхъ произведеній;

теорія, недавно еще первенствовавшая, заключается въ должныя границы. Съ тѣхъ поръ границы эти относительно все болѣе суживаются, потому что поле практической дѣятельности становится все обширнѣе, привлекаетъ все болѣе вниманіе и сочувствіе публики, становится все почетнѣе и благодарнѣе. Въ музыкальномъ искусствѣ, какъ оно образовалось теперь, теорія предшествовала практикѣ. Слѣдуетъ оговориться, что это справедливо только относительно одного рода музыки, именно того, который господствуетъ въ настоящее время—музыки многоголосной или гармонической. Само собою разумѣется, что одноголосная народная пѣсня древнѣе, нежели всѣ средневѣковые трактаты о теоретическихъ музыкальныхъ вопросахъ. То же можно сказать о древнихъ церковныхъ напѣвахъ какъ православной, такъ и римско-католической церкви. Но та музыка, которую мы привыкли слышать, музыка, составленная изъ аккордовъ, положительно была предметомъ схоластической учености, прежде нежели сдѣлалась предметомъ свободнаго вдохновенія. Чертъ этой, быть можетъ, суждено повториться въ исторіи русской музыки. Если исключить Глинку, то наша практическая дѣятельность на поприщѣ музыки ничтожна. А между тѣмъ у насъ въ послѣднее время оживилась музыкальная педагогика: основаніе двухъ консерваторій, въ Петербургѣ и въ Москвѣ, дало ей обильную пищу. Въ числѣ предметовъ, преподаваемыхъ въ консерваторіяхъ, важное мѣсто занимаетъ теорія музыки. Весьма возможно, что во многихъ русскихъ музыкантахъ ближайшаго будущаго, выросшихъ на консерваторской почвѣ, основательное теоретическое знаніе будетъ перевѣшивать практическую плодовитость, творческую способность. Если великому историческому примѣру суждено повториться, то эти теоретическія познанія будутъ служить фундаментомъ, на которомъ впоследствии вырастетъ практическая дѣятельность. Въ такомъ случаѣ, изученіе теоріи музыки для современнаго русскаго музыканта вдвойнѣ важно. Она для него имѣетъ значеніе не только образовательнаго пособія, но и историческаго условія, необходимаго именно на настоящей ступени нашего развитія и стоящаго, такъ сказать, на очереди въ исторіи нашей музыки. Читатель, вѣроятно, не будетъ удивленъ тѣмъ, что я придалъ этимъ соображеніямъ форму гада-

тельную. О томъ, что на очереди въ настоящемъ, нельзя судить вполне достовѣрно; исторія можетъ рѣшать этотъ вопросъ только относительно прошлаго. Культурное развитіе не повинуется сознательной волѣ людей того поколѣнія, среди котораго оно совершается; напротивъ, сами люди повинуются закону исторіи и, способствуя прогрессу, дѣйствуютъ безсознательно. Если бы это было иначе, мы могли бы по произволу направлять современную исторію въ ту или другую сторону. Но приглядываясь къ явленіямъ современности, можно до нѣкоторой степени уловить ихъ общій смыслъ, общую тенденцію; и лишь въ этой скромной мѣрѣ рѣшаюсь я утверждать, что для современной русской музыки педагогическая дѣятельность важнѣе, настоятельнѣе, драгоцѣннѣе, нежели творческая, и что поэтому теоретическое изученіе предмета, повидимому, обѣщаетъ самые прочные и существенные плоды. Въ этихъ видахъ нижеслѣдующія мысли о направленіи и характерѣ, наиболѣе желательномъ для такого изученія, надѣюсь, не покажутся излишними.

Давно замѣчено, что общее направленіе знаній XIX вѣка— историческое. Никогда не существовало такого рвенія изучать каждую отрасль человѣческой дѣятельности, каждую сторону общественной жизни въ ея органическомъ развитіи отъ самыхъ раннихъ слѣдовъ, доступныхъ наукаѣ, до настоящаго времени.

Въ изученіи прошлаго, свободномъ отъ всякихъ предвзятыхъ возрѣній, отъ всякаго субъективизма, вѣкъ нашъ видитъ самое надежное средство для разрѣшенія вопросовъ и сомнѣній настоящаго. Направленіе это распространилось и на музыку. Правда, основанія для исторіи этого искусства были положены въ прошломъ столѣтіи; но результаты, добытые почтенными изслѣдователями XVIII вѣка, какъ-то: аббатомъ Гербертомъ, патеромъ Мартини, Бёрнеемъ и Форкелемъ, кажутся ничтожными въ сравненіи съ блестящими успѣхами, которыхъ наука эта достигла теперь. Здѣсь совершился процессъ, во многомъ сходный съ тѣмъ, что замѣчается въ исторіи живописи. Увеличеніе знаній имѣетъ и здѣсь и тамъ послѣдствіемъ перемѣну возрѣній. Прежде, и въ исторіи живописи, и въ исторіи музыки, начало «прекраснаго» стиля искали въ недалекомъ прошломъ; къ произведеніямъ

среднихъ вѣковъ относились съ высокомѣрнымъ пренебреженіемъ, или, лучше сказать, ихъ игнорировали совершенно; огромное число сокровищъ искусства было неизвѣстно не только публикѣ, но даже специалистамъ. По мѣрѣ возвышенія уровня историческаго знанія, изъ мрака времени начали выплывать грандіозныя и глубокія произведенія вдохновеннаго творчества, идеально-прекрасныя несмотря на простоту техническихъ средствъ и на отсутствіе многихъ эффектовъ, избаловавшихъ эстетическій вкусъ позднѣйшихъ поколѣній.

Я не буду останавливаться на подробностяхъ этого возрожденія старыхъ мастеровъ для знатоковъ и любителей живописи; замѣчу только, что знатоки и любители музыки также приобрѣли, благодаря изслѣдованіямъ исторіи, новую и обширную область художественныхъ произведеній, невѣдомыхъ дотолѣ. Благодаря трудолюбію, критическому такту и эстетическому чутью такихъ дѣятелей, какъ Фетисъ, Кизиветтеръ, Винтерфельдъ, Куссмакеръ, Амбросъ, Беллерманъ, Комеръ и Проске, музыкальный міръ нашихъ дней узналъ, что въ двухсотлѣтній періодъ отъ 1450—1650 года музыка имѣла не только геніальныхъ композиторовъ, но цѣлую громадную литературу произведеній, стоящихъ на уровнѣ высокой художественности, литературу до того обширную, что нужны были соединенные труды многихъ ученыхъ, чтобы хотя отчасти привести ее въ извѣстность: огромное множество произведеній, по всей вѣроятности замѣчательныхъ, еще лежатъ неразобранными въ архивахъ, и будущему предоставлена еще богатая жатва на этомъ полѣ. Въ теченіе этихъ двухсотъ лѣтъ существовала не одна, а множество школъ композиторовъ; смѣняясь и развиваясь одна изъ другой, онѣ представляютъ величественное зрѣлище духовнаго прогресса, соединенія неутомимаго и смиреннаго труда съ вдохновеннымъ и неизсякаемымъ геніемъ. Конечно, открытіе музыкальныхъ сокровищъ старо-нидерландскихъ школъ, старо-германской, старо-французской, римской, венеціанской, англійской и проч. пока еще сдѣлано для немногихъ; произведенія эти, за самыми рѣдкими и ничтожными исключеніями, не приобрѣли права гражданства на нашихъ концертахъ и весьма многія изъ нихъ извѣстны только тѣмъ музыкальнымъ историкамъ, которые собственноручно переписывали ихъ, составляя

партитуры изъ сохранившихся голосовыхъ партій. Нѣтъ сомнѣнiя, что въ будущемъ это отношенiе публики и музыкантовъ къ открытiямъ исторiи музыки измѣнится къ лучшему, и что тогда ощутительнѣе станутъ практическiя послѣдствiя этихъ открытiй. Уже въ настоящее время не можетъ быть никакого спора относительно музыкальнаго достоинства тѣхъ произведенiй, которыя вышепоименованные изслѣдователи извлекли изъ забвенiя и сдѣлали общедоступными въ новыхъ изданiяхъ. Церковные и свѣтскiе хоры такихъ композиторовъ, какъ Жоскинъ де-Пре, Климентъ не-папа, Гомбертъ, Виллаэртъ, Гудимель, Палестрина, Витторiя, оба Габриели, Лука Маренцио, Орландо Лассо, — произведенiя классическiя, стоящiя выше увлеченiй моды или капризовъ толпы. Музыкальная публика не только въ Россii, но и въ самыхъ образованныхъ и музыкальныхъ странахъ Европы, не имѣетъ понятiя объ этихъ художникахъ, исключая развѣ Палестрину: но если дѣятельность ихъ неизвѣстна непосредственно, то мы, такъ сказать, повсюду ощущаемъ ее и пользуемся ею изъ вторыхъ рукъ. Сочиненiя этихъ художниковъ и ихъ многочисленныхъ и даровитыхъ сподвижниковъ и послѣдователей легли фундаментомъ гармонической (а въ томъ числѣ и нашей современной) музыки. Они изобрѣли большую часть тѣхъ голосовыхъ сочетанiй и аккордовыхъ послѣдованiй, изъ которыхъ состоитъ обычный лексиконъ (хотя нельзя отрицать, что каждое изъ послѣдующихъ столѣтiй сдѣлало свой значительный вкладъ въ общую сокровищницу). Какъ классики искусства, они создали его языкъ и, что особенно важно для того предмета, который я здѣсь имѣю въ виду, произведенiя ихъ даютъ совершенно исключительные, превосходные образцы этого языка, гдѣ величайшая чистота и прозрачность соединяются съ высшимъ мастерствомъ, съ побѣдоносной игрой техническими трудностями. Извѣстно, что въ литературѣ писатели, обладающiе подобными качествами, считаются особенно удобными для чтенiя, заучиванiя наизусть, анализа и т. п. въ школѣ; извѣстно также, что ихъ неудобно и неблагоприятно было бы замѣнять писателями романтическими или современными: такъ, напр., при основательномъ изученiи французскаго языка фундаментомъ служатъ классики XVII вѣка: Боссюэтъ, Массильйонъ, Расинъ и др. Мнѣ кажется,

что въ теоретическомъ изученіи музыки должно поступать такъ же. Палестрина и Витторія могутъ служить тѣмъ же относительно гармоніи и голосоведенія, какъ Боссюэтъ и Фенелонъ относительно французскаго слога.

Если мы признали историческое и эстетическое значеніе композиторовъ упомянутой эпохи, то мы не можемъ оспаривать ихъ педагогическое значеніе. Но если мы захотимъ признать и примѣнить послѣднее во всемъ его объемѣ, мы должны будемъ рѣшиться на значительную реформу въ современной музыкальной педагогикѣ. Обученіе теории музыки не можетъ довольствоваться простымъ чтеніемъ или анализомъ готовыхъ образцовъ: во всякой основательной школѣ оно, главнымъ образомъ, состоитъ изъ прогрессивно-распределенныхъ задачъ, которыя задаются ученикамъ, и, по представленіи ихъ учениками, поправляются преподавателемъ. Разница между обычнымъ методомъ и тѣмъ, распространенію котораго я бы желалъ способствовать, заключается въ исходной точкѣ для этихъ задачъ, въ подразумѣваемомъ школой образцовомъ стилѣ. Тотъ стиль, къ водворенію и охраненію котораго стремится современная школа, есть по большей части стиль конца XVIII столѣтія (есть, впрочемъ, во многихъ учебникахъ и обороты, свойственные позднѣйшему времени). Я не буду отрицать той гибкости, многосторонности, легкости и пріятности, которыя музыкальный стиль приобрѣлъ подъ перомъ Гайдна и Моцарта, этихъ ближайшихъ предковъ музыки нашего вѣка; но тотъ, кто слышалъ, или читалъ въ партитурѣ, произведенія старыхъ контрапунктическихъ мастеровъ, знаетъ, что существуютъ красоты иного рода и что такія именно красоты были доступны Гайдну и Моцарту при ихъ стилѣ: красоты суровыя и цѣломудренныя, прозрачныя, безмятежныя, неподобно выражающія религіозный экстазъ и глубокій миръ вѣрующей души. Классики конца XVIII вѣка писали, безспорно, отличнымъ стилемъ и для музыкальнаго юношества стократъ полезнѣе учиться на нихъ, нежели на Шубертъ или Шуманъ, но и Моцартъ съ Гайдномъ и даже, —заходя еще далѣе назадъ,—Гендель съ Бахомъ не представляютъ, по моему, тѣхъ качествъ, которыя на низшей ступени школы требуются отъ педагогически-примѣнимаго классика. Неточно было бы сказать, что имъ недостаетъ того

или другого; скорѣе, наоборотъ, они содержатъ слишкомъ много. Они слишкомъ богаты, гармонія ихъ недостаточно строго ограничена, недостаточно проста. Этого нельзя понять, не будучи знакомымъ со строгимъ стилемъ старой нидерландской или римской школы: не зная ихъ, можно считать, на примѣръ, Генделя верхомъ гармонической трезвости и простоты, тогда какъ историческое изученіе предмета покажетъ, что онъ очень много заимствовалъ изъ оперныхъ сочиненій своихъ предшественниковъ-неаполитанцевъ XVII вѣка; что его религіозныя сочиненія въ сильнѣйшей степени подвержены влиянію того характеристическаго стиля, который образовался, благодаря введенію оперы, и сообразно театральнымъ требованіямъ, и что такимъ образомъ истинной эпической простоты и спокойствія въ музыкѣ слѣдуетъ искать гораздо раньше Генделя. Вотъ эта-то простота и есть тотъ элементъ, на которомъ должно воспитывать музыкальное юношество. Главные недостатки, съ которыми приходится бороться музыкальному педагогу, имѣя дѣло съ учениками,—запутанность въ веденіи голосовъ, хаотическая сложность, болѣзненная изысканность, или неряшество и неясность. Какъ я ниже постараюсь показать, недостатки эти отчасти поддерживаются и развиваются той системой обученія гармоніи, которой слѣдуетъ большинство современныхъ учителей; но нельзя также исключительно винить систему: недостатки эти отчасти коренятся въ самой природѣ юности, съ которой почти неразрывно связаны неясность чувства, необузданность воображенія и, вслѣдствіе этого, незрѣлость внѣшней формы. Какъ бы то ни было, дѣло воспитанія—бороться съ такой неясностью, и потому могущественнѣйшими союзниками музыкальнаго воспитанія являются тѣ старые мастера, которые сами были наиболѣе свободны отъ этого недуга, и которые потому представляютъ въ своихъ сочиненіяхъ самый сильный контрастъ съ духомъ юности. Это вовсе не значитъ, что юношество встрѣтитъ ихъ съ отвращеніемъ; напротивъ, мы склонны любить то, въ чемъ воплощаются элементы, недостающіе нашему собственному «я», и авторъ этихъ строкъ нерѣдко имѣлъ случай убѣдиться, что ученики, привыкнувъ къ внѣшностямъ, на примѣръ, Палестрины (на это обыкновенно требуется нѣсколько мѣсяцевъ), начинали относиться къ нему

съ живымъ интересомъ и симпатіей. Итакъ, не опасаясь насилловать чувство учениковъ, или навязывать имъ то, что имъ антипатично, школа должна прилагать все свои старанія къ тому, чтобы знакомить ихъ съ тѣми превосходными музыкальными образцами, которые въ такомъ громадномъ количествѣ открыты музыкально-историческими изслѣдованіями послѣднихъ десятилѣтій. Простое знакомство ученика съ этой литературой само по себѣ недостаточно для того, чтобы онъ усвоилъ всю педагогическую пользу отъ нея; но оно, тѣмъ не менѣе, желательно.

Гдѣ ученики соединены въ большія группы, какъ, напримеръ, въ консерваторіяхъ, тамъ очень легко преслѣдовать эту цѣль. Сами ученики должны исполнять хоромъ произведенія классической эпохи строгаго стиля, и помимо той пользы, которую подобныя упражненія принесутъ имъ въ отношеніи развитія слуха, интонаціи и т. д., они такимъ образомъ расширяютъ свое знакомство съ музыкальной литературой, и именно съ той стороны, гдѣ наименѣе могутъ ожидать посторонней поддержки (со стороны концертныхъ учрежденій и т. д.). Но самая важная задача школы—возбудить и разумно направить самодѣятельность ученика. Нужно, чтобы ученики сами писали въ стилѣ тѣхъ композиторовъ, вещи которыхъ они поютъ въ хоровомъ классѣ. Стилъ этотъ извѣстенъ подъ названіемъ контрапунктическаго; итакъ можно формулировать основное требованіе музыкальной педагогики словами: ученики должны научиться владѣть контрапунктическимъ стилемъ. Требованіе это не ново. Контрапунктическое образованіе со временъ Окенгейма до настоящаго дня считалось необходимой принадлежностью серьезнаго музыканта. Но смыслъ, который соединялся со словомъ «контрапунктическій», въ теченіе времени измѣнялся, пока, наконецъ, не достигъ совершеннаго искаженія. Каждый профессоръ теоріи музыки, занимающійся въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ съ однимъ и тѣмъ же ученикомъ, сообщитъ ему основанія того, что онъ считаетъ контрапунктомъ; но если вы пожелаете узнать отъ профессоровъ, что они именно считаютъ контрапунктомъ, вы, быть можетъ, получите столько же различныхъ отвѣтовъ, сколько существуетъ учебниковъ этой отрасли искусства. Этимологически контрапунктъ значить

только искусство писать для нѣсколькихъ голосовъ, взятыхъ отдѣльно. Гармоніи же, образуемая ими въ совокупности, могутъ быть весьма различнаго свойства. Въ изложеніи законовъ контрапункта различными авторами нашего времени можно замѣтить главнымъ образомъ два направленія. Одни дозволяютъ употребленіе всѣхъ аккордовъ, усвоенныхъ новѣйшею музыкой, или ограничиваютъ районъ немногими произвольными правилами. Такимъ образомъ для нихъ «контрапунктъ» не означаетъ «стиль XVI столѣтія». Они берутъ это слово въ его буквальный значеніи и примѣняютъ свои школьныя требованія къ успѣхамъ новѣйшей музыки. Другіе же болѣе или менѣе становятся на историческую почву; ограничивая число дозволенныхъ гармоническихъ средствъ и такимъ образомъ приближая школьный контрапунктическій стиль къ тому, который былъ въ живомъ употребленіи у старыхъ мастеровъ. Тѣ и другіе имѣютъ ту общую черту, что изложенію контрапункта предпосылаютъ изложеніе «гармоніи», т.-е. системы всѣхъ нынѣ употребительныхъ аккордовъ. Я прошу читателя помнить, что въ классахъ теоріи музыки рука объ руку съ теоретическимъ изложеніемъ всегда идетъ практическое упражненіе. Такимъ образомъ, всѣ теоретики нашего времени (за однимъ исключеніемъ, о которомъ буду говорить впоследствии) начинаютъ съ того, что заставляютъ ученика упражняться въ употребленіи аккордовъ, причемъ хотя начинаютъ съ самыхъ простыхъ и древнихъ сочетаній, но весьма скоро переходятъ къ самымъ новымъ и сложнымъ. Лишь послѣ полного обзора употребленія аккордовъ, учитель приступаетъ къ изложенію контрапункта. Если онъ учитъ контрапункту въ новѣйшемъ (или «свободномъ») стилѣ, то его контрапунктъ изъ тѣхъ же аккордовъ, что и его гармонія. Разница въ томъ, что въ гармоническомъ классѣ ученикъ писалъ всѣ голоса въ одинаковомъ ритмѣ, т.-е. такъ, что всѣ одновременно снимаются съ аккорда и идутъ на слѣдующій, а въ контрапунктическомъ его учатъ писать въ одномъ голосѣ цѣлыя ноты, тогда какъ другой одновременно имѣетъ четверти, восьмыя и пр. Ясно, что ученикъ, образованный по этому методу, остается совершенно чуждъ того стиля, въ которомъ писали классики XVI и XVII столѣтія; и дѣйствительно, въ музыкальной литературѣ неоднократно раздава-

лись голоса, утверждавшіе, что стиль этихъ классиковъ устарѣлъ и лишенъ всякаго значенія для настоящаго времени. Я не буду здѣсь полемизировать съ этимъ мнѣніемъ. Тѣ, которые вмѣстѣ со мной признаютъ высокія достоинства сочиненій Палестрины и Орландо Лассо, согласятся и въ томъ, что для школы въ высшей степени желательно воспитать въ своихъ питомцахъ, по крайней мѣрѣ въ техническомъ отношеніи, такія же достоинства. Методъ профессора, который и въ гармоническомъ и контрапунктическомъ классѣ ограничиваетъ себя кругозоромъ новѣйшаго времени, очевидно, не можетъ достигнуть этой цѣли. Ученики, образовавшіеся у него, сохраняютъ въ письмѣ своемъ слѣды такой односторонности. Не будучи знакомы со способами строить многоголосныя и мелодически-богатыя комбинаціи партій съ помощью немногихъ простѣйшихъ аккордовъ (отличительная черта строгаго стиля) они не имѣютъ той экономіи гармоническихъ средствъ, которая отличаетъ истиннаго художника въ композиціи; многіе обороты гармоніи, бывшіе въ употребленіи у старыхъ мастеровъ, обороты полныя силы и граціи, остаются имъ неизвѣстными: вмѣсто этого они злоупотребляютъ густыми диссонирующими аккордами, свойственными новѣйшему времени, и несмотря на обиліе средствъ, повидимому, находящихся въ ихъ распоряженіи, часто впадаютъ въ утомительное и напыщенное однообразіе. Гораздо большаго сочувствія заслуживаютъ тѣ учителя, которые въ контрапунктѣ стараются идти по стопамъ старыхъ мастеровъ, т.-е., говоря техническимъ языкомъ, учатъ «строгаго» стилю (замѣчу кстати, что и у нихъ, за единственнымъ исключеніемъ берлинскаго профессора Генриха Беллермана, строгій стиль, хотя отличается отъ современнаго, но въ то же время многими подробностями отличается и отъ стиля мастеровъ XVI столѣтія: это какая-то фикція, отвлеченный школьный стиль, нарочно придуманный для педагогическаго употребленія).

Сущность «строгаго стиля» заключается въ томъ, что онъ допускаетъ только большое и малое трезвучіе, сектаккорды, задержанія и проходящія ноты (послѣднія двѣ формы только въ ограниченной мѣрѣ и при самыхъ стѣснительныхъ условіяхъ), и что въ мелодіи и ритмѣ онъ также ограниченъ извѣстнымъ числомъ интервалловъ и нотныхъ фигуръ, дозво-

ленныхъ къ употребленію. Въ этихъ запрещеніяхъ историческій (напр., палестриновскій) и школьный (напр., керубиніевскій) строгіе стили сходятся; разница, о которой я выше упоминалъ, заключается въ нѣсколькихъ частностяхъ гармоническаго кодекса, въ употребленіи нѣкоторыхъ диссонансовъ, а также въ тональностяхъ (церковные лады, неразрывные съ контрапунктомъ историческимъ, по большей части оставляются безъ вниманія школьными теоретиками).

Не буду настаивать на положеніи, которое у меня обратилось въ глубокое убѣжденіе, а именно, что только историческій строгій стиль, именно стиль позднѣйшей нидерландской школы (отъ Жоскина до Орландо Лассо) и римской школы (Палестрина, Витторія, Анеріо, Нанини) долженъ быть предметомъ изученія и подражанія въ современной контрапунктической школѣ; не буду говорить: «всѣ правила и исключенія (школа дозволяетъ ученику больше или меньше нежели дозволяла себѣ практика Палестрины и др.) составляютъ плодъ абстракціи и результатомъ будутъ имѣть лишь сухіе, отвлеченно-правильные, безжизненные контрапункты». Допущу на время, что разница между школьнымъ и историческимъ контрапунктомъ не такъ существенна, чтобы могла имѣть педагогическое вліяніе. Остается другая погрѣшность метода, именно тотъ порядокъ, въ которомъ онъ знакомитъ ученика съ широкимъ, свободнымъ стилемъ гармоніи и съ тѣсно ограниченнымъ, условнымъ стилемъ контрапункта. Ученикъ сначала познаетъ всѣ аккорды и употребляетъ ихъ въ самыхъ сложныхъ и пестрыхъ сочетаніяхъ; затѣмъ, съ переходомъ въ контрапунктической классъ, для него наступаетъ великій постъ и его научаютъ довольствоваться лишь простѣйшими аккордами, обращая все вниманіе на мелодическую и ритмическую сторону работы. Невольно возникаетъ вопросъ: отчего же не дѣлаютъ наоборотъ? Отчего не начинаютъ съ простѣйшаго гармоническаго матеріала, дабы постепенно перейти къ болѣе сложному? Отвѣтъ на это можетъ дать исторія музыки и музыкальныхъ теорій въ прошломъ столѣтіи. Благодаря изобрѣтенію такъ называемаго генералбаса, способа изображать гармонію цифрами и условными знаками, музыканты пріучились смотрѣть на эти цифры, какъ на сущность замѣняемыхъ ими голосовъ. А такъ какъ генерал-

басныя цифры даютъ представленіе только о гармоническихъ массахъ, но неспособны изображать мелодическую сторону композиціи, движенія и обороты голосовъ, то вся эта сторона дѣла и осталась въ тѣни. Прибавлю, что изученіе генерал-баса долгое время играло первенствующую роль въ теоріи музыки, что многіе даже считали «теорію музыки» и «генерал-басъ» выраженіями равносильными, и что поэтому все то, что не могло входить въ генерал-басъ, вовсе не разрабатывалось музыкальными педагогами. Эта односторонность теоріи не осталась безъ замѣтнаго вліянія на практику; очень можетъ быть, что въ ней отчасти мы должны искать причину того грубаго и неряшливаго веденія голосовъ, которымъ такъ часто грѣшатъ новые композиторы. Какъ бы то ни было, но преподаваніе гармоніи отдѣльно отъ контрапункта и раньше его объясняется тѣмъ, что теоретики обыкновенно смотрятъ на аккорды какъ на основу музыки. Историческое изученіе предмета освобождаетъ отъ такого ложнаго взгляда. Основой музыки послужили не аккорды, а мелодіи: многоголосная музыка произошла отъ стремленія исполнять двѣ или нѣсколько мелодій одновременно. Я убѣжденъ, что всѣ системы, извращающія этотъ историческій, вполне закономѣрный ходъ развитія искусства и заставляющія ученика усвоивать сначала то, что составляетъ достояніе болѣе поздняго времени, а потомъ то, что свойственно болѣе раннему—основаны на субъективныхъ построеніяхъ, нынѣ устарѣвшихъ, и что догматическій произволь этихъ системъ долженъ отнынѣ быть замѣненъ строго-историческимъ методомъ. Учители гармоніи обыкновенно начинаютъ прямо съ четырехголоснаго письма, но исторія музыки научаетъ насъ, что первоначальнымъ видомъ гармонической музыки была музыка двухголосная, и всѣ основные законы созвучій несравненно отчетливѣе выступаютъ въ двухголосномъ сочиненіи, нежели въ четырехголосномъ. Изъ всѣхъ извѣстныхъ мнѣ учебниковъ музыкальной композиціи, только одинъ (*Lehrbuch der musikalischen Composition von August Reissmann. Berlin, Guttentag*), предпосылаетъ изложенію гармоніи краткій обзоръ двухголоснаго контрапункта. Но контрапунктъ у Рейсмана не есть строгій историческій контрапунктъ: это смѣсь строгаго стиля съ новѣйшимъ, одно изъ тѣхъ отступленій отъ старыхъ образцовъ,

о которыхъ я упоминалъ выше. Во всѣхъ другихъ и именно въ наиболѣе знаменитыхъ и распространенныхъ учебникахъ гармонія проходитъ ранѣе контрапункта; есть и такія системы, какъ *Die Lehre von der musikalischen Composition* Маркса, гдѣ контрапунктъ вовсе не нашель себѣ мѣста, даже въ видѣ свободнаго стиля.

Задачей для новой теоріи музыки должно быть примѣненіе познаній, добытыхъ исторіею музыки. вмѣсто всякой произвольной, отвлеченной системы, ученіе должно усвоить историческій путь, и вести ученика черезъ рядъ послѣдовательно расположенныхъ работъ, въ которыхъ бы воспроизводились главнѣйшіе моменты развитія гармоніи отъ установленія большого и малаго трезвучія (въ XV столѣтіи) до нашихъ дней. Такой методъ прежде всего представляетъ то преимущество, что онъ никогда не возвращается по пройденной дорогѣ, не беретъ назадъ того, что онъ говорилъ прежде, что всѣ гармоническія формаціи въ немъ составляютъ живой организмъ, развившійся изъ консонанса, какъ изъ основной клѣточки. Напротивъ, при нынѣшнемъ употребительномъ способѣ учитель на первомъ курсѣ сообщаетъ ученику великое множество аккордовъ, а на второмъ запрещаетъ ихъ употребленіе, такъ что ученикъ долженъ на время забыть то, что уже усвоилъ. Непослѣдовательность и перетасовка болѣе ранняго и простаго съ болѣе позднимъ и сложнымъ встрѣчаются также и въ частностяхъ обще-употребительной теоріи гармоніи. Сюда относится ученіе о задержаніяхъ и проходящихъ нотахъ. Всякій, занимавшійся исторіею музыки, знаетъ, что нынѣшніе диссонирующие аккорды (септаккорды и нонаккорды) произошли отъ задержаній, отчасти также отъ проходящихъ нотъ, и что тѣ и другія существовали въ строгомъ стилѣ, когда еще помину не было о самостоятельныхъ септаккордахъ. Употребленіе диссонанса въ строгомъ стилѣ ведетъ къ несравненно большей чистотѣ и ясности созвучій, къ болѣшему, такъ сказать, благородству звука, нежели то, которое усвоено новѣйшимъ стилемъ. Ясно, что ученику слѣдовало бы начинать съ того, чтобы употреблять диссонансы согласно съ законами строгаго стиля (т.-е. въ видѣ проходящихъ нотъ и задержаній), а уже потомъ свободно (въ видѣ септаккордовъ и т. д.); но школа поступаетъ какъ разъ наоборотъ, и

во всѣхъ гармоническихъ учебникахъ главы о септаккордѣ и нонаккордѣ предшествуютъ главамъ о задержаніяхъ и о проходящихъ нотахъ.

Одной изъ главныхъ заботъ исторической школы теоріи музыки должно быть исправленіе ходячихъ понятій о минорной гаммѣ. Обыкновенно утверждаютъ, что коренной видъ минорной гаммы есть такъ называемая гармоническая (съ малой секстой и большой септимою) и что два другіе вида (т.-е. мелодическіе) суть не болѣе какъ «смягченія» этой гаммы ради пріятности мелодіи. Во всемъ этомъ нѣтъ ни слова правды: коренной видъ минорной гаммы есть мелодическая нисходящая, такъ называемый эолійскій ладъ; это доказывается всѣми народными пѣснями минорнаго характера, а также сочиненіями старыхъ контрапунктистовъ. Споръ объ этомъ предметѣ далеко не праздный: онъ имѣетъ значеніе не только историческое, но и педагогическое. Что касается до перваго, то теорія музыки, утверждающая, что минорная нисходящая гамма есть не болѣе какъ «мелодическое смягченіе», противорѣчитъ множеству мѣстъ изъ композиторовъ всѣхъ временъ, въ томъ числѣ и новѣйшихъ, гдѣ гамма эта употреблена именно какъ фундаментъ для гармоніи. Гораздо важнѣе то, что ходячее опредѣленіе приноситъ несомнѣнный педагогическій вредъ. Объявляя коренною и нормальною такую гамму, которая содержитъ рѣзкій и болѣзненный интерваллъ увеличенной секунды, теоретики требуютъ отъ ученика, чтобы онъ во всѣхъ минорныхъ фразахъ употреблялъ этотъ интерваллъ; ученикъ, конечно, повинуется, и слухъ его притупляется къ одному изъ самыхъ рѣзкихъ эфффектовъ, становится равнодушенъ къ этому эфффекту и необходимо грубѣетъ. Слѣды такого огрубнѣнія слуха можно найти во многихъ современныхъ композиторахъ. Вопросъ этотъ приводитъ меня къ другому, а именно къ необходимости реставрировать въ школѣ изученіе церковныхъ ладовъ. Я сейчасъ говорилъ, что коренной минорный ладъ есть эолійскій. Безъ изученія церковныхъ ладовъ точно такъ же нельзя достигнуть пониманія современнаго минора, какъ безъ изученія диссонансовъ въ предѣлахъ строгаго стиля нельзя уразумѣть истинное значеніе септаккордовъ.

Эолійскій ладъ раскрываетъ намъ не всѣ стороны совре-

меннаго минора: въ образованіи сего послѣдняго играли роль также и фригійскій и дорійскій лады; кромѣ того, есть явленія модуляціи, требующія для объясненія своего теорію миксолидійскаго лада. Всѣ эти лады не умерли и не похоронены, какъ обыкновенно думаютъ: вліяніе ихъ сказывается ежедневно въ музыкѣ нашихъ дней, какъ и всѣхъ временъ съ тѣхъ поръ какъ установилась гармонія, и многія натяжки ходячихъ теоретическихъ объясненій происходятъ отъ забвенія церковныхъ ладовъ и замѣны ихъ насильственными рубриками мажора и минора. Церковные лады въ наше время вошли въ моду. Объ нихъ было писано много и, какъ бываетъ въ подобныхъ случаяхъ, предмета чаще всего касались руки непризванныя. Дилеттантизмъ нашелъ себѣ здѣсь широкое поприще; но въ основѣ неяснаго стремленія многихъ недочекъ къ возобновленію старинныхъ, забытыхъ формъ, полныхъ силы и прелести, лежало вѣрное и законное чувство. Не слѣдуетъ забывать, что вѣкъ нашъ извлекъ изъ забвенія Себастіана Баха, на сочиненія котораго церковные лады столь явственно наложили свою оригинальную печать, и что вслѣдъ за Бахомъ начинаютъ показываться Орландо Лассо, Палестрина, Климентъ (не-папа) и другіе старинные мастера, для пониманія которыхъ знаніе церковныхъ ладовъ еще необходимо.

Историческое направленіе умовъ и вкуса не оставалось безъ практическаго вліянія на композицію нашихъ дней. Очень можетъ быть, что Вагнеръ не употреблялъ бы такъ часто фригійскую каденцію, если бы въ Германіи въ его время не было такого сильнаго изученія старыхъ церковныхъ композиторовъ; очень можетъ быть, что Листъ менѣе часто прибѣгалъ бы къ сочетанію основныхъ трезвучій, басы которыхъ восходятъ или нисходятъ секундами, если бы творенія Орландо Лассо, изобилующія подобными гармоніями, не проникли снова германскій музыкальный міръ. Но на такія отдѣльныя гармоническія сочетанія, намѣренно или безсознательно сдѣланныя въ подражаніе старинѣ, критика имѣла бы право смотрѣть какъ на курьезы, какъ на художественскія прихоти, въ родѣ архаизмовъ, которые романтики иногда пытались вводить въ новѣйшій литературный языкъ. Школа менѣе всего должна быть рассадникомъ курьезовъ; она должна

всѣми своими силами стремиться передать ученику общій, нормальный, свободный отъ случайныхъ примѣсей языкъ искусства. Если бы значеніе церковныхъ ладовъ для современной музыки исчерпывалось особенностями и архаизмами, встрѣчаемыми иногда у Листа или Вагнера, то я, конечно, не сталъ бы настаивать на необходимости изучать эти лады въ школѣ; но чѣмъ болѣе мы вникаемъ въ исторію гармоніи, тѣмъ болѣе мы видимъ глубокое вліяніе на нее тѣхъ «каденцій» (т. е. заключительныхъ формулъ), которыя были свойственны церковнымъ ладамъ. Я бы могъ привести большое число примѣровъ; ограничусь однимъ. Аккордъ увеличенной сексты, часто встрѣчаемый въ музыкѣ послѣднихъ двухъ столѣтій, вмѣстѣ съ трезвучіемъ, въ которое онъ разрѣшается, есть не что иное, какъ видоизмѣненная «фригійская каденція», и только она можетъ исторически объяснить его происхожденіе, безъ правильнаго же взгляда на происхожденіе этой гармоніи школа легко можетъ повести и къ заблужденію въ ея практическомъ примѣненіи <sup>1)</sup>, что отчасти можно замѣтить въ практикѣ новѣйшихъ композиторовъ. Изученіе церковныхъ ладовъ важно также и въ эстетическомъ отношеніи, ибо ихъ суровая простота, ихъ діатоническая трезвость имѣетъ самое благодѣтельное, ничѣмъ незамѣнимое вліяніе на воспримчивое чувство молодого музыканта, тогда какъ пріучать его систематически, на манеръ многихъ современныхъ учителей, къ употребленію «гармонической минорной гаммы» съ ея увеличенными и уменьшенными интервалами, съ ея болѣзненнымъ и напряженнымъ

---

1) Обыкновенно теоретики считаютъ трезвучіе, въ которое разрѣшается увеличенный секстааккордъ, тоническимъ. Въ числѣ ихъ П. И. Чайковскій, въ своемъ недавно вышедшемъ „Руководствѣ къ практическому изученію гармоніи“, съ особенною энергіей настаиваетъ на такомъ взглядѣ (стр. 118). Замѣчательно, что никто изъ единомышленниковъ г. Чайковскаго не далъ себѣ труда посмотрѣть, съ точки зрѣнія употребленія спорнаго аккорда, сочиненія хотя бы Моцарта, Глука или Гайдна: они бы убѣдились, что у классиковъ аккордъ этотъ никогда не предшествуетъ тоническому трезвучію, а потому и объяснять его положеніемъ квинты въ доминантсептаккордѣ (какъ они дѣлаютъ) нѣтъ ни малѣйшаго основанія. Предполагаемое въ ихъ объясненіи употребленіе этого аккорда начинается въ исторіи музыки не раньше Франца Шуберта, а потому не можетъ считаться кореннымъ: это не болѣе, какъ пикантное исключеніе.

характеромъ, значить насиловать его натуру и навязывать ему музыкальную порчу. Все это въ особенности важно для насъ, русскихъ музыкантовъ.

Церковные лады, во всей своей первобытности, сохранились у насъ во множествѣ прекрасныхъ пѣсень, до настоящаго дня распѣваемыхъ нашимъ простонародьемъ; а такъ какъ, со времени безсмертнаго Глинки, наша художественная современная музыка исходной точкой избрала именно русскую народную пѣсню, стараясь какъ можно глубже проникнуться ея духомъ, какъ можно вѣрнѣе сохранить и послѣдовательнѣе провести характеристическія черты ея техники, то ясно, что безъ знанія церковныхъ ладовъ русскій музыкантъ не стоитъ на высотѣ своей задачи.

Рамки журнальной статьи не позволяютъ мнѣ вдаваться во многія подробности, которыя бы многостороннѣ освѣтили предметъ и выяснили бы многія послѣдствія, вытекающія изъ моего основнаго взгляда. Въмѣсто этого, я въ заключеніе представлю общую программу, которой придерживается преподаваніе, основанное на моемъ взглядѣ.

Послѣ элементарныхъ свѣдѣній объ интервалахъ, дѣленіи, ключахъ и пр., учитель сообщаетъ ученику мелодическія правила строгаго стиля <sup>1)</sup>. Ученики пишутъ одноголосныя мелодіи, сообразныя съ этими правилами. Потомъ они проходятъ двухголосный контрапунктъ по «разрядамъ»: ноты противъ ноты, двухъ нотъ противъ одной, четырехъ противъ одной, трехъ и шести противъ одной, синкопы; прошедши «разряды», они упражняются въ такъ называемомъ смѣшанномъ контрапунктѣ. Всѣ эти работы дѣлались на данные голоса, состоявшіе изъ цѣлыхъ нотъ; теперь же имъ даютъ данные голоса также «смѣшанные», т.-е. состоящіе изъ нотъ разнаго достоинства, и, наконецъ, они пишутъ двухголосный контрапунктъ безъ даннаго голоса, т.-е. оба голоса сочиняютъ сами.

Правила для всѣхъ этихъ видовъ работъ, какъ я говорилъ

---

<sup>1)</sup> Считаю почти излишнимъ оговориться, что къ изученію контрапункта (какъ и вообще теоріи музыки) можетъ приступить лишь такой ученикъ, который умѣетъ чисто и свободно пѣть любую предложенную ему вокальную партію съ листа, для чего не нужно красиваго голоса, а нуженъ только музыкальный талантъ и нѣкоторая привычка.

выше, излагаются весьма различно: я беру въ руководство прекрасную систему Фукса, въ той классической обработкѣ, которую ей придаѣлъ берлинскій профессоръ Генрихъ Беллерманъ <sup>1)</sup>. За двухголоснымъ контрапунктомъ слѣдуетъ трехголосный, который точно такъ же проходится «по разрядамъ»; сверхъ того ученикъ еще упражняется писать «соединенными разрядами», т.-е. такъ, чтобы каждый изъ голосовъ имѣлъ свой особенный, строго выдерживаемый ритмъ. Здѣсь кладется фундаментъ гармоническаго искусства. На двухголосномъ контрапунктѣ ноты противъ ноты ученикъ познаетъ консонансъ; на двухголосномъ же, въ разрядахъ двухъ, трехъ и четырехъ нотъ противъ одной онъ научается употреблять проходящую ноту, самый простой и доступный видъ диссонанса; контрапунктъ синкопы служитъ ему средствомъ познаться съ задержаніемъ—другимъ и притомъ самымъ капитальнымъ видомъ диссонанса; затѣмъ, перешедши къ тремъ голосамъ, онъ усваиваетъ два аккорда, на которыхъ зиждется вся гармонія: трезвучіе и сектаккордъ. Четырехголосный контрапунктъ точно такъ же проходится по разрядамъ, а также въ разныхъ комбинаціяхъ соединенныхъ разрядовъ. Такъ какъ при этомъ числѣ голосовъ старые мастера нерѣдко употребляли диссонансирующіе аккорды (септаккорды и квинтсектаккорды), то учитель имѣетъ здѣсь случай перешагнуть нѣсколько за рамки строгаго стиля. Съ другой стороны, въ изложеніи четырехголоснаго контрапункта, учитель можетъ приступить къ теоріи модуляціи, дѣлая обзоръ тѣхъ средствъ перехода изъ тона въ тонъ, которыми обладаетъ строгій контрапунктическій стиль. На этой точкѣ начинается самая трудная часть задачи преподавателя. Онъ долженъ постепенно перевести учениковъ изъ области строгаго стиля въ область стиля нашихъ дней. Порядокъ, въ которомъ онъ знакомитъ ихъ съ новыми аккордами и комбинаціями аккор-

---

1) Heinrich Bellermann. Der Contrapunct, Berlin, Springer, 1862. По строгой послѣдовательности, по всеобъемлющей полнотѣ, по глубокому знанію историческихъ памятниковъ строгаго стиля, по изящному вкусу, обнаруживаемому въ каждомъ совѣтѣ, книга Беллермана выходитъ изъ ряда обыкновенныхъ трактатовъ о теоріи музыки; желательно, чтобы это превосходное сочиненіе поскорѣ нашло себѣ переводчика на русскій языкъ, гдѣ оно пополнило бы самый ощущительный пробѣлъ.

довъ, съ новыми ритмами и шагами мелодіи, есть историческій порядокъ, въ которомъ всѣ эти явленія слѣдовали одно за другимъ, особенно въ теченіе XVII вѣка, занимающаго переходное положеніе между строгимъ и новѣйшимъ стилями. Здѣсь литература учебниковъ оставляетъ преподавателя безъ пособія; она до сихъ поръ не касалась этой темы. Построить всю современную гармонію на контрапунктическомъ основаніи, отыскать въ каждой гармонической комбинаціи ту нить, нерѣдко глубоко скрытую, которая связываетъ ее съ простыми ходами строгаго стиля, вотъ задача для обширной системы теоріи гармоніи, требующая для разрѣшенія своего цѣлой жизни упорныхъ трудовъ, требующая богатѣйшаго бібліографическаго матеріала, обширнаго знанія гармонической техники и проницательнаго взгляда. Не знаю, скоро ли появится дѣятель, который возьметъ этотъ трудъ на себя и которому онъ будетъ по силамъ. Во всякомъ случаѣ, по тѣмъ скуднымъ образцамъ музыки XVII вѣка, которые сдѣлались доступны публикѣ черезъ посредство нѣсколькихъ новѣйшихъ сборниковъ, можно усмотрѣть нѣкоторыя общія черты того переворота, который въ то время совершился въ области гармоніи. Постепенное вторженіе хроматизма въ мелодію и самостоятельнаго, неприготовленнаго диссонанса въ аккорды—вотъ главное содержаніе исторіи нашего искусства за это время; содержаніе это должно отразиться такъ же и на школѣ. Эгармоническія превращенія, будучи основаны на равномерной температурѣ, утвердившейся не ранѣе XVII вѣка, должны быть пройдены еще позже; заключеніе курса гармоніи составятъ тѣ комбинаціи диссонирующихъ аккордовъ, которыя основаны на неправильномъ разрѣшеніи диссонанса (*inganni*, *Trugfortschreitungen*) и по большей части утвердились въ практикѣ не ранѣе нашего столѣтія (есть впрочемъ и такія, которыя уже были извѣстны Себастьяну Баху и даже его предшественникамъ; онѣ, разумѣется, должны въ школѣ проходиться ранѣе). Особенно желательно, чтобы школа не останавливалась передъ тѣми замѣчательными обогащеніями гармоническаго лексикона, которыми искусство обязано композиторамъ нашихъ дней: Шуману, Берлиозу, Листу и въ особенности Рихарду Вагнеру. Привести всѣ эти кажущіяся странности и неправильности въ систему—

вотъ опять задача, до сихъ поръ неразрѣшенная теоріей (хотя были частныя попытки къ ея разрѣшенію, въ числѣ которыхъ особенно замѣчательна брошюра Вейцмана). Словомъ, историческій методъ во многихъ частяхъ своихъ до сихъ поръ болѣе программа, нежели исполнѣ осуществившійся фактъ; но я увѣренъ, что здравыя начала, положенныя ему въ основаніе, дѣлають его полезнымъ и плодотворнымъ даже на теперешней ступени его развитія. Говоря въ настоящемъ очеркѣ о «теоріи музыки», я вездѣ имѣлъ въ виду одну только гармонію. Но въ теоріи музыки есть другая часть, къ которой историческое воззрѣніе также примѣнимо: я разумѣю теорію формъ. Гармонія и теорія формъ обнимають собою всю совокупность теоретическаго изученія музыки, такъ какъ инструментовка не есть, собственно говоря, предметъ теоріи: ея область совершенно въ сторонѣ. Но показать примѣненія историческаго метода къ теоріи формъ—задача особаго изслѣдованія, не входившаго въ программу настоящихъ замѣтокъ, которыя я намѣренно ограничилъ указаніями на сферу контрапункта и гармоніи, болѣе богатую литературой и потому болѣе созрѣвшую для педагогической реформы, чѣмъ теорія формъ, начавшая слагаться не ранѣ первыхъ десятилѣтій вѣка.

---

## О правильности въ музыкѣ.

Музык. Листокъ, 1873—74, №№ 23, 24, и сборникъ: Ларошъ. Музыкально-критическія статьи. Изд В. Вессель, 1894.

---

«Теорія музыки» въ значительной части публики пользуется весьма дурной репутаціей. Люди, неучившіеся ей, но расположенные быть объ ней дурного мнѣнія, обыкновенно представляютъ себѣ эту теорію чѣмъ-то въ родѣ свода музыкально-полицейскихъ правилъ, въ силу которыхъ композиторамъ запрещается одно и предписывается другое. Такъ, при входахъ въ публичные сады красуются доски, надписи на которыхъ внушаютъ гуляющимъ «по травѣ не ходить, цвѣтовъ не рвать, собакъ съ собою не водить и деревьямъ не ломать». Если теорія музыки, какъ произведеніе человѣческаго ума, стоитъ не выше подобной доски съ надписью, то по практической пользѣ, ею приносимой, она едва ли не ниже: всякому ясно, что садъ, въ которомъ гуляющіе не будутъ соблюдать вышеупомянутыхъ правилъ, неминуемо испортится, но нисколько не достовѣрно, чтобы музыка отъ несоблюденія какихъ-то теоретическихъ правилъ испортилась на подобіе сада. Я продолжаю излагать воззрѣніе публики или значительной ея части. Полезность полицейскаго правила доступна оцѣнкѣ, потому что это правило касается предмета, извѣстнаго всякому, и излагается на общедоступномъ языкѣ, безъ всякихъ специальныхъ терминовъ. Полезность музыкальнаго правила оцѣнкѣ не доступна: это правило касается предмета, составляющаго замкнутый, специальный міръ, и въ своемъ изложеніи не можетъ обойтись безъ техническихъ терминовъ. Есть множество случаевъ, гдѣ недоступность

предмета увеличивает уваженіе къ нему массы: самые разительные примѣры представляетъ медицина.

Но въ области искусства далеко не господствуетъ подобное дѣтское довѣріе. Со времени романтической критики въ публикѣ установился взглядъ, что искусство должно быть свободно, что художникъ долженъ исключительно слѣдовать своему вдохновенію, что въ прошедшіе вѣка искусство болѣе всего пострадало отъ вѣры въ готовые правила, отъ рабскаго подражанія древнимъ, отъ господства риторики и пѣтики, отъ владычества академій и консерваторій. Недовѣріе въ теоріи музыки, столь нерѣдкое въ мірѣ дилеттантовъ, такимъ образомъ имѣетъ связь, хотя и отдаленную, съ низверженіемъ тажъ называемаго лжеклассицизма. Въ противоположность музыканту, творящему по вдохновенію, воображеніе публики создало образъ музыканта, пишущаго по правиламъ или «сочиняющаго по книжкѣ». Не имѣя понятія о томъ, какая эта книжка и о чемъ она говоритъ, меломанъ охотно взваливаетъ на нее вину во всѣхъ претерпѣваемыхъ имъ музыкальныхъ неудовольствіяхъ, когда неудовольствія эти касаются не исполненія, а сочиненія. Играется новая симфонія; имя композитора мало извѣстно. Меломанъ съ перваго раза ничего не понялъ въ новомъ произведеніи и не ощутилъ никакого наслажденія: вниманіе его было напряжено, чувство осталось нетронутымъ. Онъ рѣшается, что симфонія написана по книжкѣ.

Если вѣрить этому, весьма распространенному предубѣжденію—музыка является областью, въ которую еще не проникли критическія начала, давно уже получившія господство въ другихъ сферахъ искусства, въ которой господствуетъ мертвая рутина и школьный педантизмъ, въ которой считается возможнымъ давать рецепты для сочиненій и механизировать процессъ творчества. Кто знакомъ съ состояніемъ музыки въ послѣднія два столѣтія, тотъ не можетъ не найти, что подобное представленіе о нашемъ искусствѣ фальшиво, не только относительно настоящей минуты, но и относительно всего названнаго мною времени. Запретительныя правила, дѣйствительно составляющія немаловажный элементъ въ теоріи музыки, на практикѣ никогда не соблюдались во всей своей строгости: нѣтъ композитора, ко-

того можно было бы назвать безусловно чистымъ; особенно съ XVII вѣка, т.-е. когда началась эмансипація диссонансовъ и усилилось господство хроматической гаммы, число прегрѣшеній противъ теоретическихъ правилъ возросло чрезвычайно. Со временемъ теорія дѣлалась все либеральнѣе, но и отъ тѣхъ правилъ, которыя она удерживала или вводила вновь, практика отступала во множествѣ случаевъ. Нашъ вѣкъ изобилуетъ композиторами, которые, относительно господствующей школы или критики своего времени, занимали, или еще теперь занимаютъ положеніе оппозиціонное. Таковы: Бетховенъ въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ, Шопенъ, Шуманъ, Берліозъ, Вагнеръ, Листъ. Какъ противники, такъ и сторонники этихъ композиторовъ часто указывали на нарушеніе ими «правилъ», вслѣдствіе чего образовалось представленіе о композиторѣ консервативномъ, который въ противоположность дерзкимъ новаторамъ правила соблюдаетъ и со школой въ ладу. Но если мы примемся въ дѣйствительности искать такого композитора, мы никогда не найдемъ его: пусть консервативная печать восторгается стройностью и изяществомъ, господствующими въ произведеніяхъ ея любимцевъ—съ учебникомъ гармоніи въ рукѣ можно будетъ указать въ каждомъ изъ нихъ ошибки и погрѣшности. Обыкновенно ищутъ представителей этого консервативнаго типа въ прошломъ: такъ, прегрѣшеніямъ Вагнера и Листа противопоставляютъ классицизмъ Мендельсона, точно также и въ прежнее время нововведеніямъ Мендельсона и Шумана противопоставляли образцовый стиль Гайдна, Моцарта и Бетховена перваго періода. Однако, просматривая произведенія мастеровъ, выставляемыхъ намъ какъ образцы, мы, сколько бы ни уходили назадъ въ старину, находимъ постоянныя противорѣчія между ихъ практикой и требованіями теоріи какъ ихъ времени, такъ и нашего.

Хотя искусству нашего времени любятъ приписывать освобожденіе отъ узъ школьной рутинѣ, но нѣкоторыя вольности и неправильности въ старину дѣлались чаще и открытѣе, чѣмъ въ наше время: укажу для примѣра на переченіе, къ которому нашъ современный слухъ гораздо чувствительнѣе, чѣмъ слухъ людей XVII столѣтія, вслѣдствіе чего и употребленіе его въ старину, на примѣръ, у Себастіана Баха,

отличается неустрашимостью, которую мы вряд ли найдемъ между композиторами нашихъ дней. Вообще Себастьянъ Бахъ не уступаетъ никому изъ позднѣйшихъ новаторовъ въ смѣлости стиля и независимомъ отношеніи къ школѣ; изъ его сочиненій можно было бы набрать любопытнѣйшую коллекцію неправильностей, въ число которыхъ вошли бы параллельные совершенные консонансы, прямыя движенія къ совершеннымъ консонансамъ, параллельныя септимы и секунды, неприготовленные и неразрѣшенные диссонансы самаго необыкновеннаго рода, недозволенные удвоенія въ аккордахъ, и ко всему этому упомянутыя уже переченія.

Другіе композиторы времени, называемаго классическимъ, хотя и не въ такой гигантской мѣрѣ какъ Бахъ, но все же весьма нерѣдко позволяли себѣ дѣлать и параллельные совершенные консонансы, и переченія, и другія гармоническія неправильности. Изъ этого достаточно явствуетъ, что время, въ которое школа деспотически предписывала (не ученикамъ, а композиторамъ) дѣлать то-то и избѣгать того-то, или никогда не существовало, или существовало весьма давно. Свобода композиторовъ отъ школьнаго гнета не есть достояніе новѣйшаго времени, купленное имъ цѣною геройской борьбы: всѣ великіе таланты XVII столѣтія пользовались этой свободой, нѣкоторые изъ нихъ даже, быть можетъ, слишкомъ широко.

Замѣчательно, что всѣ частные случаи уклоненій отъ требованій теоріи музыки никогда не нарушали авторитетъ ея въ цѣломъ. Каждое музыкальное поколѣніе очень хорошо видѣло многочисленные случаи, гдѣ лучшіе композиторы вѣка шли наперекоръ этимъ требованіямъ; но въ совокупности этихъ требованій, въ общей системѣ, изъ которой они вытекали, музыканты продолжали видѣть нѣчто разумное и вполне законное. Какъ объяснить это противорѣчіе и вообще то внушительное и почтенное положеніе, которое теорія музыки, повидимому, столь часто опровергаемая на дѣлѣ, успѣла сохранить до настоящей минуты? Если люди, неприкосновенные къ дѣлу, смотрятъ на нее недоувѣрчиво, если многіе изъ публики составили себѣ о ней понятіе невыгодное, то въ массѣ музыкантовъ потребность учиться ей чрезвычайно развита, и серьезная музыкальная дѣятельность лишь съ тру-

домъ обходится безъ ея изученія. На чемъ же основано это могущество?

Композиція безъ знанія теоріи музыки не немислима и не безпримѣрна. Не говоря о тѣхъ низшихъ слояхъ музыки (большею частью танцевальной, или же въ формѣ романса), гдѣ «сочинять» значитъ, въ сущности, брать изъ запаса своей памяти избыткія общія мѣста, давно всѣмъ извѣстныя и раздающіяся на всѣхъ улицахъ и перекресткахъ, встрѣчаются и между сочиненіями болѣе высокаго разряда такія, которыя написаны людьми не обучавшимися теоріи, и справедливость требуетъ сказать, что такое композиторство не всегда неудачно. Начитанность въ хорошей музыкѣ, природный слухъ, природный изящный вкусъ, природная изобрѣтательность въ нѣкоторой мѣрѣ замѣняютъ для композитора правильное и систематическое школьное образованіе, выручаютъ его изъ многихъ колебаній и недоразумѣній и подсказываютъ ему средства и обороты. Но въ такихъ произведеніяхъ, выросшихъ, какъ полевые цвѣты, безъ всякой культуры, при самомъ счастливомъ и блестящемъ талантѣ, всегда господствуютъ тѣсныя рамки и относительно размѣра, и относительно манеры; композиторъ повторяетъ себя и не умѣетъ выходить изъ найденной колеи. Онъ «рутинистъ» въ гораздо большей мѣрѣ, чѣмъ школьный музыкантъ, котораго общественный предразсудокъ считаетъ представителемъ рутины. И вотъ гдѣ тайна того всеобщаго стремленія къ изученію теоріи музыки, которое обнаруживается молодыми людьми, чувствующими призваніе къ композиціи: они ищутъ спасенія не отъ «неправильности», но отъ бѣдности своей музыки; они чувствуютъ себя заключенными въ тѣсномъ кругу, изъ котораго только школа можетъ даровать выходъ.

Очевидно, дѣйствительная теорія музыки составлена ко-всѣмъ не изъ той субстанціи, которую предполагаетъ публика. И въ самомъ дѣлѣ, элементъ отрицательный, элементъ запрещеній въ этой теоріи находится на заднемъ планѣ; главная ея задача—знакомить изучающаго не съ тѣмъ, чего нельзя дѣлать, а съ тѣмъ, что можно дѣлать, съ оборотами и формами музыкальнаго языка, который, будучи языкомъ специальнымъ, непремѣнно нуждается въ такомъ изученіи, и безъ него никакимъ гениемъ не можетъ быть угаданъ въ

полномъ своемъ объемѣ. Теорія музыки сходна не столько съ риторикой, сколько съ учебникомъ иностраннаго языка, и для ученика важна не столько ея грамматическая, сколько ея лексикографическая сторона.

Дѣйствию ея на изобрѣтеніе артиста, такимъ образомъ, диаметрально противоположно тому, которое представляетъ себѣ народный предразсудокъ. Ея изученіе не связываетъ, а развязываетъ руки. Объ этомъ могутъ судить тѣ, которымъ случалось видѣть композиторскіе опыты начинающихъ учениковъ. Какъ часто бываетъ, что талантливый юноша не видитъ оборота, который, казалось бы, такъ и просится подъ перо, что онъ, дописавъ основную мелодію задуманной пьесы, не знаетъ куда ему дѣваться, бросается изъ одной модуляціи въ другую, впадаетъ въ скучныя повторенія и длинноты, пренебрегаетъ богатѣйшими поводами къ тематическому развитію, которые заключались въ его же собственной мысли, и вообще обнаруживаетъ безсиліе и скудость, источникъ которыхъ исключительно въ отсутствіи или неполнотѣ образованія! Наравнѣ съ этимъ, вы, конечно, видите у него и прегрѣшенія противъ «правиль»; но этотъ признакъ невѣжества большею частью второстепенный, и притомъ заключается не столько въ оскорбленіи правила, сколько въ разныхъ чертахъ, которыми это оскорбленіе обставлено. Смѣлость языка, происходящая отъ сознательной воли зрѣлаго мастера, явственно отличается отъ нелѣпаго промаха, явившагося вслѣдствіе одного неумѣнья. Слово «неумѣнье» здѣсь гораздо умѣстнѣе и выразительнѣе чѣмъ «незнаніе». Дѣло совсѣмъ не въ томъ, чтобы узнать музыкальную науку, а чтобы умѣть писать. Хотя искусство есть область практическая, но, какъ всякая практическая дѣятельность, оно можетъ послужить и для отвлеченной мысли въ видѣ матеріала для ея логическихъ выводовъ или философскихъ изысканій. Такія изысканія дѣлались надъ музыкой; быть можетъ, самый блестящій образецъ ихъ—книга Морица Гауптмана «Die Natur der Harmonik und Metrik». Но именно эта книга не имѣетъ ничего общаго съ учебниками теоріи музыки: въ своемъ отвлеченномъ характерѣ она совершенно чужда тѣхъ обзоровъ матеріала, тѣхъ указаній, тѣхъ совѣтовъ и казуистики, которыми бывають наполнены книги для учащихся композиторовъ. Слово «теорія», конечно,

уже само по себѣ въ значительной степени виновато въ недоразумѣннн относительно теоріи музыки.

То, что принято такъ называть, главнымъ образомъ состоитъ изъ системы практическихъ упражненій восходящей трудности, цѣль которыхъ заключается въ томъ, чтобы учащійся обнялъ какъ можно полнѣе все средства своего искусства. Попытки основывать эту систему на неизблемомъ подножнн (напримѣръ, на акустическомъ законѣ) нерѣдко дѣлались, но (какъ прекрасно замѣтилъ Гауптманъ), между вступительною акустическою главой и послѣдующими, практическими, не оказывалось никогда связи (отношеніе это со временемъ перемѣнится, когда музыкальные теоретики вполнѣ усвоятъ плоды изысканій Гельмгольца, впервые проложившаго мостъ между акустическою теоріей и музыкальною практикой). Но сводъ практическихъ упражненій, совѣтовъ и т. д. отъ такого отсутствія связи нисколько не страдали. Учителя не были въ состояннн сказать почему то или другое считается закономъ въ музыкѣ, логика ихъ была самая слабая, но изъ школы продолжали выходить превосходнѣйшіе артисты. Какъ всякій языкъ, такъ и музыкальный держится на обычаяхъ. Знать обычаи, знать различные обычаи, утонченный оборотъ классическаго композитора и безцеремонный пріемъ уличной пѣсни, знать цѣну того и другого и умѣть употреблять каждый изъ нихъ на мѣстѣ—гораздо важнѣе и драгоцѣннѣе для музыканта, нежели умѣть логически доказать, почему параллельныя сексты лучше параллельныхъ квинтъ. Я съ намѣреніемъ настаиваю на этомъ чисто эмпирическомъ значеннн мнимой теоріи музыки. Пусть осмѣиваютъ нелогическую форму, въ которой она часто излагается; практическое ея значеніе отъ этой формы не страдало. Не касаясь возрѣннн, направленій и убѣжденій, дѣлившихъ композиторовъ на партнн, она давала имъ обильный мелодическій и гармоническій матеріалъ, равно пригодный для всякой партнн. Нейтральная въ спорахъ тенденцій, теорія музыки не можетъ потерять въ своемъ авторитетѣ отъ торжества той или другой изъ нихъ; каковы бы ни были эстетическія требованія, съ которыми мы обращаемся къ готовому художественному произведенію, мы останемся одинаково убѣждены въ необходимости предварительныхъ упражненій для молодого талан-

та, желающаго дойти до самостоятельнаго музыкальнаго творчества.

Мнѣ остается сказать нѣсколько словъ о запретительныхъ правилахъ, которыя такъ часто ставятся въ упрекъ теоріи музыки. Правила эти далеко не произвольны и имѣютъ глубокой смыслъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ они допускаютъ огромное множество отступленій и вольностей. Какъ это согласить? Школьная музыка есть своего рода идеаль. Она стремится къ высшей плавности, гладкости, спокойствію; она исключаетъ всякій пафосъ, всякій драматизмъ, всякую пикантность, всякій юморъ. Вотъ этотъ-то условный стиль и достигается соблюденіемъ всѣхъ правилъ; но ясно, что такой стиль безжизненъ, что онъ пригоденъ именно только для техническаго упражненія. Ясно также, что само правило имѣетъ значеніе прямое и обратное. Соблюдайте его—вы производите впечатлѣніе гладкости и спокойствія, нарушите его—вы произведете дѣйствіе угловатости, ломаной линіи, неожиданнаго эффекта. Можно было бы привести сотни примѣровъ изъ классическихкихъ композиторовъ, гдѣ гениальный эффектъ является именно слѣдствіемъ несоблюденія правила. Нельзя отрицать, что классики не могли бы извлечь такой отрицательной пользы изъ правила, если бы, въ большинствѣ случаевъ, не подчинялись ему положительно. Такимъ образомъ чувство мѣры и художественный тактъ являются драгоценнымъ послѣдствіемъ изученія теоріи музыки, и, не стѣняя ничьей фантазіи, ничьей оригинальности, она научаетъ композитора выбирать между средствами, имѣющимися въ его рукахъ, и соблюдать художественную градацію.

## Музыкальныя наблюденія.

Соврем. Лѣтопись, 1870, №№ 36, 38.

Неоднократно было говорено, что мы, русскіе, отличаемся музыкальными способностями. При этомъ большею частью указывалось на обиліе и прелесть нашихъ народныхъ пѣсенъ, какъ на доказательство талантливости нашего народа. Отраднo думать, что въ послѣднее время прибавилось еще нѣсколько свидѣтельствъ въ этомъ же смыслѣ. Кромѣ Глинки, который принадлежитъ къ величайшимъ гениямъ всѣхъ временъ и народовъ, мы можемъ указать на имя Даргомыжскаго, этого смѣлаго и остроумнаго новатора, слишкомъ рано похищеннаго у искусства, и на современныхъ намъ композиторовъ, значеніе которыхъ далеко не выяснилось, но въ средѣ которыхъ мы встрѣчаемъ не одинъ богатый задатокъ. Но несмотря на отдѣльныя явленія, мы вообще не можемъ гордиться своею музыкальною дѣятельностью. Стоитъ бросить самый поверхностный взглядъ на музыкальную жизнь другихъ европейскихъ народовъ, на примѣръ, французскаго или нѣмецкаго, чтобы получить мѣрку для безпристрастнаго сравненія и убѣдиться въ безконечномъ превосходствѣ нашихъ сосѣдей. Матеріалъ, заключающійся въ музыкальномъ дарованіи русскаго народа, дѣйствительно благородный, недюжинный; въ безыскусственной пѣснѣ мужика, которая разливается и пропадаетъ по полямъ и лѣсамъ и проселкамъ, иной разъ такъ и слышится богатая фуга или величавая симфонія, въ которую она могла бы развиваться; нѣтъ темъ болѣе благодарныхъ для самой серьезной разработки, но разработка эта все еще заставляетъ себя ждать; не видимъ мы

этой фуги или симфоніи. Недостатокъ образованія, чувствительный у насъ во всемъ, лежитъ камнемъ и на нашей музыкѣ, и если въ послѣднее время и сдѣлано нѣсколько не безуспѣшныхъ усилій для того, чтобы устранить этотъ недостатокъ, то все-таки частные успѣхи еще мало измѣнили общую фizioномію дѣла. Въ Германіи, на которую у насъ справедливо принято смотрѣть какъ на образецъ музыкальности, знаніе искусства и вкусъ къ нему почти равномерно разлиты по всей странѣ: малѣйшій городокъ имѣетъ свой оркестръ, свои симфоническіе концерты, свое пѣвческое общество, не говоря о церковныхъ органахъ, которые являются такою важною поддержкой музыкальной жизни въ ея чистѣйшемъ и возвышеннѣйшемъ направленіи. Нерѣдко въ крошечномъ городѣ вы находите оперу, на постоянномъ репертуарѣ которой стоятъ первоклассныя произведенія. У насъ нѣчто подобное, и то не по всемъ отраслямъ, можно найти только въ Петербургѣ, Москвѣ, Варшавѣ, Одессѣ и въ послѣднее время въ Кіевѣ; въ остальной провинціи музыкальное искусство дремлетъ и никакъ нельзя судить ее строго, если ближе взглянуть въ положеніе искусства въ нашей первопрестольной столицѣ.

Настоящія замѣтки имѣютъ цѣлю сдѣлать обзоръ музыкальной дѣятельности въ Москвѣ, насколько она выражается въ хорахъ церковныхъ пѣвчихъ, операхъ (русская и итальянская), консерваторіи и концертахъ Русскаго музыкальнаго общества. Концерты пріѣзжихъ виртуозовъ составляютъ элементъ случайный и не входятъ въ характеристику города, почему я не коснусь ихъ въ настоящемъ обзорѣ.

Извѣстно, что Москва обладаетъ нѣсколькими весьма хорошими хорами пѣвчихъ, изъ которыхъ главные и наиболѣе цѣнные. ежегодно даютъ нѣсколько концертовъ, и кромѣ того, въ нѣкоторыхъ церквахъ, въ большіе праздники, украшаютъ богослуженіе исполненіемъ духовно-музыкальных нумеровъ. Хоры эти обладаютъ нѣкоторыми замѣчательными качествами, которыя при иной обстановкѣ сдѣлали бы ихъ драгоценнымъ орудіемъ искусства. Многіе изъ пѣвчихъ имѣютъ прекрасные голоса; въ ансамблѣ (я здѣсь говорю преимущественно о Чудовскихъ и Синодальныхъ пѣвчихъ) они нѣжно и красиво соблюдаютъ оттѣнки и интонируютъ вообще

чисто, хотя не безупречно. Но послѣдняго качества нельзя и требовать: у насъ въ церковной музыкѣ не допускается ни оркестръ, ни органъ, и потому поющіе лишены во время исполненія всякой инструментальной поддержки, безъ которой интонація легко впадаетъ въ неточности. Слушая духовный концертъ, исполняемый однимъ изъ нашихъ лучшихъ хоровъ, нельзя не почувствовать эффекта чего-то мощнаго, богатаго, яркаго; нельзя отрицать своеобразнаго наслажденія, доставляемаго этимъ пѣніемъ, но наслажденіе это имѣетъ ограниченную сферу и скоро истощается. Въ этомъ виноваты никакъ не исполнители: должно быть признательнымъ къ усердію массы, къ таланту и опытности руководителей; недостатокъ произошелъ не отъ нихъ. Виновать тотъ кругъ музыки, въ которомъ они по необходимости вращаются. Репертуаръ пьесъ, исполняемыхъ нашими пѣвчими, естественно состоитъ изъ духовныхъ композицій православной, преимущественно русской церкви; ихъ слухъ, ихъ память, ихъ вкусъ, ихъ чувство развиваются на переложеніяхъ древнихъ церковныхъ напѣвовъ, изданныхъ придворной капеллой,—на композиціяхъ Сарти, Березовскаго, Бортнянскаго, Турчанинова, Львова. Между сочиненіями и исполненіемъ существуетъ внутренняя связь: первое формируетъ второе, сказывается въ его достоинствахъ и порокахъ. Кругъ сочиненій, въ который заключены наши пѣвчіе, опредѣлилъ ихъ музыкальное образованіе. Не могу здѣсь не повторить сужденія моего о нашей русской церковной музыкѣ. У насъ нѣтъ и не было недостатка въ композиторахъ въ этомъ родѣ; духовно-музыкальная композиція началась у насъ даже раньше свѣтской, но изъ этого отнюдь не слѣдуетъ, чтобы она опередила ее художественными успѣхами. Наши церковные композиторы вращались въ самой тѣсной сферѣ обычной рутины; образованіе ихъ было самое бѣдное, и музыкальный кругозоръ ихъ не вмѣщаль тѣхъ колоссальныхъ, нетлѣнныхъ памятниковъ религіозной музыки, которыми изобилуютъ церкви католическая и протестантская. Съ XVII столѣтія, когда въ нашу (до того одноголосную) церковную музыку была введена гармонія, она у насъ стала примѣняться въ самой скудной и грубой формѣ, и успѣхъ позднѣйшаго времени не могъ возвыситься на степень художественности. Все, что у насъ написано для церков-

наго пѣнія (разумѣется, за исключеніемъ подлинныхъ напѣвовъ, этихъ сокровищъ религіознаго творчества), стоитъ на стешени плоской рутины или невѣжественнаго дилеттантизма, но горько становится, когда подумаешь, что Западъ имѣетъ Палестрину и Баха; мы же только Бортнянскаго и Турчинава.

Нельзя не привѣтствовать съ величайшею признательностью всякую попытку вводить въ программы нашихъ духовныхъ концертовъ классическія сочиненія старыхъ католическихъ мастеровъ (протестантскіе, по участию въ ихъ пьесахъ органа, къ сожалѣнію, недоступны нашимъ духовнымъ концертамъ). Нельзя достаточно благодарить г. Багрецова за исполненіе нынѣшней весной Чудовскими пѣвчими Палестриновскаго псалма *Sicut cervus*. Если есть имя, которымъ можно было бы обозначить совокупность всего недостающаго нашей церковной музыкѣ, то имя это—Палестрина. Есть такіе невѣжественные судьи, которые способны возстать противъ стиля этого міроваго генія за то, что онъ былъ католикъ, которые чураются распространенія въ православной музыкѣ «латинства», воображая, что музыка католиковъ Сарти и Галуппи, получившая право гражданства въ нашей церкви, почему-то *православнѣе* Палестрины. Кто судить такъ, тотъ не знаетъ, что не только Сарти и Галуппи, но и музыканты съ русскими фамиліями, воспитанные на ихъ образцахъ и въ ихъ школахъ, именно и изображаютъ собой «латинство» въ его величайшемъ упадкѣ и униженіи; внѣшній формализмъ безъ согрѣвющаго животворящаго духа, мірское и суетное содержаніе, прикрытое внѣшне-церковною обрядностью, вотъ преобладающія качества католической церковной музыки въ XVIII столѣтіи, вотъ чему подражали и подражаютъ наши духовные композиторы, вскормленные на этой музыкѣ. Первый шагъ къ усовершенствованію нашихъ духовныхъ концертовъ, это—введеніе въ нихъ сочиненій «строгаго стиля», т.-е. Палестрины и его вѣвка: эти величественные памятники творчества, гдѣ соединяются пылкая восторженность съ безоблачнымъ спокойствіемъ, смѣлость концепціи съ набожнымъ смиреніемъ, мастерство и глубокая ученость съ дѣтскимъ простосердечіемъ, вдохнуть совершенно новую жизнь въ нашу музыку и въ эстетическое пониманіе нашихъ пѣвчихъ; легко можетъ быть,

что эти гениальныя творенія слишкомъ противорѣчатъ ихъ музыкальнымъ привычкамъ, что и мальчики и взрослые будутъ пѣть ихъ не такъ охотно, какъ отечественныя сочиненія, гдѣ можно блистать въ чувствительныхъ, оперно-эффектныхъ «соло», но тѣмъ не менѣе, ознакомленіе съ ними и пѣвчихъ и публики есть настоятельно необходимый прогрессъ. Конечно, есть границы этому введенію классиковъ строгаго стиля въ программы нашихъ духовныхъ концертовъ. Нельзя ожидать, чтобы русскіе пѣвчіе пѣли одни иностранныя сочиненія, чтобы пѣвчіе православныя совѣтъ отрелись отъ композиторовъ своей родной церкви. Но дѣло не въ личностяхъ музыкантовъ, а въ достоинствахъ ихъ сочиненій. И здѣсь мы наталкиваемся на общій вопросъ, котораго я уже касался и прежде: весь стиль нашей церковной музыки нуждается въ реформѣ, и реформа эта можетъ быть проведена только при свободѣ композиціи и отгнѣнѣ убійственной монополіи придворной капеллы. Тогда и пѣвческіе хоры наши увидятъ предъ собой новый міръ музыки. Заговоривъ о Палестринѣ, я невольно вспоминаю одну изъ самыхъ характеристическихъ чертъ музыкальнаго образованія его времени. Самъ Палестрина, какъ и всѣ почти великіе музыканты XV и XVI столѣтій, былъ сначала пѣвчимъ, потомъ регентомъ. Всѣ свѣтила тогдашняго музыкальнаго міра вышли изъ приходскихъ школъ и пѣвческихъ хоровъ (что, впрочемъ, одно и то же, такъ какъ школа и составляла хоръ). Все мастерство контрапункта, вся виртуозность на органѣ развилась въ средѣ пѣвчихъ. Какъ не пожелать, чтобы у насъ возникло что-нибудь подобное? Не вдаваясь въ идеальныя требованія, какъ не пожелать, по крайней мѣрѣ, чтобы при нашихъ пѣвческихъ хорахъ было заведено основательное преподаваніе композиціи и игры хотя бы на скрипкѣ и на фортепіано? Къ сожалѣнію, и здѣсь встрѣтятся почти неодолимыя препятствія. Кому неизвѣстенъ бытъ нашихъ пѣвчихъ, эта безотрадная обстановка, чуждая свѣта знаній, между работою, часто непосильною и опасною для здоровья, и удовольствіями, еще болѣе разрушительными? Кому неизвѣстно, какая гнетущая бѣдность составляетъ удѣлъ большинства изъ нихъ? При этихъ условіяхъ нельзя мечтать о курсахъ теоріи музыки, фортепіано или скрипки, но нельзя точно также удовлетворяться теперешнимъ состоя-

ніемъ ихъ музыкальнаго образованія. Въ видѣ переходной мѣры, слѣдуетъ желать основанія нѣсколькихъ стипендій для наиболѣе талантливыхъ пѣвчихъ въ здѣшней консерваторіи: конечно, пѣвчій, получившій стипендію, уже навсегда прощается со своимъ прежнимъ мѣстомъ въ хорѣ, ибо многочисленные предметы преподаванія въ консерваторіи не совмѣстимы съ обязанностями пѣвчаго, но зато по окончаніи курса такой стипендіатъ можетъ сдѣлаться регентомъ, и при зрѣломъ и вѣстестороннемъ музыкальномъ образованіи, полученномъ имъ, подниметь также и образованіе своего хора. Такой регентъ, если будетъ композиторомъ, не остановится на вѣвшея у насъ рутинѣ, и направленіе, болѣе сообразное истиннымъ требованіямъ церкви, мало-по-малу выразится на практикѣ. Почина въ дѣлѣ реформы пѣвческаго дѣла у насъ слѣдуетъ ждать и требовать отъ консерваторій. Московская приняла на себя гораздо болѣшую обязанность въ этомъ отношеніи, нежели Петербургская: въ ней существуетъ кафедра исторіи церковнаго пѣнія, каковой нѣтъ въ Петербургѣ. Ученый археологъ, Д. В. Разумовскій <sup>1)</sup>, занимающій эту кафедру, принесъ своей спеціальности важную заслугу историческими изслѣдованіями и, вмѣстѣ съ покойнымъ княземъ Одоевскимъ, впервые возбудилъ у насъ интересъ къ предмету, составляющему для публики книгу о семи печатяхъ. Введеніе этого предмета въ обязательное преподаваніе консерваторіи есть смѣлый и важный шагъ къ лучшему его разумѣнію: но позволительно надѣяться, что консерваторія, кромѣ исторіи предмета, обратитъ вниманіе и на самый предметъ, что современное состояніе нашего церковнаго пѣнія также войдетъ въ кругъ ея заботъ, и что она такъ или иначе поможетъ ему выйти изъ того околдованнаго круга, въ которомъ оно теперь чахнетъ.

Переходя къ нашимъ театрамъ, я съ горестью вижу, что неизбежно приду къ тѣмъ же жалобамъ на монополію и рутину, которыя я высказалъ по поводу нашей церковной музыки. Какъ наша церковная музыка отъ монополіи придворной капеллы, такъ драматическая отъ монополіи дирекціи Императорскихъ театровъ пришли къ безотрадному застою, изъ котораго освободить ту или другую можетъ только радикальная мѣра — отмѣна монополій. Дѣйствительно, трудно

<sup>1)</sup> Прим. ред.: Скончался 2 янв. 1889 г.

восхищаться нашимъ доморощеннымъ искусствомъ, когда оно поставлено въ такіе безвыходные казенные тиски; трудно ожидать отъ него живого прогресса, когда на его движеніи лежить казенный запретъ. Но именно эти глубокія и общія причины скудости и неурядицы въ нашей музыкѣ дѣлають критика снисходительнымъ къ отдѣльнымъ пробѣламъ и промахамъ. Нельзя вмѣнять отдѣльному лицу пороки цѣлаго учрежденія, отъ котораго оно зависитъ, нельзя даже нападать на учрежденіе за дѣйствія его, если они истекають изъ тяготящаго надъ нимъ закона. Чѣмъ болѣе вникаешь въ механизмъ управленія нашей театральной дирекціи, тѣмъ яснѣе видишь весь вредъ ея безконтрольной власти, ея бюрократической тайны, ея исключительныхъ привилегій, но въ то же время проникаешься снисхожденіемъ къ ея чиновникамъ, а тѣмъ болѣе къ подвластнымъ имъ артистамъ.

И это снисхожденіе чего-нибудь да стоитъ: первое впечатлѣніе того, что творится, хотя бы, напримѣръ, московскою оперой, способно породить чувства совсѣмъ иного рода. Какое, напримѣръ, тотъ простой фактъ, что въ Москвѣ, въ первопрестольной столицѣ Россіи, чуть было не уничтожили русскую оперу въ пользу итальянской? Мы должны брать этотъ фактъ безъ всякихъ прикрасъ, но и во всей его широтѣ. Взглянемъ на дѣло покаместъ безъ патріотизма: сознаемся, что въ общемъ итогѣ итальянская труппа, по крайней мѣрѣ, стоила здѣшней русской, если не превосходила ее. Но какъ отнеслась къ этому наша публика? Она годъ за годомъ игнорировала русскую оперу, и затѣмъ привѣтствовала появленіе итальянской труппы общимъ взрывомъ энтузіазма. Она провела бездну между забитою и забытою землячкой и избалованною и боготворимую иностранкой. Она поставила русскую оперу въ положеніе Ченерентолы, окруживъ блескомъ и богатствомъ ея старшую сестру, свою любимицу—итальянку. Въ сказкѣ о Ченерентолѣ развязка та, что красота «замарашки» затмеваетъ ея высокомерныхъ и разряженныхъ сестеръ, и царевичъ женится не на одной изъ нихъ, а на забитой и презираемой ими меньшей. Публика наша теперь въ положеніи царевича: кого выбрать публика?

До сихъ поръ всѣ шансы на сторонѣ итальянской оперы. Старшая сестра торжествовала три года сряду, и, по крайней

мѣрѣ, на нынѣшній сезонъ едва ли счастье ей измѣнить. Многие въ публикѣ бранили итальянскую труппу, ея импресарио, ея порядки, ея дороговизну; но эти протесты исчезаютъ въ виду громадной толпы людей, которая до самаго конца сезона наполняла залъ Большого театра и въ абонементные и въ бенефисные дни. Если стать на точку зрѣнія московской публики, то надобно признать, что итальянская опера, именно въ томъ видѣ, въ какомъ ее ввелъ у насъ г. Мерелли, весьма и весьма близко соотвѣтствуетъ требованіямъ большинства. Москва—городъ домосѣдовъ. У насъ очень слабо развита общественная жизнь, и, въ особенности, общественная жизнь для художественныхъ цѣлей. Театры наши посѣщаются мало: Малый полнѣе Большого, и это весьма справедливо, ибо въ отношеніи искусства онъ во сто разъ выше. Но, мнѣ кажется, причина тутъ другая—онъ полонъ потому, что *малъ*. О томъ, какъ пусть былъ нашъ Большой театръ до весны 1868 года, когда впервые пріѣхала труппа г. Мерелли—нечего распространяться. Эта громадная и богатая зала, въ которой какъ островки въ океанѣ были разбросаны ложи, занятыя человеческими фигурами, въ которой жидко и вяло звучалъ маленький оркестръ и пропадали голоса артистовъ, разыгрывавшихъ или пѣвшихъ какой-нибудь маленький фарсикъ изъ Оффенбаха,—это такая картина запустѣнія и уничиженія, которую достойно воспроизвести можетъ только даровитый художникъ. Сознавая свое безсиліе, я опушу надъ нею занавѣсъ. Какой контрастъ съ этимъ печальнымъ зрѣлищемъ представила итальянская опера съ перваго дня своего появленія? У насъ какъ будто не существовало до нея никакой публики: но симпатичный голосъ, но грандіозный жестъ г-жи Арто словно волшебствомъ вызвали ее изъ земли. Люди, никогда не ѣздившіе въ театръ, сдѣлались записными театралами. На слѣдующій сезонъ Москва получила оперу въ большемъ личномъ составѣ и на болѣе долгое время. Опять энтузіазмъ. На третій годъ опера пріѣхала къ намъ на всю зиму. И тутъ энтузіазмъ. Въ теченіе двухъ послѣднихъ сезоновъ иногда, впрочемъ, бывали колебанія, бывали у публики минуты суровости, но она была строга только къ отдѣльнымъ артистамъ, занимавшимъ въ труппѣ второстепенное или третьестепенное мѣсто, какъ будто бы труппы могли быть все на подборъ, а все ея члены—

подъ одинъ уровень. Самая же система, самый духъ, самая суть нашей итальянской оперы ей положительно по-сердцу. Непривыкшая къ посѣщенію театра, она не можетъ быть очень требовательна, но она легко можетъ утомляться длинными представленіями, ей легко можетъ надоѣсть повтореніе уже испытаннаго впечатлѣнія. Привлечь ее въ театръ можно только новизною: приманкой для отдѣльнаго представленія должна служить новая пьеса, приманкой для цѣлаго сезона—новая артистическая личность. Попробуйте дать, не въ счетъ абонемента оперу, уже данную въ бенефисъ и потомъ въ абонементы, и вы увидите, сколько людей у насъ любятъ высиживать длинные вечера за аріями и хорами. За самыми немногими исключеніями, опера г. Мерелли на это и не покушалась: она сыскала въ своемъ репертуарѣ новинки за новинками, въ каждый сезонъ предлагала публикѣ новыя и новыя имена пѣвцовъ, и жажда перемѣны привлекла не-охотниковъ до оперы и заставила ихъ платить огромныя цѣны за родъ удовольствія, который они прежде считали излишнимъ въ столичной жизни.

Но люди любятъ не одно только новое; они любятъ также и привычное, давно признанное, покойное и знакомое. Вкусы эти только повидимому противорѣчатъ другъ другу. Можно сказать, что болѣе всего нравится привычное содержаніе въ непривычной формѣ, что чувство требуетъ перваго, а воображеніе привлекается вторымъ. И тутъ итальянская опера удачно нашла пружину дѣйствія на общія симпатіи. Частая перемѣна оперъ, ежегодная перемѣна пѣвцовъ—вотъ та новая внѣшность, которая возбуждаетъ наше любопытство, которая заставляетъ насъ брать билеты и ожидать отъ спектаклей удовольствія. Но недостаточно насъ возбуждать, надобно и удовлетворять насъ. Музыка итальянскихъ оперъ, ея духъ, ея формы—вотъ то старое, давно знакомое содержаніе, которое является моментомъ удовлетворенія, которое заставляетъ насъ радоваться и восторгаться, когда мы сидимъ въ театрѣ. Повидимому, это совсѣмъ не такъ. Повидимому, слушатели восхищаются артистами, а не тѣмъ, что они исполняютъ. Я очень рѣдко слышалъ въ публикѣ толки о *Семирамидѣ*, *Линдѣ*, о *Ромео и Джульеттѣ*. Она разговариваетъ—и безъ конца—о Барбарѣ Маркизіо, о Карлоттѣ Маркизіо, о Станіо,

больше всего о Патти, *которой у насъ нѣтъ*, но которая намъ обѣщана; она говорить о послѣднемъ ошиганномъ несчастномъ больше, чѣмъ о Донизетти или Гунд. Но это только повидимому. Публика *интересуется* г. Станіо, но она *любитъ* Донизетти, она покупаетъ билеты для перваго, но остается въ театрѣ, и возвращается въ него для втораго. И вотъ гдѣ кроется страшная сила итальянской оперы не для одной Москвы, а для всего цивилизованнаго свѣта, сила, благодаря которой она едѣлалась космополитическою, не переставъ быть народною, и вызываетъ слезы и фуроръ людей и въ Австраліи, и въ Америкѣ, въ то же время будучи единственною музыкальною пищей итальянцевъ. Вотъ гдѣ надобно искать причину того, что и при *одинаково-хорошемъ* исполненіи соперничество нашей народной оперы съ итальянскою дѣло весьма трудное и сомнительное. Мнѣ въ теченіе прошедшихъ сезоновъ часто случалось высказывать свое мнѣніе объ итальянскихъ артистахъ. Между ними есть очень замѣчательные, но такихъ мало, и публика непомѣрно ихъ баловала, ставя ихъ на пьедесталь, котораго они, при всѣхъ своихъ достоинствахъ, не заслуживали. Публика не знаетъ и не можетъ знать того, что этимъ людямъ на помощь являлось самое содержаніе, которое они не всегда удачно передавали. Они пѣли то, что публика давно полюбила и заучила наизусть: они пѣли тѣ оперы, которыя отъ двадцатыхъ до пятидесятихъ годовъ обошли земной шаръ и повсюду собирали щедрую дань поклоненія. Они приносили публикѣ желанный отвѣтъ на ея музыкальныя потребности; они ей ближе, нежели свои русскіе пѣвцы, когда эти послѣдніе исполняютъ незнакомыя и непривычныя по стилю вещи, каковы: *Торжество Вакха, Дѣти Степей, Воевода*, не говоря уже о *Русланъ и Людмила*, оперѣ внушительно-знаменитой, но имѣющей репутацію скуки. Русскіе музыканты, слѣдуя въ этомъ примѣру нѣмецкихъ, подъ вліяніемъ которыхъ они преимущественно образовались, обыкновенно третируютъ итальянскую музыку свысока, и та часть нашей музыкальной прессы, гдѣ пишутъ не литераторы, не дилеттанты, а специалисты, почти безъ исключенія осыпаютъ «итальянщину» бранью и насмѣшками. Легко изречь надъ Верди грозный приговоръ; но довольствоваться голословнымъ обвиненіемъ или осужденіемъ можетъ только идеалистъ, привыкшій ста-

вить свое я выше окружающаго міра, свои умозрительныя требованія выше дѣйствительной жизни. Легко игнорировать публику, которая, вопреки нашимъ нападкамъ, продолжаетъ поклоняться идолу итальянской оперы, легко льстить своему самолюбію превосходствомъ своего вкуса и знанія; легко, да,—но и бесплодно. Гораздо труднѣе, но и гораздо полезнѣе вникнуть въ причины и свойства этого идолопоклонства, стать на его точку зрѣнія, и съ нея осмотрѣться со вниманіемъ. Господство у насъ итальянской музыки начинается старѣется; новыя силы готовы подняться на борьбу съ нимъ, и имъ принадлежитъ будущее. Но мы видимъ ясно, что *настоящее* принадлежитъ не имъ. Мы видимъ, какъ мало публика занимается тѣмъ, что дороже всего противникамъ «итальянщины». Мы видимъ, какъ равнодушна она къ нѣмецкой классической музыкѣ, и даже—увы!—къ русской музыкѣ. Мы видимъ постоянный неуспѣхъ русскихъ оперъ; только двѣ: *Жизнь за Царя* и *Русалка*, да и то лишь отчасти, избѣгли этой участи. Мы видимъ, какъ наши лучшія современныя музыкальныя силы отчуждены отъ публики, какъ онѣ живутъ въ тепличной атмосферѣ замкнутаго кружка, какъ онѣ недовольны публикой, а публика ими. Онѣ рѣзко отдѣлились отъ вкуса и привычекъ массы. Въ настоящее время этотъ разладъ зашелъ такъ далеко, что наши музыканты и въ нѣмецкой, и въ русской музыкѣ признаютъ только то, что наиболѣе противно итальянскому направленію. Публика цѣнитъ въ сочиненіи непосредственность вдохновенія, живую страстность или же непринужденную веселость, въ томъ и другомъ случаѣ легкую текучесть, цѣльность и ясность формы, соблюденіе обычая и традиціи. Наши современные музыканты, или по крайней мѣрѣ преобладающая въ настоящую минуту «передовая» партія ихъ, въ противоположность всѣмъ этимъ требованіямъ, ищеть въ своихъ и чужихъ сочиненіяхъ остроумныхъ комбинацій, тонкой рефлексіи, вѣскихъ и рѣзкихъ чертъ, преобладанія деталей, романтической туманности, новыхъ формъ и поразительныхъ оборотовъ. Возможно ли тутъ взаимное пониманіе? Въ то время какъ изящная литература наша вполне отдалась реализму, музыка, опаздывающая у насъ, какъ и вездѣ, за развитіемъ литературы, только что вступила въ періодъ романтизма и въ высшей степени зарази-

лась тою аристократическою исключительностью, тою эстетической замкнутого кружка, которая нераздѣльна съ романтизмомъ. Ничего подобнаго нѣтъ у Россини, нѣтъ у Донизетти, нѣтъ у Верди, при всемъ различіи, замѣчаемомъ между ними. Самая широкая популярность, пожалуй, грубая, пожалуй, поверхностная, — вотъ преобладающее у всѣхъ нихъ качество. Они не поддаются подѣлу большинствомъ; они сами это большинство, они чувствуютъ вмѣстѣ съ нимъ и смотрятъ на вещи его глазами. Въ этомъ ихъ могущество, и чѣмъ меньше гдѣ-нибудь музыкантовъ и знатоковъ, концертовъ и театровъ, тѣмъ неотразимѣе это могущество, тѣмъ обширнѣе принадлежащая имъ область. Несомнѣнно, что съ успѣхомъ музыки у насъ ослабѣетъ страсть къ итальянской музыкѣ. Вся школа у насъ держится на нѣмцахъ, особенно въ композиціи: здѣсь только и признаютъ нѣмецкіе книги и образцы. И вмѣстѣ съ тѣмъ, всякій успѣхъ школы есть успѣхъ русскаго элемента, ибо онъ умножаетъ и возвышаетъ русскихъ дѣятелей искусства. Потому успѣхъ музыкальнаго образованія въ Россіи есть прямой ущербъ для итальянскаго направленія; но въ этомъ нѣтъ упрека ни той, ни другой сторонѣ. Въ настоящее же время интересныя и остроумныя произведенія новѣйшихъ нѣмцевъ или новѣйшихъ русскихъ явно безсильны оспаривать у итальянской оперы вниманіе и любовь публики.

Если судить итальянскія оперы на основаніи общихъ эстетическихъ законовъ, то, вопреки мнѣнію нѣмцевъ, этихъ авторитетовъ эстетики, во многомъ обнаружится преимущество итальянской оперы предъ нѣмецкою (или новѣйшею русскою, основанною на нѣмецкой). Обыкновенно любители «серьезной» или «классической» музыки находятъ, что опера Россини, Донизетти, Верди, нравится грубому, бессознательному *чувству*, но предъ *сознаніемъ* не выдерживаетъ суда, что она существуетъ для тѣхъ, кто не провѣряетъ своихъ впечатлѣній разумомъ, или кто не образовался музыкально на болѣе тонко-разработанныхъ образцахъ, но что знающіе и разсуждающіе не могутъ ею удовлетвориться. Совершенно вѣрно, что въ нѣмецкой музыкѣ стиль болѣе тонкій, и формы иногда ученныя, и что всѣ знатоки — почитатели ея, хотя она имѣетъ почитателей и внѣ знатоковъ. Но это произошло отъ разныхъ

обстоятельствъ, вникать въ которыя здѣсь увлекло бы меня слишкомъ далеко. Откровенно сознаюсь, что мое отношеніе къ итальянской оперѣ какъ разъ противоположно тому, что мы замѣчаемъ у любителей «серьезной нѣмецкой музыки». Чувство мое, конечно, неизмѣримо болѣе увлекается операми такихъ нѣмцевъ, какъ Глукъ, Моцартъ, Бетховенъ, Веберъ, Шуманъ, Вагнеръ, и такихъ на нѣмецкой музыкѣ образовавшихся композиторовъ, какъ Керубини, Глинка и Берліозъ, чѣмъ произведеніями Беллини и Доницетти. Конечно, если бы писать только для облегченія переполненнаго сердца, то я, вмѣсто разбора итальянцевъ, говорилъ бы о величавой простотѣ Глука, объ идеальной прелести Моцарта, объ энергіи и возвышенномъ полетѣ Бетховена, о роскошной фантазіи Вебера, о глубинѣ и страстности Шумана, о смѣлой и оригинальной характеристикѣ Берліоза: я бы говорилъ о множествѣ заманчивыхъ путей и перспективъ, которыя на каждомъ шагѣ открываются въ этомъ обширномъ царствѣ. Увлеченный этими красотами и находясь цѣликомъ подъ ихъ очарованіемъ, я бы приступилъ затѣмъ къ итальянской оперѣ, и судилъ и рядилъ бы, пока голова еще полна другимъ, пока въ ушахъ еще звучали бы Моцартъ или Вагнеръ. Такъ иногда и пишется критика, и итальянцы осуждаются или осмѣиваются съ точки зрѣнія совершенно имъ чуждой и къ нимъ непримѣнимой. Какое дѣло читателю до моихъ личныхъ чувствъ? Интересуется ли онъ тѣмъ, чтобъ я раскрылъ ему свою душу? Я полагаю, что для него гораздо интереснѣе самый предметъ, о которомъ я пишу. А охватить и объяснить предметъ можно только отдѣлавшись отъ всякихъ предвзятыхъ симпатій и личныхъ ощущеній. Это трудная жертва: но она необходима, ибо только искусственная обстановка эстетическихъ кружковъ, только нравы Мольеровскихъ *Précieuses ridicules*, только болѣзненное самомнѣніе этихъ кружковъ или даже отдѣльныхъ личностей, могутъ дѣлать печатное слово органомъ своего я, а не потребностей большинства. Какъ ни скучна, какъ ни поверхностна кажется итальянская опера послѣ *Троянцевъ* или *Геневефы*, но она почти всегда имѣетъ основаніемъ живыя, общечеловѣческія чувства и страсти, а не какой-нибудь исключительный психологическій фактъ; чувства эти, по мѣрѣ средствъ искусства, передаются музыкой правдиво и безыскус-

ственно, безъ изощреній рефлексіи; далѣе: въ формѣ замѣчательна очень искусная группировка; все, что сильно и эффектно, поставлено на самое замѣтное мѣсто, свѣтъ и тѣнь распредѣлены пріятно и понятно, а иногда поразительно. Наконецъ, отношеніе композиціи къ исполненію, чѣмъ такъ часто пренебрегаютъ нѣмецкіе и русскіе идеалисты, есть для итальянцевъ предметъ важной заботы, входящей во всѣ частности и тонкости. И вотъ почему между тѣмъ и другимъ мы видимъ полную гармонію: все написанное не только удобно и блистательно для пѣвцовъ, но и понятно, и сочувственно имъ; твореніе маэстро, прежде, нежели оно увлекаетъ публику, уже увлекло и баса, и тенора, и примадонну, и они поютъ его съ тою горячею непосредственностью, которой не замѣнитъ никакая школьная дисциплина.

Вотъ, по моему мнѣнію, причины дѣйствія итальянской оперы. Композиція ихъ во многомъ напоминаетъ французскіе романы, особенно Дюма-отца, Сю и Сулье. Какъ серьезный литераторъ не могъ радоваться успѣху этихъ французскихъ издѣлій, такъ и серьезный музыкантъ не можетъ сочувствовать культу итальянской музыки, который и у насъ, и въ Петербургѣ такъ усилился въ послѣдніе годы. Но иное дѣло послѣдствіе, иное дѣло причина: *послѣдствіе* итальянскаго преобладанія—временное отвлеченіе вкуса въ сторону отъ національнаго направленія, которое одно можетъ питать наше искусство; *причина* же—большой талантъ, живое доступное содержаніе и здравая опытная техника произведеній, которыя со стороны донкихотствующихъ мечтателей часто подвергались благонамѣреннымъ, но безсильнымъ нападкамъ.

Совсѣмъ не потому Москва любитъ итальянскую оперу, чтобы эта послѣдняя была прекрасно управляема, или труппа ея прекрасно составлена. Есть превосходные артисты—я ихъ часто называлъ въ своихъ хроникахъ,—но ихъ слишкомъ мало для оперъ съ большимъ персоналомъ, а репертуаръ, надобно замѣтить, не робѣетъ предъ самыми трудными задачами, предъ самыми геройскими предпріятіями. Такія оперы даются на итальянскомъ языкѣ, но съ участіемъ, кромѣ всѣхъ плохихъ итальянскихъ артистовъ, еще многихъ русскихъ, немногимъ лучшихъ. Но примадонна или первый теноръ вы-

ручаютъ, первая искусствомъ, второй—наружностью и страстностью. Въ результатѣ иногда удовольствіе публики, иногда неудовольствіе, но послѣднее выкупается тѣмъ, что маленькія оперы съ меньшимъ персоналомъ идутъ вообще лучше, потому что ихъ исполняютъ почти одни первые артисты труппы. Затѣмъ, кромѣ отдѣльныхъ личностей, весь ансамбль, вся обстановка, вся система хозяйства и управленіе оперы таковы, что при нихъ и рѣчи не можетъ быть не только о хорошемъ, но и о сколько-нибудь порядочномъ ходѣ дѣла. Считаю излишнимъ указывать здѣсь въ сотый разъ на недостатки хора, оркестра, постановки, декораций, репертуара и всего театральнаго управленія, большого у насъ во всѣхъ членахъ, такъ что необходимо хромаетъ и итальянская опера.

# Замѣтки о современномъ положеніи музыки въ Россіи.

Голосъ, 1872, № 72.

Иностранцы нерѣдко говорятъ, что мы, русскіе, народъ, весьма способный къ музыкѣ. Въ тонѣ этой похвалы, большею частью, сквозитъ покровительственное снисхожденіе; такимъ тономъ говорятъ о талантливомъ ребенкѣ или о дикомъ племени, обнаруживающемъ неожиданную способность цивилизоваться. Но тонъ этотъ не долженъ насъ смущать, не долженъ ввергать насъ въ излишнее смиреніе. Мы, дѣйствительно, народъ очень способный къ музыкѣ, и я не знаю, есть ли иностранцы, которые бы сознавали, въ какой степени это справедливо. Если бы талантливость эта не имѣла никакихъ свидѣтельствъ, кромѣ русскихъ народныхъ пѣсень, если бы у насъ никогда не было Глинки, то и тогда передъ нею слѣдовало бы преклониться. Пѣсни эти неизвѣстны иностранцамъ и мало извѣстны даже намъ самимъ. Подъ именемъ «русскихъ народныхъ мелодій» нѣмцы и французы почти всегда разумѣютъ *романсы*, произведенія недавнія и искусственныя, выросшія далеко отъ народной почвы, и по стилю своему чуждыя русскаго элемента. Но коренныя, древнія народныя пѣсни, въ такомъ обиліи сохранившіяся у насъ, благодаря нашему долгому отчужденію отъ цивилизованной жизни Запада, лишь въ малой мѣрѣ извѣстны даже въ нашемъ отечествѣ, въ средѣ музыкантовъ и вообще въ образованныхъ классахъ. Напечатанные сборники (лишь въ послѣднее время начавшіе относиться серьезно къ редакціи музыкальной стороны пѣсень и отдѣлять древнее, чисто на-

родное отъ очевидно-позднѣйшаго или иноземнаго) относятся къ непочатому богатству имѣющихся напѣвовъ, какъ калля къ морю. На этомъ полѣ главная работа еще впереди. Тѣмъ не менѣе, и тотъ матеріалъ, который находится передъ глазами всѣхъ въ печатныхъ сборникахъ, долженъ убѣдить насъ въ необычайно богатыхъ задаткахъ музыкальной будущности, заключенной въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ.

Мало сказать, что въ нашихъ народныхъ пѣсняхъ имѣются пріятныя мелодіи, привлекательныя своею пѣвучестью, могущія служить предметомъ поверхностнаго удовольствія, въ родѣ, напримѣръ, любимыхъ мотивовъ итальянской оперы; нѣтъ, музыка коренныхъ народныхъ пѣсенъ въ Россіи имѣетъ совершенно другой характеръ. Это большею частью весьма энергическія мысли, отличающіяся смѣлостью и грандіозностью оборотовъ; въ то же время, по своей технической формѣ, онѣ способны принимать самое разнообразное гармоническое «сопровожденіе», дѣлаться основой для самой богатой ткани голосовъ, а соединеніе этихъ качествъ дѣлаетъ ихъ плодотворными и драгоцѣнными темами для серьезныхъ музыкальных сочиненій въ обширныхъ формахъ, напримѣръ, для увертуръ и симфоній, а равно и для «строгихъ» формъ, въ родѣ фуги и канона. Въ этихъ темахъ, какъ бы въ зародышахъ покоится будущая литература величавыхъ художественно-музыкальных произведеній, какъ вокальных, такъ и инструментальныхъ. Подобныя пѣсни могли только родиться у народа высоко-даровитаго. А между тѣмъ созданіе ихъ, по всей вѣроятности, принадлежитъ эпохѣ средневѣковой. Если же мы взглянемъ на то, что у насъ создано музыкальнаго не въ далекомъ прошломъ, а недавно, не простонародіемъ, а образованными музыкантами, то мы поразимся скудостью и бесплодностью, которыя откроются передъ нашими глазами. Барометръ нашей «даровитости» тотчасъ понизится. Правда, мы имѣемъ Глинку; но онъ у насъ одинъ. И притомъ, слѣдуетъ обратить вниманіе не на одно качество, но и на количество его произведеній. Тогда окажется, что сравнительно съ любимъ изъ классиковъ Италіи или Германіи, Глинка написалъ *чрезвычайно мало*. Въ то время, какъ Германія имѣетъ многообъемлющихъ геніевъ, равно прославившихся во *всѣхъ* родахъ композиціи, Глинка, по природ-

нымъ силамъ неуступавшій ни одному изъ нихъ, ограничился почти исключительно операми и романсами.

Отмѣтивъ эту черту, мы бросимъ взглядъ на сравнительное состояніе у насъ разныхъ отраслей музыкальнаго сочиненія. Мы откроемъ здѣсь поразительный и прискорбный фактъ. У другихъ музыкальныхъ народовъ началомъ и основаніемъ прославившаго ихъ искусства была музыка *церковная*; нѣсколько поколѣній превосходныхъ мастеровъ, исключительно и преимущественно подвизавшихся для церкви, предшествовало великимъ именамъ свѣтской музыки и завѣщало имъ готовый языкъ искусства, сообщивъ ему богатство, гибкость и чистоту. Ничего подобнаго не видно въ исторіи русской музыки. Такъ называемая «духовно-музыкальная» композиція въ Россіи поражаетъ своимъ ничтожествомъ; какъ самостоятельныя сочиненія, такъ и переложенія обиходныхъ и другихъ напѣвовъ стоятъ на ступени *дѣтства* искусства; когда у насъ появились таланты на поприщѣ музыки свѣтской, они *ничѣмъ* не воспользовались у композиторовъ духовныхъ, а исходною точкой взяли народную пѣсню Россіи и новѣйшую музыку Запада.

Итакъ, у насъ недостаетъ цѣлаго отдѣла музыкальнаго искусства. Немногіе знаютъ, до какой степени церковный отдѣлъ важенъ и обширенъ у нашихъ западныхъ сосѣдей. Успѣхи и открытія, сдѣланные исторіей музыки въ послѣднія двадцать лѣтъ, познакомили изслѣдователей, а черезъ нихъ и публику, съ цѣлымъ міромъ музыкальнаго творчества, невѣдомымъ до сихъ поръ. Я говорю о хоровыхъ композиторахъ XV и XVI столѣтій. Это своего рода Америка, поражающая какъ громадностью размѣровъ и неисчерпаемыми богатствами, такъ и тѣмъ фактомъ, что мы такъ долго не имѣли о ней понятія. Композиторы эти, какъ извѣстно, принадлежатъ Франціи, Нидерландамъ, Германіи, Англіи, Италіи и Испаніи; Россія же въ этомъ великомъ и благородномъ соперничествѣ народовъ не участвовала ничѣмъ. Когда хоровое сочиненіе перешло къ намъ, оно давно уже было въ упадкѣ на Западѣ, откуда мы получили его въ измельчавшемъ и испорченномъ видѣ <sup>1)</sup>. Но время процвѣтанія хоровой

<sup>1)</sup> Сюда относятся сочиненія Сарти, Галуши и другихъ иностранныхъ учителей, ставшихъ основателями русской духовной музыки.

музыки на Западѣ относится къ той эпохѣ, когда Россія еще не участвовала въ общеевропейской жизни, когда она едва вышла изъ подъ татарскаго ига. Не отличались-ли мы, по крайней мѣрѣ, на такихъ поприщахъ музыки, гдѣ Западъ достигъ высшаго развитія не раньше прошлаго столѣтія? Нѣтъ: и здѣсь, за исключеніемъ романса и оперы, мы съ прискорбіемъ должны сознаться въ новой своей несостоятельности. Въ послѣдней четверти прошлаго и въ первой половинѣ нынѣшняго вѣка, въ Германіи процвѣтала такъ называемая «камерная» и симфоническая музыка. Миѣ не нужно здѣсь перечислять имена, прославившія Германію на этомъ поприщѣ: они у каждаго на языкѣ. Что мы, русскіе, прибавили отъ себя въ сокровищницу этихъ твореній? Ничего. Въ этомъ инструментальномъ хорѣ голоса Россіи не слышно, точно такъ же, какъ триста лѣтъ назадъ, его не было слышно въ вокальномъ хорѣ великихъ твореній церковной музыки.

Русская соната, русскій квартетъ, русская симфонія—все это до сихъ поръ такія же мечты, какъ и «собственные Платоны» и «быстрые разумомъ Невтоны» російскаго произрастанія. Къ такимъ же мечтамъ относятся русская кантата, русская ораторія,—словомъ, кромѣ всей инструментальной музыки еще и почтенная доля вокальной (помимо церковной). Остается опера «Жизнь за Царя» и «Русланъ», дѣйствительно такія произведенія, на которыя мы указываемъ съ справедливою гордостью. Но и здѣсь наше торжество не остается не омраченнымъ. Оперы эти написаны уже тридцать лѣтъ назадъ; слѣдовало ожидать, что онѣ положатъ прочное основаніе русской оперной сценѣ, какъ національному учрежденію, что онѣ къ ней привлекутъ общее уваженіе и симпатію публики, а между музыкантами вызовутъ толпу подражателей и соперниковъ. На дѣлѣ же вышло совсѣмъ не то. Вскорѣ послѣ постановки «Руслана», русская опера была совершенно заброшена и правительствомъ и публикой; всѣ милости правительства и все вниманіе публики устремились на пріѣзжихъ итальянцевъ, и только пятнадцать лѣтъ спустя, русская опера проснулася изъ охватившей ее летаргіи. Мало того: изъ двухъ нашихъ столицъ, въ настоящую минуту только Петербургъ имѣетъ русскую оперу, Москва же

не имѣеть, по случаю того, что въ ней оперный театръ только одинъ и тотъ занятъ итальянцами. Какъ не поразиться такимъ безсиліемъ геніальной композиціи вызывать соотвѣтственныя средства для своего исполненія! Какъ не придти въ изумленіе, видя, что въ нашей странѣ, гдѣ такъ мало музыкальной дѣятельности, жалѣють мѣста и на ту, которая есть! Какое впечатлѣніе вынести изъ этой картины общаго застоя и безплодія?

Но картина эта имѣеть и еще другія непривлекательныя черты. Безсилію практическому соотвѣтствуетъ безсиліе теоретическое. Если у насъ мало композиторовъ, мало пѣвцовъ, мало виртуозовъ, то исторія музыки, ея критика и эстетика находятся въ худшемъ еще положеніи. Я сейчасъ говорилъ о громадныхъ успѣхахъ, сдѣланныхъ въ послѣднее время исторіей музыки за границей, преимущественно во Франціи и въ Германіи. Успѣхи эти прошли незамѣтно не только для русской публики, но и для русскихъ музыкантовъ; они не вызвали у насъ ни самостоятельныхъ изслѣдованій, ни движенія въ критическихъ мнѣніяхъ. Да и гдѣ намъ было интересоваться спеціальными вопросами малораспространенной науки, когда у насъ нѣтъ по этой части ни одного сноснаго краткаго учебника, не только оригинальнаго, но даже переводнаго. Почти то же самое можно сказать и о томъ положеніи, которое занимаетъ у насъ теорія музыки. Все это, конечно, не можетъ не оставаться безъ вліянія на нашу музыкальную практику. По ея тону и приѣмамъ очень легко видѣть, что она (въ огромномъ большинствѣ случаевъ) не стоитъ на почвѣ твердаго историческаго и теоретическаго знанія искусства, что она основана на чисто личномъ вкусѣ, на случайныхъ симпатіяхъ и антипатіяхъ, на перемѣнчивыхъ впечатлѣніяхъ и что потому она носитъ характеръ произвола и поверхностнаго дилеттантизма.

Въ общемъ итогъ выходитъ, что мы народъ музыкально-даровитый, но что музыка у насъ находится въ жалкомъ положеніи и даже обставлена такими условіями, которыя врядъ ли дадутъ ей въ скоромъ времени выйти изъ этого положенія.

Повидимому, здѣсь кроется противорѣчіе. Кажется неестественнымъ, что внѣшняя дѣятельность не пропорціональна внутреннему содержанію. Но это внутреннее содержаніе, или

другими словами, врожденная способность, составляет лишь одинъ изъ тѣхъ факторовъ, совокупность которыхъ обуславливаетъ внѣшнюю дѣятельность. Состояніе музыки у насъ, помимо количества талантовъ и ихъ уровня, зависитъ отъ множества причинъ, въ число которыхъ входятъ даже законодательныя мѣры, и надобно признаться, что отрицательныя явленія наиболѣе объясняются именно этими мѣрами, такъ какъ русское законодательство отнеслось къ русской музыкѣ сурово и непривѣтливо. Конечно, если бы этихъ тормазовъ не существовало, если бы законы наши предоставляли музыкальной дѣятельности не только просторъ, но даже льготы и поощренія, то и тогда мы врядъ ли стояли бы на одномъ уровнѣ съ Западомъ; тутъ уже вліяли бы географическія и культурныя условія. Какъ наука, такъ и искусство наше въ развитіи своемъ должны бороться съ враждебностью такихъ условій; но каково же положеніе, когда къ этимъ неизбѣжнымъ общимъ помѣхамъ присоединяются еще законы, какъ бы нарочно сочиненные для того, чтобы не давать ходу русской музыкальной мысли и русскому дарованію. Законы, на которые я указываю, хорошо всѣмъ извѣстны. Одинъ изъ нихъ устанавливаетъ монополію казенныхъ театровъ; другой—цензуру, или, что на дѣлѣ все равно, опять монополію придворной пѣвческой капеллы. Давленіе казеннаго театра и придворной капеллы на нашу музыкальную производительность можетъ въ значительной степени объяснить нашу бѣдность хорошей музыкой. Одна изъ нихъ—монополія казенныхъ театровъ—въ послѣднее время примѣняется на дѣлѣ далеко не съ такою строгостью и послѣдовательностью, какъ прежде; но посмотримъ на недавнее прошлое. Тогда вѣтъ великаго поста ни одинъ русскій подданный не имѣлъ права дать концертъ въ одной изъ столицъ (въ настоящее время *право* также не существуетъ, но дѣлаютъ постоянныя изъятія). Концерты же великаго поста, большею частью, давались пріѣзжими виртуозами. Такихъ учрежденій, какъ русское музыкальное общество или бесплатная школа, не существовало, и причину этого, конечно, должно искать въ запрещеніи концертовъ; какъ говорятъ, русское музыкальное общество, для того, чтобы вступить въ жизнь, должно было вести самую отчаянную борьбу съ затрудненіями, поставленными ему бук-

вой закона, и только благодаря особенно счастливымъ случайностямъ и покровительству высокопоставленныхъ лицъ могло побѣдить эти затрудненія. Та же монополія, конечно, препятствовала и учрежденію консерваторій: вмѣсто нихъ существовало одно театральное училище, дававшее иногда хорошіе результаты на драматическомъ поприщѣ и блистательные на балетномъ, но для музыки—безполезное. Недостатокъ учрежденія, въ которомъ русскіе музыкальные таланты могли бы получать спеціальное образованіе, дѣлался еще чувствительнѣе отъ того, что у насъ рѣшительно не было частнаго преподаванія, которое могло бы замѣнить его. Къ этому предмету мы еще возвратимся, а теперь замѣтимъ лишь, что театральная дирекція, вооруженная всеильною своею монополіей, постоянно покровительствовала итальянской музыкѣ и итальянскимъ музыкантамъ, ко всему же русскому относилась не только холодно, но враждебно. Извѣстно, какъ третиговала она Глинку и Даргомыжскаго. Отношеніе это смягчилось лѣтъ двѣнадцать назадъ, но слѣды его замѣтны и по настоящую пору. Достаточно указать, на примѣръ, на такіе факты, какъ на извѣстную исторію съ постановкой «Каменнаго гостя», на выходъ изъ русской оперы г-жи Лавровской и гг. Никольскаго и Васильева, на слухи о выходѣ г. Направника, или, съ другой стороны, на то непомѣрное покровительство, которое она оказываетъ итальянскому импрессарио, г. Мерелли.

Теперь становится яснымъ, почему Глинка имѣлъ такъ мало подражателей, почему примѣръ его не возбудилъ оживленнаго соревнованія. На примѣръ, Глинка доказывалъ, что положеніе русскаго композитора въ его время не было ни выгодно, ни почетно. Въ самомъ дѣлѣ, куда было дѣваться русскому композитору? Если онъ чувствовалъ призваніе къ симфоническому роду, то, при тогдашнемъ отсутствіи концертныхъ учреждений, ему можно было услышать свои произведенія развѣ за границей; если въ немъ преобладала наклонность къ оперѣ—передъ нимъ, повидимому, красовалась свободная арена въ лицѣ императорской русской оперы; но только *повидимому*: эта опера была въ пренебреженіи у администраціи, которая неохотно принимала новое произведеніе, не всегда за нихъ платила, исполняла ихъ небрежно и въ

теченіе многихъ лѣтъ имѣла труппу, крайне слабую по своему составу. Оставалась церковная композиція; но здѣсь воздвигались новыя препятствія, и въ этой области до настоящей минуты не замѣтно прогресса. Цензура духовно-музыкальныхъ сочиненій у насъ предоставляется придворной пѣвческой капеллѣ, которая, въ то же время, состоитъ издательницей и собственницей цѣлаго ряда сборниковъ для церковнаго пѣнія. Не трудно догадаться, какія послѣдствія можетъ имѣть такое соединеніе въ одномъ лицѣ судьбы и заинтересованной стороны. Какъ ни скудны плоды нашей дѣятельности на поприщѣ музыки свѣтской, они могутъ показаться роскошными, въ сравненіи съ тѣмъ, что у насъ сдѣлано для церковнаго пѣнія. Здѣсь давно уже производительность сосредоточена въ придворной пѣвческой капеллѣ; въ Россіи нѣтъ духовныхъ композиторовъ, кромѣ директоровъ этого учрежденія; самыя плохія, полу-салонныя, полу-дилетантскія издѣлія получаютъ право гражданства, благодаря официальной фирмѣ, подъ которой они являются, и, наоборотъ, серьезные таланты устраниаются отъ всякаго участія въ дѣлѣ, не сулящемъ имъ надежды на законный успѣхъ. Весьма ошиблись бы тѣ, которые подумали бы, что монополія на церковную музыку простираетъ свой вредъ только на собственную сферу. Иной изъ читателей, можетъ быть, укажетъ мнѣ на развитіе русской оперы въ послѣднее десятилѣтіе, на улучшеніе ея труппы, на появленіе новыхъ композиторскихъ силъ или на опыты инструментальнаго сочиненія, находящіеся въ связи съ образованіемъ новыхъ концертныхъ учрежденій. Будучи свидѣтелемъ этихъ кажущихся успѣховъ, можно подумать, что русскій композиторъ, которому загорожена дорога къ успѣхамъ въ церковной композиціи, можетъ вознаграждать себя въ оперѣ и въ симфоніи, но это не такъ. Дѣло въ томъ, что церковная музыка есть музыка хоровая, и, притомъ, у насъ, хоровая безъ сопровожденія инструментовъ. Сочиненіе для хора есть лучшая школа, которую можетъ пройти композиторское дарованіе, во-первыхъ, потому, что въ этой сферѣ требуется величайшая чистота и изящество техники, и во-вторыхъ, потому, что средства хора строго ограничены самою природой человѣческаго голоса, и что здѣсь, болѣе чѣмъ гдѣ-нибудь, композиторъ долженъ вознаграждать

за бѣдность матеріальныхъ средствъ и чувственныхъ эффектовъ богатствомъ содержанія, силой и благородствомъ мысли, стройностью и послѣдовательностью ея развитія. Такой школы нѣтъ для русскаго музыканта; ничто не влечетъ его писать для хора; препоны цензуры и монополіи вселяютъ ему справедливое отвращеніе къ бесплоднымъ попыткамъ на церковномъ поприщѣ, и онъ, можетъ быть, вопреки своей художественной натурѣ обращается къ тѣмъ родамъ сочиненій, которые остаются для него открытыми. Это отсутствіе хоровой дисциплины весьма замѣтно въ стилѣ многихъ нашихъ композиторовъ: ему слѣдуетъ приписать значительную долю той изысканности и болѣзненности, того произвола и дилеттантизма, которыми они такъ часто бываютъ заражены. Такимъ образомъ отсутствіе здоровой и свободной дѣятельности въ области церковной музыки не только лишило наше богослуженіе важнаго и драгоценнаго украшенія, которымъ обладаетъ богослуженіе католиковъ и протестантовъ, но и, вмѣстѣ съ тѣмъ, наложило печать односторонности и искусственности на нашу свѣтскую музыку, повидимому, совершенно независимую отъ церковной.

Къ преградамъ законодательнымъ у насъ слѣдуетъ прибавить еще преграды, лежащія въ нравахъ общества. Быть можетъ, съ уничтоженіемъ первыхъ ослабѣли бы и вторыя, но теперь, конечно, объ этомъ нельзя судить достоверно. У насъ почти нѣтъ обычая собираться обществомъ для исполненія какой-нибудь многоголосной музыки, вокальной или инструментальной. Бываетъ такъ, что въ аристократическомъ домѣ соберутся слушать какую-нибудь знаменитость, но съѣхавшееся общество, разумѣется, не играетъ и не поетъ—его роль пассивна. За исключеніемъ нѣмцевъ, имѣющихъ свои *Gesangsverein* въ каждомъ русскомъ городѣ, гдѣ число ихъ сколько-нибудь значительно, у насъ нѣтъ хоровыхъ обществъ, состоящихъ изъ любителей, основанныхъ безъ всякой меркантильной цѣли, а единственно изъ любви къ пѣнію въ ансамблѣ или хорѣ. Столь же небывалое явленіе—инструментальный квартетъ или квинтетъ въ русскомъ домѣ; я знаю, что есть исключенія, но они до крайности рѣдки. Отсутствіе этихъ двухъ музыкальных факторовъ—любительскихъ хоровыхъ обществъ и любительскихъ кружковъ для исполне-

нія камерной музыки—производить дѣйствіе, сходное съ дѣйствіемъ казенной монополіи на оперу или на духовную композицію. Оно стѣсняетъ поприще для творчества музыканта. Ему не приходитъ въ голову писать для хора и помимо церкви; кто будетъ пѣть его хоры? Ему не приходитъ въ голову писать струнные квартеты; кого онъ ими обрадуетъ? Не забудемъ, что всѣ эти обстоятельства, стѣсняющія сбытъ произведеній композитора и разнообразіе его творческой дѣятельности, ограничиваютъ, въ то же время, и сферу его впечатлѣній, слѣдовательно, вліяютъ на его образованіе. Онъ не только не пишетъ хоровъ, но онъ мало слышитъ хорошихъ хоровъ; онъ не только пренебрегаетъ камерною музыкой въ своей собственной дѣятельности, но онъ мало знакомъ съ нею и въ лицѣ классиковъ. То же самое, конечно, и еще съ большимъ правомъ можно сказать и о церковной музыкѣ. Бя неисчерпаемая сокровища для русскаго музыканта составляютъ, большею частью, невѣдомую страну. Все это, вмѣстѣ взятое, конечно, порождаетъ въ большинствѣ русскихъ музыкантовъ, даже самыхъ талантливыхъ, узкость кругозора и болѣе или менѣе парализуетъ ихъ творческую дѣятельность.

Выходъ изъ такого положенія труденъ, но возможенъ. Въ настоящее время въ нашихъ столицахъ и даже въ нѣкоторыхъ (правда, весьма немногихъ) губернскихъ городахъ учреждены концертныя общества, благодаря которымъ и публика и музыканты, получили, наконецъ, возможность знакомиться съ тѣми сокровищами инструментальной и отчасти хоровой музыки, которыя такъ долго были имъ недоступны. Число такихъ учрежденій невелико; дѣятельность ихъ иногда односторонняя; но все-таки, въ сравненіи съ прежнимъ застоємъ, успѣхъ не подлежитъ сомнѣнію. Еще большую роль въ обновленіи нашей музыки призваны играть наши консерваторіи. И онѣ существуютъ сравнительно недавно, такъ что вліяніе ихъ не успѣло обнаружиться въ полной мѣрѣ; гораздо большаго слѣдуетъ ждать въ будущемъ. Конечно, и школа, и всякаго рода частныя общества выполнять свое призваніе только тогда, когда будутъ уничтожены монополіи казенныхъ театровъ и придворной капеллы. До тѣхъ поръ они могутъ рассчитывать только на значеніе палліативовъ. И дѣйстви-

тельно, уничтоженіе этихъ двухъ монополій составляетъ первую и настоящую потребность русскаго искусства. Только тогда музыкальныя дарованія—и композиторскія, и исполнительскія—почувствуютъ себя на просторѣ; только тогда музыкальная дѣятельность наша приметъ характеръ нормальный, хотя, конечно, нельзя ждать, чтобы она сразу поразила небывалымъ богатствомъ. Но, къ сожалѣнію, надежда на близкое осуществленіе такихъ двухъ радикальныхъ реформъ слаба, и при настоящемъ положеніи дѣль слѣдуетъ искать еще другихъ средствъ поднять уровень нашей музыкальности. Что касается, прежде всего, церковной музыки, то, кромѣ композиціи и переложеній, болѣе здравыхъ, нежели тѣ, которыя имѣются теперь, мы безъ сомнѣнія нуждаемся въ контингентѣ музыкально-образованныхъ регентовъ, и съ этой стороны нельзя не пожелать, чтобы возможно большее число пѣвческихъ хоровъ послѣдовало примѣру московскаго хора синодальныхъ пѣвчихъ, недавно учредившаго у себя курсы теоріи музыки (подъ руководствомъ одного изъ профессоровъ тамошней консерваторіи, г. Кашкина).

Я говорилъ уже о недостаткѣ у насъ хорошаго частнаго преподаванія музыки, вслѣдствіе чего значеніе консерваторій у насъ гораздо больше, нежели въ Германіи. И тамъ, какъ у насъ, большинство консерваторій учреждено недавно, а между тѣмъ, основательное знаніе музыки тамъ чрезвычайно распространено уже съ XVII столѣтія. Дѣло въ томъ, что главными дѣятелями по распространенію этого знанія тамъ издавна были *органисты*, соединявшіе въ своемъ лицѣ хоровыхъ учителей и дирижеровъ, виртуозовъ на «царѣ инструментовъ»—органѣ, композиторовъ для хора и органа и знатоковъ фортепіанной игры, такъ какъ механизмъ ея тотъ же самый, что и игры на органѣ. Такого всеобъемлющаго значенія наши регенты не могутъ пріобрѣсти даже въ будущемъ, именно потому, что они не органисты, что органъ въ нашихъ церквахъ запрещенъ; но часть этого вліянія принадлежитъ регентамъ по праву, какъ скоро они сдѣлаются образованными музыкантами. Распространеніе хорового пѣнія и теоріи музыки въ учебныхъ заведеніяхъ, починъ въ учрежденіи любительскихъ хоровыхъ обществъ, сочиненіе хоровъ съ словами свѣтскаго содержанія (пока цензура дѣлаетъ сочи-

неніе духовныхъ жоровъ неудобнымъ)—вотъ чего мы въ правѣ ожидать отъ музыкально-образованныхъ регентовъ. Къ этому я желалъ бы присоединить еще собраніе, гармонизацію и изданіе русскихъ народныхъ пѣсень. Живя въ различныхъ провинціяхъ, регенты имѣютъ болѣе разнообразныхъ случаевъ придти въ соприкосновеніе съ народомъ и слышать мѣстные напѣвы, нежели столичные капельмейстеры и профессора консерваторій, а потому было бы въ высшей степени желательно, чтобы именно они приняли участіе въ собраніи безчисленныхъ пѣсень, которыя до сихъ поръ еще не напечатаны.

Далѣе, что касается театральной монополіи, то нужно помнить, что она имѣетъ силу только для двухъ нашихъ столицъ, оставляя провинціи полную свободу заводить у себя оперу и концерты. Въ виду казенной немилости, которой русская музыка такъ часто подвергается въ столицахъ, было бы въ высшей степени желательно, чтобъ именно провинція энергически взяла ее подъ свое покровительство. Починъ въ этомъ дѣлѣ уже сдѣланъ въ Кіевѣ, гдѣ есть не только отдѣленіе русскаго музыкальнаго общества, но даже и русская опера; надобно только желать, чтобъ возможно большее число губернскихъ городовъ, какъ можно скорѣе, послѣдовало этому примѣру. Молодые таланты, выходящіе изъ нашихъ консерваторій, обыкновенно выбираютъ мѣстомъ пребыванія столицу, гдѣ они всегда встрѣчаютъ оживленную конкуренцію множества музыкантовъ или препоны театральной монополіи. Если бы они, вмѣсто того, чаще выбирали провинцію, они несомнѣнно выиграли бы въ матеріальномъ отношеніи и въ то же время принесли бы пользу краю, развивая въ немъ изящный вкусъ и внося оживленіе въ его эстетическую жизнь. Основаніе возможно большаго числа музыкальныхъ обществъ и оперныхъ театровъ въ нашихъ большихъ губернскихъ городахъ можетъ имѣть колоссальное вліяніе на будущія судьбы русской музыки: оно можетъ вызвать на свѣтъ Божій такіе таланты, которые иначе никогда бы не сдѣлались извѣстными; оно можетъ составить спасительный противовѣсъ преобладанію итальянской оперы въ нашихъ столицахъ, и особенно въ Москвѣ. Оно дастъ возможность исполнить такія партитуры, которыя, благодаря казенному

гнети, не получают хода въ большихъ центрахъ,—словомъ, пока у насъ остается въ силѣ театральная монополія, усиленное распространеніе музыки въ провинціи еще настоятельнѣе необходимо, нежели будетъ потомъ. Сюда же, конечно, слѣдуетъ также отнести учрежденіе музыкальныхъ училищъ въ большихъ губернскихъ городахъ, гдѣ мѣстные таланты могли бы получать необходимое для нихъ образованіе. Не нужно, чтобъ это были большія, дорого стоящія консерваторіи со всевозможными лекціями объ эстетикѣ, исторіи музыки, исторіи искусствъ и проч.; пусть размѣры такихъ училищъ будутъ самые скромные, лишь бы они соответствовали мѣстной потребности, велись бы добросовѣстно и дѣльно и въ результатѣ давали бы порядочныхъ пѣвцовъ (солистовъ), пианистовъ, оркестровыхъ музыкантовъ, регентовъ, и музыкальныхъ учителей. Нельзя, впрочемъ, ожидать, чтобъ подобныя училища могли вполне окупиться безъ субсидій: дѣло образованія никогда и нигдѣ не должно быть основано на хозяйственныхъ расчетахъ; школа должна заботиться о своей педагогикѣ, а не о балансѣ прихода съ расходомъ. Чего со стороны матеріальныхъ средствъ не хватитъ такимъ училищамъ для полного осуществленія ихъ задачи, то должно быть пополнено субсидіями отъ правительства, отъ городскихъ обществъ, наконецъ, пожертвованіями частныхъ лицъ, которыя у насъ, слава Богу, чаще и чаще дѣлаются въ пользу именно образованія.

Сама театральная дирекція, если бы захотѣла, могла бы принять участіе въ дѣлѣ развитія нашихъ музыкальныхъ познаній и расширенія нашего музыкальнаго горизонта. Первое и самое благое дѣло, которое ей предстоитъ сдѣлать, чисто отрицательнаго свойства: она не *должна* возобновлять контракта съ г. Мерелли, даже для Петербурга, а *тѣмъ болѣе* для Москвы, гдѣ послѣдствія этого контракта еще вреднѣе и прямо могутъ быть названы чудовищными. Если я не ошибаюсь, контрактъ этотъ заключенъ на три года, не считая прошлаго, т. е. до великаго поста 1875 года; пусть же масляница 1875 года будетъ временемъ освобожденія нашихъ театровъ отъ мереллиевскаго напествія. Лучше было бы, если бы никогда въ Россіи не появлялся подобный спекуляторъ; теперь, когда зло сдѣлано, обязанность театральной дирекціи

какъ можно болѣе ограничить его размѣры. Сверхъ того, необходимо когда-нибудь вспомнить, что на свѣтѣ не все только русская, да итальянская музыка, что существуютъ и нѣмецкая и французская, что на поприщѣ оперы та и другая обладаютъ громадною литературою, съ которой публика наша знакома лишь весьма поверхностно. Необходимо пригласить въ Россію французскую и нѣмецкую оперныя труппы, хотя бы не одновременно, а одну послѣ другой. Если въ Петербургѣ могутъ имѣть успѣхъ французскій и нѣмецкій драматическіе театры, для наслажденія которыми необходимо знать языки, на которыхъ даются представленія, то не гораздо ли большій успѣхъ (при хорошемъ составѣ труппы) можно ожидать для оперъ, могущихъ доставить удовольствіе и тому многочисленному классу лицъ, который не знаетъ ни по-нѣмецки, ни по-французски? Мысль эта тѣмъ болѣе современна, что итальянская опера и итальянскіе пѣвцы съ каждымъ днемъ становятся хуже, что въ настоящее время первоклассныя итальянскія труппы держатся только феноменальными голосами какого-нибудь сопрано въ родѣ Патти или Нильсонъ, красотой теноровъ, привычкою публикъ къ репертуарамъ, составленнымъ изъ произведеній нѣмецкихъ (Моцартъ, Веберъ) и французскихъ (Оберъ, Галеви, Мейерберъ, Гуно, Тома) со слабою примѣсью итальянскихъ. Слѣдовательно, приверженность публики къ итальянской оперѣ начинаетъ становиться фикціей; достовѣрна только ея приверженность къ космополитической оперѣ, исполняемой на итальянскомъ языкѣ. Нельзя, однако, серьезно допустить, что публика не захочетъ услышать тѣ же оперы по-нѣмецки или по-французски, если только исполненіе будетъ не хуже. А исполненіе труппы, вербуемой Мерелли, таково, что соперничать съ нимъ вовсе не трудно.

Гораздо труднѣе вызвать въ нашемъ отечествѣ большій интересъ и большее вниманіе къ камерной музыкѣ. Такъ какъ настоящая арена для исполненія такой музыки—*домашній кружокъ*, то всякія вышнія мѣры для пропаганды его такъ же неудобны, какъ если бы мы захотѣли ввести реформу въ домашнее воспитаніе русскихъ дѣтей. Помочь здѣсь могутъ только время, критика въ повременныхъ изданіяхъ и популяризація исторіи музыки, изъ которой бы люди, инте-

ресующіеся чтеніемъ подобнаго рода, узнали, какое важное мѣсто въ музыкальной литературѣ занимаютъ именно произведенія, написанныя для небольшого числа инструментовъ.

Я сейчасъ говорилъ о популяризаціи исторіи музыки. Для выхода изъ того музыкальнаго застоя и бесплодія, среди котораго мы находимся, необходимо, между прочимъ, распространить у насъ нѣкоторое знакомство съ главными явленіями исторіи музыки. Вообще говоря, изучить исторію какого бы то ни было искусства по книжкамъ, содержащимъ готовые сужденія и характеристики—начинаніе напрасное. Исторію всякаго искусства можно узнать только изъ живыхъ памятниковъ, составляющихъ главные моменты развитія. Кто хочетъ знать прошлыя судьбы музыки и ея развитіе, тотъ долженъ читать партитуры, сборники церковныхъ или простонародныхъ напѣвовъ и т. п. Но, конечно, дѣльно составленная историческая книга необходима изучающему, какъ *дополненіе* къ памятникамъ, какъ указатель и руководитель въ этомъ обширномъ царствѣ музыкальныхъ сочиненій, гдѣ безъ такого руководителя учащійся легко могъ бы заблудиться, остановившись на незначительномъ или ничтожномъ, не вѣдая твореній важныхъ, первоклассныхъ. Съ этой точки зрѣнія, необходимо приступить какъ можно скорѣе или къ изданію самостоятельнаго учебника исторіи музыки на русскомъ языкѣ, или къ переводу одного изъ нѣмецкихъ руководствъ, въ послѣднемъ случаѣ необходимо будетъ включить въ переводъ особенную главу о музыкѣ въ Россіи, предметъ, слишкомъ мало извѣстномъ нѣмцамъ и потому оставленномъ безъ вниманія въ ихъ учебникахъ. Главная же мѣра для распространенія въ публикѣ интереса къ исторіи музыки—учрежденіе періодическихъ *историческихъ концертовъ*, которые представили бы живую хронику судебъ музыки, хотя бы за послѣднія четыреста лѣтъ, и познакомили бы слушателей съ красотами великихъ твореній, не входящихъ въ репертуары нашихъ обычныхъ концертовъ. Конечно, обзоры, представляемые подобными концертами, не могутъ не быть весьма поверхностными; главное ихъ значеніе заключается не въ ихъ собственныхъ программахъ (число исполняемыхъ въ нихъ вещей, какъ вы ни учащайте такіе концерты, всегда будетъ ничтожно въ сравненіи съ числомъ великихъ твореній

прошлаго, которыя стоило бы и слѣдовало бы знать); польза ихъ та, что они пробуждаютъ вниманіе къ творческой дѣятельности прошлыхъ вѣковъ, что они вызываютъ на чтеніе историческихъ сборниковъ, что они увеличиваютъ число людей, стремящихся узнать, что было написано музыкальнаго въ XVII и XVI столѣтіяхъ и раньше. Въ этомъ направленіи усилія историческихъ концертовъ должны идти рука объ руку съ усиліями здоровой и дѣльной музыкальной критики, на которую позволю теперь указать въ заключеніе, какъ на важный факторъ, какъ на неотлагательную потребность въ музыкальной жизни русскаго народа.

---

# Нѣчто о суетвѣріяхъ музыкальной критики.

Голосъ, 1872, № 125.

Всѣмъ извѣстно, что опера и концерты, особенно опера, посѣщаются у насъ весьма усердно. Въ теченіе всего музыкальнаго сезона, ежедневно тысячи людей посвящаютъ свои вечера слуханію музыки, предпочитая ее и картамъ, и чтенію, и дружеской бесѣдѣ и всѣмъ тѣмъ безчисленнымъ видамъ времяпрепровожденія, которые въ изобиліи предлагаетъ столичная жизнь. Если бы каждый человѣкъ изъ этихъ тысячъ былъ дѣйствительно страстный меломанъ, то ни одна страсть не могла бы сравниться, по своему распространенію въ массѣ, съ меломаніей; но, конечно, никто не повѣритъ, чтобы дворянское собраніе или большой театръ сверху до низу были заняты одними страстными любителями искусства. Большинство этихъ посѣтителей, даже самыхъ постоянныхъ, и само не представляетъ притязаній на такой титулъ: въ театръ ходятъ, чтобы встрѣтить знакомыхъ, или чтобы показать новый туалетъ, или потому, что такъ принято, или просто отъ нечего дѣлать. Къ этимъ общимъ причинамъ присоединяются спеціальныя: многіе юноши рвутся въ театръ потому, что влюблены въ примадонну или въ балерину; дамы потому, что обожаютъ красавца тенора и т. д. Если мы вычтемъ всѣ эти и имъ подобныя категоріи, то, все-таки, останется еще значительное число людей, увѣряющихъ себя и другихъ, что они проникнуты живѣйшимъ интересомъ къ той оперѣ или симфоніи, которая исполняется въ данную минуту, и что они совершенно равнодушны ко всему постороннему, отвлекаю-

щему вниманіе ихъ сосѣдей. А такъ какъ энтузіазмъ заразителенъ, то горячность этого сорта посѣтителей передается остальнымъ, хотя эти остальные пришли въ театръ или въ концертную залу съ самыми анти-эстетическими цѣлями и мыслями. Въ результатѣ вы получаете, напримѣръ, для Петербурга, весьма почтенную цифру людей, серьезно толкующихъ о музыкѣ, спорящихъ на счетъ достоинствъ того или другого композитора, группирующихся на музыкальныя партіи и составляющихъ ядро такъ называемыхъ «истинныхъ цѣнителей». Я не говорю здѣсь о музыкантахъ специалистахъ: это опять совсѣмъ другой классъ, хотя между ними и «истинными цѣнителями» образуются многочисленныя связи посредствомъ уроковъ, домашнихъ музыкальныхъ вечеровъ и проч. Я говорю о людяхъ, специальность которыхъ не имѣетъ ничего общаго съ музыкой, но которые питаютъ къ ней уваженіе, болѣе или менѣе искреннее и способны толковать о ней по цѣлымъ часамъ. Я полагаю, что это тѣ самые господа, которые читаютъ музыкальныя фельетоны и всегда отлично знаютъ настоящія фамиліи лицъ, пишущихъ свои рецензіи подъ псевдонимомъ. Всѣ мы, музыканты, имѣемъ разнообразныя случаи входить въ соприкосновеніе съ такими господами; они обыкновенно бываютъ очень любезны и радушны съ нами. И мнѣ случалось наблюдать нѣкоторыхъ представителей этого типа; въ настоящемъ очеркѣ я постараюсь сообщить нѣкоторые выводы изъ своихъ наблюденій. Но прежде всего я долженъ сказать, что ни одинъ фактъ не возбуждаетъ во мнѣ такого сомнѣнія, какъ всеобщая или сильно распространенная любовь къ музыкѣ, и вотъ по какой причинѣ. Сущность нашего искусства заключается въ соединеніяхъ звуковъ различной высоты: отъ степени этой высоты и отъ тѣхъ отношеній (интервалловъ), которыя образуются между собой звуками, зависитъ содержаніе и характеръ каждой фразы, каждаго аккорда, слѣдовательно, и каждаго большого цѣлаго. Но людей, которые бы отдавали себѣ совершенно ясный отчетъ въ высотѣ звука, сравнительно, немного: большинство людей не чувствуетъ музыкальныхъ интервалловъ, и потому оно слушаетъ музыкальныя пьесы, приблизительно такъ, какъ мы смотримъ картину въ сумерки: кое-что видно, но того, что составляетъ особенность произведенія и достоинства живописи; не разберешь.

Я не пойду такъ далеко, какъ одинъ опытный и уважаемый дирижеръ, который увѣрялъ меня, что если изъ публики московскаго музыкальнаго общества исключить какихъ-нибудь пятьдесятъ человекъ, то можно будетъ передъ остальными сыграть два раза сряду а-мольную симфонію Мендельсона, и они подумаютъ, что это двѣ разныя пьесы и, посмотрѣвъ въ афишу, совершенно успокоятся насчетъ ихъ заглавій. У меня вовсе нѣтъ намѣренія трунить надъ публикой: я очень хорошо знаю, что она есть верховная инстанція, какъ въ музыкальныхъ, такъ и во многихъ другихъ дѣлахъ, и что артисты существуютъ для нея, а не она для артистовъ. Но это не мѣшаетъ мнѣ желать знать составъ этого трибунала и всѣ тѣ свойства его, которыя могутъ имѣть вліяніе на участь подсудимаго. Если вы наберете, положимъ, между вашими знакомыми, хоръ любителей, и единственнымъ условіемъ для поступленія въ хоръ поставите знаніе нотъ, то будете имѣть прекрасный случай убѣдиться, какъ мало людей, умѣющихъ интонировать интерваллы. А кто не можетъ ихъ интонировать, тотъ и не имѣетъ о нихъ точнаго представленія; если же онъ не имѣетъ о нихъ точнаго представленія, то музыкальныя пьесы, которыя передъ нимъ разыгрываются, не имѣютъ настоящаго проводника къ его сознанію: онъ слышитъ въ нихъ только повышеніе вообще, да пониженіе вообще, да тембры, да ритмъ. И на этой ступени пониманія стоятъ многіе не то чтобы изъ равнодушныхъ, а изъ самыхъ фанатическихъ посѣтителей концертовъ и оперы. Откуда же берется ихъ фанатизмъ? Есть ли это лицемѣріе, въ которомъ одинъ русскій писатель остроумно обвинялъ всякаго любителя классической музыки? Не думаю: лицемѣріе участвуетъ въ тѣхъ причинахъ, которыя наполняютъ концертныя залы, но его роль второстепенная. Главная причина, мнѣ кажется, заключается въ эстетическомъ заблужденіи относительно содержанія музыки, заблужденіи, крайне распространенномъ въ массѣ, тѣмъ болѣе, что его раздѣляетъ значительная часть музыкантовъ, что оно многократно провозглашалось съ музыкальныхъ кафедръ и постоянно высказывалось съ самоувѣренностью математической аксіомы. На каждомъ шагу вы можете встрѣтить такое опредѣленіе: «содержаніе музыки составляютъ чувства», или «музыка изображаетъ чувства», а въ разборахъ отдѣльныхъ

произведеній критики постоянно распространяются о тѣхъ чувствахъ, которыя положены въ основаніе пьесы или какой-нибудь ея части. Но ходячая эстетика не останавливается на словѣ «чувство»: она вѣритъ также, что музыка способна изображать предметы. Въ самыхъ серьезныхъ, повидимому, книгахъ о музыкѣ, точно такъ же, какъ и въ самомъ легкомъ газетномъ фельетонѣ, вы постоянно можете встрѣтить похвалы композитору за то, что онъ прекрасно изобразилъ предметъ или упреки, что онъ изобразилъ недостаточно. Убѣжденіе въ томъ, что музыка есть своего рода живопись или что она способна дѣлаться живописью, не есть что-нибудь новое, не есть какая-нибудь ересь; недавно утвердившаяся въ отдѣльной группѣ музыкантовъ. Еще въ 1700 году, лейпцигскій органистъ Кунау выпустилъ въ свѣтъ «Музыкальное изображеніе нѣкоторыхъ библейскихъ исторій въ шести сонатахъ, для исполненія на клавесинѣ», и самъ великій Бахъ, котораго многіе склонны считать исключительно представителемъ абсолютной музыки (независимой отъ поэзіи), написалъ «Каприччіо на отъѣздъ друга», въ которомъ звуками изображается не только почтовый сигналъ кондуктора и его пѣсня, но также и просьбы друзей, чтобы уѣзжающій не покидалъ ихъ, и даже опасности, которыя могутъ грозить ему во время путешествія. Произведенія съ подобною тенденціей не составляли диковины въ XVIII столѣтіи, но курьезно, что древніе греки имѣли, повидимому, нѣчто подобное. Сохранилось извѣстіе о пьесѣ для флейты, сочиненной нѣкимъ Тимосееномъ, который жилъ при одномъ изъ египетскихъ Птолемеевъ, и изображавшей борьбу Аполлона съ дракономъ. Пьеса эта состояла изъ пяти частей: въ первой Аполлонъ выбиралъ мѣсто для борьбы, во второй онъ вызывалъ дракона, въ третьей происходило самое сраженіе, при чемъ флейта подражала не только воинственнымъ звукамъ трубы, но даже шипѣнію чудовища, пораженного стрѣлой; четвертая часть изображала побѣду бога, а пятая—торжественную пляску, которой Аполлонъ предался, празднуя свою побѣду. Какъ видитъ читатель, стремленіе находить въ музыкальныхъ звукахъ опредѣленный смыслъ существовало два уже тысячелѣтія назадъ; но оно приняло новыя формы въ наше время, благодаря возведенію такъ называемой «программной» музыки въ принципъ. Исходною точкой

для этого ученія сдѣлались тѣ сочиненія Бетховена, въ которыхъ надписи и заглавія, принадлежація самому композитору, указываютъ, повидимому, на то, что онъ хотѣлъ воспроизводить. иногда моменты изъ внутренней жизни, иногда же сцены изъ внѣшней. Такихъ сочиненій у творца «Фиделіо» немного; огромное большинство его вещей озаглавлено просто: «симфонія opus такой-то», «квартетъ opus такой-то»; но безпощадная догадливость критики отравила «отъ извѣстнаго къ неизвѣстному» и сама сочинила сюжеты и программы для тѣхъ вещей Бетховена, въ которыхъ они не указаны авторомъ.

Начиная съ тридцатыхъ годовъ нашего столѣтія, большинство музыкальныхъ критиковъ, въ томъ числѣ всѣ «передовые» высказываютъ убѣжденіе, что Бетховенъ сильно подвинулъ музыку впередъ, что онъ превзошелъ гениемъ и искусствомъ своихъ предшественниковъ, что съ него начинается новая эра для искусства. Но, видя у него надписи и заглавія, о которыхъ я сейчасъ говорилъ, критики болѣе наивнаго свойства (а такихъ всегда много) вообразили, что великое значеніе обожаемаго ими маэстро заключается именно въ этихъ заглавіяхъ и надписяхъ, что Бетховенъ великъ не музыкальными достоинствами своихъ произведеній, а поэтическими и философскими идеями, которыя онъ вложилъ въ нихъ. Музыка-поэзія, музыка-философія, музыка-живопись получили небывалую до тѣхъ поръ популяриность. Согласно съ музыкальными критиками, и композиторы смѣло выступили на этотъ путь. Мендельсонъ-Бартольди издалъ рядъ маленькихъ фортепіаннхъ пьесъ, большею частью прехорошенькихъ, хотя и незатѣйливыхъ; въ недавнее прошлое онѣ просто получили бы названіе «Rondo» или, смотря по темпу, «Andante, Allegretto» и пр.; теперь же онѣ оказались пѣснями безъ словъ. Такимъ образомъ, вышло, что композиторъ, даже когда онъ пишетъ для инструмента, все-таки воспѣваетъ нѣчто подобно барду. Но что именно онъ воспѣваетъ? Мендельсонъ былъ настолько скромнень, что не давалъ на это прямого отвѣта; точно такимъ же образомъ Шопенъ писалъ свои «баллады», не прибавляя объясненія, о комъ и о чемъ повѣствовали эти баллады. Это были пьесы съ сюжетами, но сюжеты ихъ составляли неизвѣстный X пьесы, подобныя роману на непонятномъ языкѣ, въ которомъ мы ничего не видимъ,

кромѣ сочетанія буквъ. Шуманъ пошелъ дальше. Въ его фортепианныхъ пьескахъ (хотя не во всѣхъ) выраженіе опредѣленной мысли, обрисовка опредѣленной ситуаціи уже прямо выставляется на видъ заглавіемъ: пьески эти хотятъ соперничать съ лирическою поэзіей, и любопытно слѣдить за завѣтными стремленіями ихъ автора въ тѣхъ рецензіяхъ, которыя онъ писалъ въ то время, когда выступалъ, какъ композиторъ.

Шуманъ въ этихъ рецензіяхъ находился въ совершенно другихъ условіяхъ, нежели, напримѣръ, я, пишущій для «Голоса». Мой читатель—не специалистъ-музыкантъ; для него въ газетѣ интереснѣе всего телеграмма, потомъ корреспонденціи и передовыя статьи; на фельетонъ онъ смотритъ какъ на нѣчто постороннее и случайное, и если встрѣтится въ немъ множествомъ непонятныхъ ему техническихъ терминовъ, то навѣрное съ нетерпѣніемъ броситъ его. Я долженъ заботиться о популярности изложенія и, главное, о популярности содержанія; я долженъ, по возможности, брать общечеловѣческую сторону искусства, техники же касаться только въ случаѣ крайней необходимости. Шуманъ, напротивъ, писалъ въ спеціальному музыкальному журналѣ (при томъ, основанномъ и редактируемомъ имъ самимъ); такіе журналы въ Германіи имѣютъ очень большую публику изъ музыкальныхъ теоретиковъ, композиторовъ, органистовъ, музыкально-образованныхъ виртуозовъ и оркестровыхъ музыкантовъ, наконецъ, изъ дилеттантовъ, получившихъ серьезное художественное образованіе. Съ такой публикой можно говорить на самомъ спеціальному языкѣ, зная, что она его всегда пойметъ. Что же мы видимъ у Шумана? Спеціальныя подробности онъ почти всегда обходитъ; зато каждая разбираемая имъ пьеса служить ему темой для поэтической фантазіи, или, вѣрнѣе, онъ смотритъ на себя, какъ на истолкователя, который понимаетъ смыслъ пьесы и перелагаетъ его съ музыкальнаго языка на общепонятный литературный. Нельзя не замѣтить, что этотъ родъ критики необыкновенно нравился большинству журналистовъ и выдвинулъ въ Германіи совершенно особый родъ писателей о музыкѣ—людей съ недурнымъ общимъ образованіемъ, хорошо начитанныхъ въ классическихъ поэтахъ страны, прекрасно владѣющихъ слогомъ, всегда имѣющихъ въ карманѣ элегантную цитату или остроумное сравненіе, но счи-

тающихъ ниже своего достоинства имѣть понятіе о музыкальной технику. Я не говорю о фельетонистахъ большихъ французскихъ газетъ, которые съ истинно-французскою храбростью пишутъ громкія фразы о предметахъ, имъ вовсе неизвѣстныхъ, и въ томъ числѣ о музыкѣ: эти господа такъ и считаются фабрикантами фразъ, ремесленниками; всякій знаетъ, что для нихъ все равно, что «Тангейзеръ» Вагнера, что Суэзскій каналъ, лишь бы изъ этого можно было выдавить потребное число печатныхъ строчекъ. Но нѣмецкая критика, которую я здѣсь преимущественно имѣю въ виду, выступаетъ съ претензіями на философскую глубину: она считаетъ себя верховною жрицей музыкальной эстетики; она говоритъ тономъ оракула; она сознательно и высокомерно невѣжественна въ томъ, что касается техники; она считаетъ изученіе техники дѣломъ темнаго чернорабочаго, неспособнаго подняться до ея свободной высоты. Эти черты вы особенно часто найдете у писателей вагнеровской школы: поклонники творца «Нибелунговъ» замѣтили въ писаніяхъ своего кумира манеру начинать издалека и говорить свысока, касаться религіозныхъ и политическихъ вопросовъ, обходить собственно-музыкальные, и для нихъ послѣднее было тѣмъ удобнѣе, что они часто не понимали въ нихъ ни аза, и потому поспѣшили себѣ усвоить вагнеровскій приѣмъ критики.

Подъ этими вліяніями образовался покойный Сѣровъ. Онъ обладалъ музыкальными свѣдѣніями, гораздо болѣе основательными, нежели дюжинные нѣмецкіе вагнеристы; но онъ раздѣлялъ ихъ вѣру въ поэтическое содержаніе музыки; онъ ненавидѣлъ тѣ произведенія, которыя, по его мнѣнію, представляли «звуки и одни звуки», и какъ далеко онъ заходилъ, въ какія подробности пускался, опредѣляя поэтическій и философскій смыслъ своихъ любимыхъ композицій, можно, наприкладъ, видѣть изъ его разбора девятой симфоніи Бетховена (въ «Современной Лѣтописи» за 1868 годъ). Для него не было никакого сомнѣнія въ томъ, что Бетховенъ хотѣлъ сказать тою или другою инструментальною фразой: онъ писалъ свои истолкованія съ несокрушимымъ убѣжденіемъ въ ихъ непогрѣшимости. Надобно отдать Сѣрову ту справедливость, что онъ чрезвычайно пріохотилъ русскую читающую публику къ музыкальнымъ вопросамъ, къ слушанію серьезной музыки,

что онъ на этомъ поприщѣ не имѣлъ вовсе предшественниковъ и что, быть можетъ, заблужденія его были столько же плодотворны, сколько и справедливыя его мысли; но несомнѣнно, что способъ и тенденція его критики на первыхъ порахъ породили въ публикѣ тотъ же поэтизирующій дилеттантизмъ, который одновременно съ этимъ началъ распложаться въ Германіи; несомнѣнно также, что легковѣріе Сѣрова относительно поэтическаго содержанія музыки перешло къ его поклонникамъ и что весь этотъ эстетическій дилеттантизмъ у насъ не могъ найти противовѣса въ серьезномъ знаніи, потому что у насъ такого знанія не оказывалось. Что бы мы ни думали о средствахъ и свойствахъ музыки, какими бы глазами ни смотрѣли на вопросъ о ея поэтическомъ смыслѣ, мы не можемъ не замѣтить вліянія, которое модная критика произвела на массу публики: слушать симфонію для того, чтобы слѣдить въ ней за веденіемъ голосовъ, за послѣдованіями аккордовъ, за повтореніями и видоизмѣненіями темъ, возможно немногимъ; это требуетъ, какъ я выше замѣтилъ, хорошаго слуха; да и при хорошемъ слухѣ необходима нѣкоторая музыкальная подготовка. Но со времени музыкальныхъ авгуровъ, нашедшихъ въ инструментальныхъ вещахъ Бетховена сокровища поэзіи эпической, лирической и чуть не дидактической—передъ немзыкальнымъ посѣтителемъ концертовъ открылась новая и соблазнительная перспектива. Отнынѣ онъ могъ смотрѣть на концертъ, какъ на родъ представленія, гдѣ каждая пьеса являлась или сценой съ оживленнымъ дѣйствіемъ или, по крайней мѣрѣ, монологомъ съ высокими мыслями. Онъ могъ рассчитывать, что во всякой увертюрѣ найдетъ драму, во всякой симфоніи—обширный романъ. Бывало ему скучно дѣлалось отъ слушанія музыки: теперь онъ приобрѣлъ возможность смотрѣть музыку. Если онъ зналъ заранѣе (изъ журнальной статьи или изъ бесѣды съ человѣкомъ компетентнымъ), что значить увертюра, ему оставалось пассивно любоваться ея зрѣлищемъ; въ противномъ случаѣ, она становилась занимательною загадкой, и пріятно щекотала любопытство. Люди съ направленіемъ, люди, горячо принимавшіе къ сердцу политическіе и соціальные вопросы, были пріятно удивлены, узнавъ, что и музыка принимаетъ эти вопросы къ сердцу, и что третья симфонія Бетховена есть выраженіе республикан-

скаго образа мыслей. Романтики, полные мечтаній о добромъ старомъ времени, узнали съ восторгомъ, что музыка часто изображаетъ прелести этого времени и что фортепианный концертъ Вебера есть рассказъ изъ временъ крестоносцевъ. Словомъ, всѣ партіи, всѣ вкусы были удовлетворены.

Я до сихъ поръ говорилъ преимущественно о музыкѣ инструментальной; но читатель, вѣроятно, знаетъ, что Рихардъ Вагнеръ ввелъ тотъ же взглядъ на оперу, который Гофманъ, Марксъ, Шуманъ и другіе распространяли относительно инструментальной музыки: то-есть, что сущность ея заключается не въ игрѣ звуковъ, а въ идеѣ, въ поэтической мысли. Собственно говоря, это не тотъ же взглядъ, но гораздо болѣе крайній и радикальный: до Вагнера никто не рѣшался утверждать, что между словеснымъ текстомъ и музыкальною фразой существуетъ необходимая связь, что данныя слова, помимо свободной воли композитора, необходимо одеваются въ такую-то, а не въ другую музыку; у Вагнера же эта мысль высказана безъ обиняковъ. Вѣра въ поэтическій смыслъ музыкальных звуковъ здѣсь достигла своего крайняго предѣла. Извѣстно, что тотъ же Сѣровъ, который ввелъ у насъ господствующій въ Германіи взглядъ на Бетховена и на программную музыку, сдѣлался основателемъ русскаго вагнеризма. Такимъ образомъ, для русскаго дилеттанта и въ оперной и въ концертной залѣ открылась возможность «серьезно» относиться къ исполняемому, не утруждая себя предварительнымъ изученіемъ искусства: модная эстетика такъ презрительно относилась къ техникѣ дѣла, что выполнѣ успокоила тѣхъ, которые чувствовали себя не совсѣмъ сильными въ этой техникѣ. Соблазнительнѣе всего было то, что возрѣніе новой критической школы въ одно время и популяризировало музыку, выбрасывая изъ нея весь техническій балластъ, и облагораживало ее, поднимая ее на высоту какого-то символическаго языка для политическихъ грезъ и философскихъ откровеній.

Но въ новомъ культѣ музыки оказались еще и другія привлекательныя стороны. Произведенія новѣйшихъ композиторовъ часто имѣютъ характеръ оппозиціонный въ отношеніи художественныхъ преданій или такъ называемыхъ школьныхъ правилъ; они встрѣчали неодобреніе какъ въ средѣ музыкальныхъ педагоговъ, естественныхъ хранителей преданія,

такъ и въ публикѣ, между людьми стараго поколѣнія. Но именно это обстоятельство сообщаетъ имъ то особенное обаяніе, которое всегда было и всегда будетъ присуще всякому выраженію оппозиціоннаго или отрицательнаго духа. И между старцами вы всегда найдете многихъ, которымъ смертельно хочется показать, что они не отстали отъ вѣка, а выражать свое сочувствіе музыкѣ, исполненной новизны, смѣлости, презирающей старыя рамки, значить рекомендовать себя съ самой выгодной стороны, какъ современнаго человѣка, какъ прогрессиста. Музыка прежнихъ временъ и тогда, когда была новинкой, не носила этого характера. Конечно, каждый изъ болѣе значительныхъ композиторовъ внесъ въ искусство что-нибудь новое, свое; этотъ новый элементъ тоже возбуждалъ сомнѣнія критики и недоумѣніе части публики, но композиторы вовсе не такъ открыто, не такъ рѣзко, не съ такимъ эффе́ктомъ выступали реформаторами, какъ теперь. Исключеніе составляетъ одинъ только Глукъ, который, поэтому, изъ всѣхъ прежнихъ музыкантовъ наиболѣе производитъ впечатлѣніе на человѣка нашихъ дней. За этимъ исключеніемъ композиторы XVIII вѣка и предыдущихъ вѣковъ представляютъ зрѣлице совершенно мирнаго, постепеннаго развитія: самые гениальные изъ нихъ съ уваженіемъ, иногда почти съ дѣтскимъ благоговѣніемъ относятся къ своимъ предшественникамъ; никто себя не представляетъ Мессіей новой истины, никто не объявляетъ войны всему существующему въ искусствѣ. Въ связи съ этимъ находится и другая черта. Музыканты нашего вѣка (Карль-Марія Веберъ, Шуманъ, Берліозъ, Вагнеръ, Листъ, у насъ—Сѣровъ) въ то же время и литераторы; въ прежнее время этого не было, за самыми немногими исключеніями (Гретри и Диттерсдорфъ во второй половинѣ прошлаго столѣтія). Отъ этого отношеніе современной музыкальной знаменитости къ своей публикѣ другое, нежели отношеніе, напримѣръ, Моцарта или Бетховена. Современный музыкантъ самъ является пропагандистомъ тѣхъ мыслей, которыя наиболѣе могутъ способствовать успѣху его собственныхъ произведеній. Если онъ новаторъ, если онъ противникъ торныхъ путей—онъ не только предлагаетъ новые въ своихъ музыкальныхъ произведеніяхъ, но и осмѣиваетъ старыя въ литературныхъ. Являясь разрушителемъ, онъ возбуждаетъ симпатіи и любопытство той много-

численной публики, которой дѣла нѣтъ до художественныхъ твореній, но которая до смерти любить, когда въ печати кого-нибудь «отдѣлаютъ» или «продергиваютъ». Это «продергиваніе» идетъ впрокъ музыканту и сообщаетъ популяриность его произведеніямъ. Толпа рукоплещетъ музыкѣ, къ которой она, при другихъ условіяхъ, осталась бы совершенно равнодушною, рукоплещетъ потому, что прежде всего ей нужно выразить сочувствіе бойцу, на ея глазахъ разбивающему кумиры и дающему пищу ея разрушительнымъ инстинктамъ. Мнѣ часто казалось, что популяриность, окружающая нѣкоторыхъ изъ музыкальныхъ корифеевъ нашихъ дней, имѣетъ характеръ политическій.

При томъ страшномъ, небываломъ перевѣсѣ, который политическіе интересы получили въ умѣ современнаго человѣка, у него родилась склонность переносить политическую мѣрку и политическія вѣсѣ и на такіе предметы, къ которымъ онѣ совсѣмъ непригодны. Музыка, между прочимъ, испытала эту участь. Въ ея царствѣ явились консерваторы, консервативные либералы, прогрессисты, радикалы; коммунистовъ, кажется, до сихъ поръ нѣтъ. Этотъ незаконный бракъ между политическимъ образомъ мыслей и музыкальнымъ вкусомъ бесплоденъ для искусства, но выгоденъ для музыканта. Большинство, какъ извѣстно, всегда себя считаетъ либеральнымъ; каковъ бы ни былъ нашъ дѣйствительный образъ мыслей и образъ дѣйствій, мы любимъ увѣрять себя, что мы принадлежимъ къ передовой части общества. Современный музыкантъ, соединяя въ себѣ критика и эстетика съ композиторомъ, искусно играетъ на этой стрункѣ. Его обличительныя рѣчи противъ застоя, тупости, рутины, встрѣчаемыхъ имъ въ музыкальномъ мірѣ, имѣютъ дѣйствительнымъ предметомъ такія явленія музыкальной композиціи, до которыхъ массѣ нѣтъ дѣла, которымъ она, пожалуй, готова рукоплескать. Но дѣло не въ сущности этой полемики, а въ ея формѣ. Форма эта напоминаетъ политическіе памфлеты: это тонъ рьяныхъ защитниковъ свободы, это тонъ протеста, борьбы всего «молодого» со всѣмъ «отставшимъ». Вотъ гдѣ заключается тайна успѣха такъ называемой музыки будущаго. Надъ этимъ выраженіемъ сначала много смѣялись, да и выдуманно оно было въ насмѣшку однимъ изъ противниковъ Вагнера. Но

какъ часто то, что въ началѣ казалось смѣшнымъ, въ послѣдствіи становится дорогимъ и даже священнымъ! Когда приглядѣлись къ проповѣдямъ «музыки будущаго»—то узнали ихъ фамиліное сходство съ другими проповѣдями, давно уже порождавшими нелицемѣрные, фанатическіе восторги. Развѣ многіе изъ насъ не вѣровали въ государство будущаго, въ общину будущаго, въ семью будущаго? Развѣ «музыка будущаго» не есть звено въ этой цѣпи идеаловъ, состоящихъ, большею частью, изъ отрицанія настоящаго? Первая книжка Вагнера, въ которой онъ изложилъ основаніе своей музыкальной философіи, есть, въ то же время, политическій памфлетъ (*Kunst und Revolution*). Онъ отрицаетъ современное искусство, но съ нимъ вмѣстѣ и современный строй общества, и эта комбинація Мейербера съ буржуазною монархіей, Мендельсона съ господствующею церковью, произвела огромный эффектъ и положила краеугольный камень тому вагнеровскому культу въ Германіи, который теперь дошелъ до изступленія и обѣщаетъ въ скоромъ времени потребовать медицинской и психіатрической помощи. Русскій музыкальный критикъ не можетъ воспользоваться этимъ средствомъ во всемъ его объемѣ—на то у насъ цензура. Но, по крайней мѣрѣ, онъ можетъ намекнуть читателю, что истинный либераль долженъ сочувствовать молодымъ русскимъ композиторамъ, что не любить ихъ музыки, значитъ измѣнить началу прогресса, и дѣйствительно, мнѣ не такъ давно случилось читать статью, гдѣ мое сочувствіе старымъ классическимъ композиторамъ не только выставлялось, какъ обстоятельство, позорящее меня, но и логически выводилось изъ моего участія въ консервативныхъ «Московскихъ Вѣдомостяхъ».

Я сейчасъ говорилъ объ искусной игрѣ нѣкоторыхъ музыкальныхъ писателей на струнѣ политическихъ симпатій либеральнаго читателя. Выраженіе «искусная игра» звучитъ какъ бы обвиненіемъ въ хитромъ расчетѣ, въ хладнокровіи—обдуманномъ маневрѣ. Не думаю, чтобы дѣло обошлось безъ этого, но готовъ допустить, что въ большей части случаевъ музыкальные писатели современнаго закала дѣйствуютъ совершенно искренно и наивно, такъ сказать непосредственно. Мнѣ кажется даже, что самое свойство краеугольнаго камня ихъ критики (положенія, что музыка есть искусство изобра-

жающее) таково, что къ лицу гораздо болѣе человѣку наивно-му и непосредственному, нежели хитрому и коварному. Развѣ это положеніе не требуетъ самой слѣпой вѣры и развѣ оно выдерживаетъ самую снисходительную критику? Есть слова и фразы, къ которымъ мы такъ привыкаемъ, что совершенно забываемъ о необходимости подвергнуть ихъ анализу; сюда, для большинства современной музыкальной публики, относится и упомянутое положеніе. Критикъ говоритъ, напримѣръ, тономъ упрека, что такая-то пьеса «красивая, но безсодержательная игра звуковъ». Марксъ въ Германіи былъ настолько рѣшителенъ, что отнесъ въ эту категорію всего Гайдна и Моцарта, отъ Бетховена же считалъ эру появленія мысли въ музыкѣ. Но мысль музыкальнаго произведенія есть мелодическая тема, легшая въ ея основаніе. Если эта тема величава, грандіозна, плавна, порывиста, то мы можемъ сказать, что пьеса имѣетъ содержаніемъ мысль величавую, грандіозную, плавную или порывистую: никакого другого содержанія музыка не можетъ достигнуть, и всѣ попытки опредѣлить это содержаніе точнѣе и обстоятельнѣе основаны на личныхъ впечатлѣніяхъ, на игрѣ воображенія, на галлюцинаціи чувства. Вокальная музыка, на которую мнѣ могли бы указать, какъ на аргументъ не въ мою пользу, дѣйствительно имѣетъ конкретное содержаніе и выражаетъ опредѣленныя мысли, но только посредствомъ словъ. Уничтожьте слова, заставьте солистовъ и хоръ вокализировать свои партіи на гласной А, или замѣните ихъ оркестровыми инструментами—и вы сейчасъ очутитесь во мракѣ относительно смысла музыки. Попробуйте сыграть незнакомую вамъ оперу въ четыре руки; положимъ, что и вы, и другой исполнитель отлично читаете ноты, что ваше исполненіе безукоризненно, что музыка оперы самая образцовая относительно декламаціи и драматизма—и что же, угадали ли вы изъ звуковъ сюжетъ оперы? Мы постоянно видимъ, что на одну и ту же мелодію пишутся разныя слова. Первоначальный текстъ аріи или пѣсни почему-нибудь оказывается неудобнымъ—его замѣняютъ другимъ, и никто не ощущаетъ противорѣчія или несообразности. Большинство хораловъ, что лютеранскіе нѣмцы поютъ по воскресеньямъ въ сопровожденіи органа, среди самаго набожнаго и благоговѣйнаго настроенія—первоначально были свѣтскія пѣсни, нерѣд-

ко со словами любовнаго содержанія. Могутъ ли объ этомъ догадаться тѣ, которые не знаютъ факта изъ исторіи музыки? Музыканты, вѣрующіе въ выразительность и въ живописность своего искусства, пишутъ программныя симфоніи, которыя они сопровождаютъ словесными объясненіями. Они не догадываются, что сами наносятъ своей теоріи смертельный ударъ. Развѣ, если бы музыка могла изобразить объекты, эти симфоніи требовали бы объяснительныхъ записокъ? Развѣ такая программа не есть свидѣтельство о бѣдности, выдаваемое самимъ композиторомъ своему искусству? Мы смѣемся надъ старинными живописцами, которые въ уста изображаемыхъ ими святыхъ вкладывали длинныя ленты съ объяснительными надписями; мы знаемъ, что съ успѣхомъ искусства обычай этихъ надписей былъ оставленъ, потому что живопись имѣетъ средства изображать свой предметъ съ полною и отчетливою индивидуальностью. Но музыканты, пишущіе программы, нисколько не смѣшны: они подъ гнетомъ необходимости; ихъ искусство, дѣйствительно, вопреки всѣмъ ухищреніямъ гармоніи, ритма и инструментовки, безсильно изобразить «Лира», «Ромео», «Гамлета», «Орфея», и они, потративъ все свое вдохновеніе, все свое знаніе на музыкальную обрисовку, въ концѣ-концовъ прибѣгаютъ опять къ слову для того, чтобы придать своей музыкѣ то, къ чему они тщетно стремились: опредѣленный смыслъ. Успѣхъ, которымъ публика награждаетъ программную музыку, есть успѣхъ незаконный. Та же пьеса, если бы она появилась безъ рекомендательнаго письма въ видѣ программы, могла бы пройти незамѣченною; но съ программой она нравится не потому, чтобы звуки, изобрѣтенныя композиторомъ, были прекрасны, а потому, что слушателю понравились его собственныя грѣзы, которыми онъ, подъ руководствомъ программы, сопровождалъ эти звуки.

Столь же незаконенъ успѣхъ, который музыкальныя тенденціи иногда покупаютъ цѣной кокетничанія съ политическими симпатіями публики. Правда, нѣкоторые изъ новѣйшихъ композиторовъ дебютировали, какъ критики, и критическая дѣятельность ихъ была преимущественно отрицательная, что сообщало ей видъ чего-то смѣлаго и прогрессивнаго. Но не всякое отрицаніе имѣетъ плодомъ дѣйствительный прогрессъ: бываетъ и такъ, что отрицается хорошее, и рекомен-

дуются посредственное или плохое. Исторія искусствъ достаточно убѣждаетъ насъ, что въ этой области нѣтъ непрерывнаго, безконечнаго прогресса: позднѣйшее не необходимо выше предыдущаго; есть эпохи возвышенія, есть эпохи упадка. Поспѣшность, съ которою многіе бросаются на новѣйшія произведенія, повидимому, основана на убѣжденіи, что новизна гарантируетъ отъ недостатковъ. Если бы это было такъ, то художественныя произведенія для потомства имѣли бы столько же цѣны, сколько для насъ имѣютъ новости прошлогодней газеты. Новѣйшія музыкальныя направленія не имѣютъ ничего общаго съ гражданскимъ либерализмомъ, хотя бы отрицательная и полемическая форма, къ которой прибѣгаютъ критики, поддерживающіе эти направленія, и напоминала внѣшнимъ образомъ журнальныя статейки либеральнаго пошиба. Уваженіе къ заслугамъ стараго маэстро, которое эти критики стараются подкопать, не есть какое-нибудь политическое иго, не есть застарѣлая социальная несправедливость, напротивъ, глумясь надъ Моцартомъ, Гайдномъ, Генделемъ и Бахомъ, критики эти заключаютъ союзъ съ непонимающей ихъ красотъ массой, съ безвкусіемъ и невѣжествомъ большинства и, такимъ образомъ, становятся на сторону самыхъ темныхъ силъ, угрожающихъ искусству. Масса охотно сочувствуетъ мысли, что Гендель устарѣлъ, но только потому, что она воздвигла алтари Оффенбаху. Личина борцовъ за молодое поколѣніе или за свободу—есть лишь реклама, которую подобные критики пускаютъ въ ходъ для успѣха своихъ собственныхъ произведеній; если же они искренно вѣрятъ въ свое либеральное призваніе, то убѣжденіе это—такое же суевѣріе, какъ и теорія программной музыки, или теорія безконечнаго прогресса въ искусствѣ. Если бы все подобныя суевѣрія исчезли изъ музыкальныхъ фельетоновъ, изъ музыкальныхъ бесѣдъ и словопреній, не стало бы мнимыхъ друзей искусства, которыхъ нынѣ такъ много; фальшивый напускной успѣхъ многихъ произведеній сдѣлался бы невозможенъ, и хотя отъ этого нерѣдко пострадали бы музыканты, но несомнѣнно выиграла бы музыка.

## Предисловіе переводчика (къ книгѣ Ганслика „О музыкально-прекрасномъ“).

Изд. Юргенсона, Москва, 1895.

У музыкальныхъ критиковъ гораздо болѣе чѣмъ у литературныхъ извѣстность ограничивается предѣлами языка, на которомъ они пишутъ. Всякій образованный русскій знаетъ имена Сентъ-Бѣва и братьевъ Шлегелей, но лишь немногіе изъ нашихъ музыкантовъ и любителей музыки имѣютъ ясное представленіе о Гансликѣ. На такое неравенство было бы несправедливо жаловаться: въ нашемъ искусствѣ огромная доля вниманія уходитъ на «исполненіе», на безвозвратно уносящійся оттѣнокъ, съ которымъ прозвучало произведеніе; критика у насъ—оцѣнка не только монументальной, но и этой эфемерной стороны искусства, она изучаетъ не только композиторовъ, но и виртуозовъ; исполненіе же и самые исполнители различны по мѣсту и времени. Многое изъ того, что написано музыкальнымъ критикомъ, не только не можетъ быть проверено внѣ мѣста его нахождения, но для иногородняго читателя не представляетъ никакого интереса и едва имѣетъ смыслъ. Тѣмъ болѣе для читателя иностраннаго. Между тѣмъ въ музыкѣ исполненіе гораздо сильнѣе привлекаетъ и увлекаетъ толпу, чѣмъ композиція; ясно, что и въ рецензій публики ищетъ прежде всего отчета объ исполненіи. Отъ этого происходитъ, что музыкальные критики бываютъ пророками именно въ своемъ отечествѣ; быть услышанными на чужбинѣ для нихъ трудно. Я такъ часто называлъ Ганслика въ своихъ критическихъ статьяхъ и такъ желаю всесторонне ознакомить съ нимъ читателя, что позволю себѣ предпослать своему переводу нѣкоторыя свѣдѣнія о его жизни и трудахъ и характеристику

его, какъ писателя. Въ связи съ этимъ я выскажу нѣкоторыя мысли о музыкальной критикѣ и объ эстетикѣ нашего искусства.

Биографію Ганслика писать легко, съ тѣхъ поръ какъ онъ (въ Deutsche Rundschau 1893 и 1894 гг.) сталъ печатать свои мемуары, нынѣ вышедшіе отдѣльнымъ изданіемъ *Воспоминанія* эти написаны со всегдашнею его простотою, прозрачною и изяществомъ; чуждая искусственной объективности тона, они, напротивъ, даютъ намъ повсюду чувствовать своеобразный и независимый духъ замѣчательнаго мыслителя, но въ то же время художественность изложенія и пластическій талантъ автора внушаютъ какое-то особенное довѣріе къ его правдивости. Содержаніе ихъ полно интереса по отношенію и къ самому Ганслику, и къ обширному кругу артистовъ, писателей и общественныхъ дѣятелей, съ которыми онъ приходилъ въ соприкосновеніе. Ровное и спокойное теченіе разсказа нерѣдко озаряется мѣтко-схватенною чертою или цѣлымъ образомъ того или другого современника, наскоро, но увѣренною рукой набросаннымъ. Эдуардъ Гансликъ родился 11-го сентября 1825 г. въ Прагѣ. Начальное воспитаніе и образованіе (не исключая также и музыкальнаго) онъ получилъ дома, подъ непосредственнымъ руководствомъ отца, Іосифа-Адольфа Ганслика (умершаго въ 1859 г.), снискавшаго себѣ извѣстность бібліографическими изысканіями; затѣмъ онъ (въ Прагѣ же) учился въ гимназій и въ то же время бралъ уроки фортепіано и теоріи музыки у Томашека (1774—1850), считавшагося въ то время не только первымъ въ Прагѣ авторитетомъ по теоріи музыки, но и главою чешскихъ композиторовъ.

Отзывъ ученика объ учителѣ такъ интересенъ, что я рѣшаюсь привести его вполнѣ: въ лицѣ Томашека публика и критика, повидимому, просмотрѣли крупное явленіе. «Томашекъ былъ замѣчательный композиторъ, богатый изобрѣтеніемъ, плодовитый, прошедшій строгую школу. Музыка его всегда мужественна и характерна... Музыкальный ареопагъ «знающихъ»; правда, вполнѣ оцѣнилъ въ свое время достоинство Томашека, но внѣ Праги сочиненія его рѣдко проникали въ

1) „Aus meinem Leben“ von Eduard Hanslick. Два тома. Берлинъ, 1895 г.

массу публики. Можетъ быть, раздражительность его самолюбія усиливалась горькимъ чувствомъ, что его игнорировали, что его унижали, сравнительно съ Гуммелемъ, Мошеле-сомъ и другими современниками, которыхъ онъ превосходилъ не блескомъ, не щеголеватостью, но зато энергіей, гармоническимъ богатствомъ и силою контрапункта... Когда Томашекъ былъ молодъ и состоялъ въ числѣ лучшихъ піанистовъ, онъ пропустилъ время предпринимать артистическія поѣздки и лично знакомить публику со своими сочиненіями. Такимъ образомъ онъ на всю жизнь остался, и какъ виртуозъ и какъ композиторъ, мѣстною, избалованною знаменитостью Праги. А послѣ его смерти уже стоялъ въ зенитѣ совѣмъ новый стиль музыки... Дрейшокъ и Шульгофъ отъ времени до времени въ концертахъ своихъ освѣжали память о своемъ учителѣ, съ тѣхъ же поръ онъ забытъ совершенно».

«Учился я у Томашека въ продолженіи четырехъ лѣтъ; одинъ часъ въ недѣлю былъ посвященъ игрѣ на фортепіано, два—теоріи музыки: гармоніи, контрапункту, фугѣ, инструментовкѣ и опытамъ композиціи. Какъ необходимую основу, онъ изучалъ съ каждымъ изъ насъ *Clavecin bien tempéré* Баха. Мнѣ каждый разъ задавалась фуга съ прелюдіей, которую я въ слѣдующемъ урокѣ долженъ былъ играть безошибочно и притомъ наизусть». Кромѣ Баха игрались преимущественно сонаты Бетховена (за исключеніемъ послѣднихъ), рапсодіи и сонаты Томашека, всѣ этюды Тальберга, Шопена и Гензельта, кое-что изъ Листа. Новѣйшихъ композиторовъ Гансликъ, по его увѣренію, «всѣхъ хорошо игралъ» и «подъ безпощаднымъ руководствомъ» Томашека приобрѣлъ недурную технику. Въ классѣ теоріи музыки онъ имѣлъ товарищемъ извѣстнаго Жюля Шульгофа.

Томашекъ давалъ уроки не иначе, какъ у себя; жилъ онъ слишкомъ на полчаса ходьбы отъ Ганслика; ходить къ нему суровою зимой, рано утромъ, не было заманчиво. «Когда я въ первый разъ пришелъ на фортепіанный урокъ, съ пальцами, окоченѣвшими отъ холода, Томашекъ сдѣлалъ мнѣ выговоръ и приказалъ мнѣ завести себѣ *муфту*. Это стѣсняло меня почти болѣе самаго холода: студентъ съ руками, засунутыми въ муфту, былъ явленіемъ, кидающимся въ глаза. Но дѣлать было нечего. Требовалось послушаніе во всемъ.

«Называть Томашека безусловнымъ противникомъ Бетховена—сильное преувеличеніе. Конечно, Моцартъ былъ его идеаль, но ранняго Бетховена, особенно какъ фортепіаннаго композитора, онъ чтить по меньшей мѣрѣ наравнѣ. Послѣднихъ сочиненій Бетховена онъ, повидимому, не зналъ, какъ не зналъ ихъ никто въ тогдашней Прагѣ; послѣднихъ квартетовъ и большой (второй) мессы не зналъ навѣрное. Помню громадную сенсацію, вызванную въ Прагѣ первымъ или однимъ изъ первыхъ исполненій *Девятой симфоніи*. Томашекъ отъ начальныхъ тактовъ пришелъ въ такой ужасъ, что чуть не ушелъ изъ залы. Онъ шумѣлъ (polterte) цѣлый день. Съ этого дня Томашекъ, пока я его зналъ, не посѣщалъ ни одного концерта, ни одной оперы. Онъ былъ въ сторонѣ отъ музыкальнаго теченія. Дабы приложить къ чему-нибудь его чисто-теоретическое преподаваніе инструментовки, я прилежно изучалъ въ университетской бібліотекѣ партитуры Моцартовскихъ оперъ, которыя тамъ имѣлись полностью (въ писанныхъ копіяхъ). Мы у Томашека не имѣли случая упражняться въ чтеніи партитуръ; этотъ пробѣлъ нужно было дополнить собственнымъ трудомъ и на собственный страхъ.

«...Черезъ четыре года я вышелъ изъ строгой школы Томашека хорошимъ піанистомъ, свѣдущимъ (wohlbeschlagen) въ теоріи музыки, что подтверждается выданнымъ мнѣ отъ него свидѣтельствомъ, весьма обстоятельно по формѣ составленнымъ и снабженнымъ подписью и печатью.

«...Я сочинилъ нѣсколько маленькихъ фортепіанныхъ вещицекъ и порядочный ворохъ пѣсенъ, мелодическій пошибъ и безыскусственная задушевность которыхъ пришлись пріятелямъ моимъ по-сердцу. Я живо чувствовалъ, что такими бездѣлками не принесу пользы и не наполню жизни. Черезъ тридцать лѣтъ я изъ этихъ юношескихъ произведеній выбралъ тетрадь романсовъ и посвятилъ ихъ женѣ, которая охотно и весьма мило пѣла ихъ. Брамсъ любезно помогъ мнѣ выбрать относительно-удачные и одобрилъ выпускъ ихъ въ свѣтъ подъ тѣмъ условіемъ, чтобы я заглавіемъ *Lieder aus der Jugendzeit* (Пѣсни юношескихъ лѣтъ) какъ бы извинился въ простотѣ этихъ мелодій,—простотѣ, нынѣ уже старомодной».

«Хотя», говоритъ Гансликъ въ другомъ мѣстѣ своихъ записокъ, «изъ меня не вышелъ композиторъ, я не имѣю права

жалѣть о времени и трудѣ, потраченныхъ на порядочную кипу скромныхъ композиторскихъ попытокъ. «Сочинять музыку», однажды писалъ мнѣ Фердинандъ Гиллеръ, «такое прелестное увеселеніе, и такое дешевое!» Для музыкальнаго критика это «увеселеніе», какъ я полагаю, цѣнное орудіе, если не непремѣнное условіе его дѣятельности. Не нужно самому быть замѣчательнымъ композиторомъ, чтобы судить о чужихъ произведеніяхъ. Но необходимо собственными опытами освоиться съ техникой искусства и закалить себя борьбою съ его трудностями... Вѣрно видѣть, вѣрно слышать, конечно, первое условіе для критика, но полной увѣренности онъ достигнетъ лишь тогда, когда самъ научится сдѣлать что-нибудь, хотя бы съ умѣреннымъ успѣхомъ».

Окончивши ученіе въ гимназій, Гансликъ поступилъ на юридическій факультетъ пражскаго университета, но въ 1846 году перешелъ въ вѣнскій университетъ, гдѣ и пробылъ въ этомъ и слѣдующемъ году. Въ 1849 году онъ получилъ дипломъ доктора правъ и званіе «короннаго судьи». «Сколько жертвъ временемъ, сколько усилій и денегъ понадобилось, чтобы достигнуть этихъ почестей, не принесшихъ мнѣ никакой пользы въ томъ дѣлѣ, которому я себя впоследствии посвятилъ! Никогда не должны мы раскаяваться въ томъ, что освоились съ какою-нибудь наукой и ея практическимъ примѣненіемъ. Мнѣ только больно подумать, что мнѣ не довелось употребить время и труды, которыхъ мнѣ стоило изученіе права, на любимую мою специальность, на музыку. А все-таки, косвенно, окольнымъ путемъ, чиновничья карьера привела меня къ желанной цѣли, къ музыкальной профессурѣ. Ибо только чиновникомъ министерства народнаго просвѣщенія при графѣ Лео Тунѣ, благосклонно судившемъ о моихъ музыкальныхъ стремленіяхъ, могъ я постепенно пробить себѣ дорогу къ теперешнему моему положенію. Стѣна, которая навсегда должна была преградить мнѣ доступъ къ моей цѣли, сдѣлалась для меня мостомъ... Правда, что тогда, въ 1849 году, мнѣ на это нельзя было надѣяться».

Еще студентомъ началъ онъ писать въ пражскихъ, а потомъ и вѣнскихъ журналахъ; въ 1846 году, въ журналѣ *Ost und West*, выходившемъ въ Прагѣ, и въ *Sonntagsblätter*, издававшихся поэтотъ Лудвигомъ Франклемъ въ Вѣнѣ, а затѣмъ

и въ другихъ, какъ литературныхъ, такъ и спеціально-музыкальныхъ повременныхъ изданіяхъ, преимущественно австрійскихъ; въ Австріи мы встрѣчаемъ его имя въ *Neue Berliner Musikzeitung*. Первая политическая газета, пригласившая его постояннымъ музыкальнымъ рецензентомъ, была «*Wiener Zeitung*», оффиціальный органъ австрійской имперіи. Онъ сдѣлался сотрудникомъ ея въ 1848 году, а вскорѣ послѣ наступилъ перерывъ, такъ какъ Ганслику пришлось переселиться въ провинцію. Пробывъ нѣсколько времени причисленнымъ или запятнымъ чиновникомъ министерства финансовъ безъ жалованья и безъ всякаго денежнаго вознагражденія, Гансликъ въ 1849 году получилъ назначеніе въ «фискальную контору» (*Fiskalamt*) въ столицѣ Каринтіи Клагенфуртъ, на 50 флориновъ въ мѣсяць. Служебное его положеніе въ тихомъ, отсталомъ и живописномъ городѣ было тяжелое, пока проѣздомъ не посѣтилъ Клагенфурта вѣнскій любитель музыки и просвѣщенный сановникъ Вескъ-фонъ-Пютлингенъ (какъ композиторъ романсовъ, приобрѣвшій нѣкоторую извѣстность подъ псевдонимомъ J. Новен) и не представилъ его мѣстному губернатору, какъ пианиста, съ которымъ можно было играть въ четыре руки. Съ тѣхъ поръ Ганслику стало легче; музыка помогла ему занять пріятное и видное положеніе въ высшемъ кругу провинціального города. «Я сдѣлался клагенфуртскимъ Листомъ. Особенно гордиться тутъ было нечѣмъ, да я и не гордился». Въ городѣ не было ни оркестра, ни виртуозовъ, ни профессиональныхъ пѣвцовъ; но любви къ музыкѣ, именно въ высшемъ кругу, было много. Въ 1852 году Ганслика опять перевели въ Вѣну, при чемъ вмѣсто годичнаго «вознагражденія» (*Remuneration*) въ 600 гульденовъ, онъ сталъ получать штатное жалованье въ 400. Но ни клагенфуртскія, ни вѣнскія невзгоды не могли убить въ немъ жизнерадостной бодрости и молодого, предприимчиваго задора. Мѣсто музыкальнаго рецензента оффиціальной газеты, за время отсутствія занятое другомъ и сослуживцемъ его Эдуардомъ Шенемъ (извѣстнымъ композиторомъ мужскихъ квартетовъ и романсовъ, подъ псевдонимомъ «Энгельсбергъ»), снова очистилось для него: сначала Шень и Гансликъ писали пополамъ, затѣмъ вышла распоряженіе министровъ (каждаго по своему вѣдомству), въ силу котораго подвѣдомственные имъ

чиновники, работавшіе въ печати, должны были впредь испрашивать министерскаго *разрѣшенія*, если писали о политикѣ, или же, если писали о наукахъ и искусствахъ, *доводить о семъ до свѣдѣнія* министра, черезъ ближайшее свое начальство. Шенъ не пожелалъ подчиниться и пожертвовалъ печатною дѣятельностью; Гансликъ оказался уступчивѣе и написалъ требуемое сообщеніе. Боясь цензурныхъ усовершенствованій, въ то время процвѣтавшихъ въ Австріи, Гансликъ свои мелкія рецензіи подписывалъ псевдонимомъ *Renatus*, статьи же бѣльшаго объема въ такъ называемомъ «научномъ приложеніи» къ *Wiener Zeitung*—полною фамиліей. При этомъ онъ продолжалъ служить по министерству финансовъ, въ таможенномъ вѣдомствѣ, которому онъ, по его выраженію, «не нанесъ никакого ущерба, но врядъ ли доставилъ пользу». Но вскорѣ онъ перешелъ въ министерство народнаго просвѣщенія, въ «университетскій департаментъ» при графѣ Лео Тунѣ, о личныхъ качествахъ котораго Гансликъ говоритъ съ сочувствіемъ, доходящимъ до энтузіазма, хотя отнюдь не раздѣляетъ его клерикализма. Вѣчно игравшій роль цензора, бюрократически-трусливый редакторъ оффиціальной газеты до такой степени стѣснялъ и связывалъ дѣятельность Ганслика, что тотъ съ радостью принялъ въ 1855 году предложеніе Цанга, редактора газеты *Presse*, завѣдывать музыкальнымъ отдѣломъ. Газета шла хорошо, хотя редакторъ интересовался исключительно политикой и финансами. Гонораръ составлялъ 12 гульденовъ за фельетонъ (черезъ три или четыре года 15 вмѣсто 12; дальнѣйшаго повышенія не было). Два главные сотрудника, Этьенъ и Фридендеръ, бывшіе душою *Прессы*, вышли изъ нея въ 1864 году и основали *Neue freie Presse*, въ которую съ ними переселился и Гансликъ. Какъ извѣстно, онъ и теперь служитъ украшеніемъ этой умѣренно-либеральной, по національному вопросу «нѣмецкой» или централистской газеты. Въ 1856 году, за свою книжку, Гансликъ былъ сдѣланъ приватъ-доцентомъ вѣнскаго университета по исторіи и эстетикѣ музыки. Совѣтъ университета принялъ его съ величайшею предупредительностью и даже зачелъ ему *Vom Musikalisch-Schönen* за диссертацию и пробную лекцію. Въ 1861 году Гансликъ получилъ мѣсто экстра-ординарнаго профессора теоріи и исторіи музыки при томъ же вѣнскомъ уни-

верситетѣ; вмѣстѣ съ этимъ онъ покинулъ службу въ департаментѣ. Начиная съ 1858 года, онъ читалъ популярныя лекціи (въ залѣ ниже-австрійскаго областного съѣзда) объ исторіи музыки отъ ея начатковъ до Бетховена и отъ Бетховена до настоящаго времени, а также объ исторіи оперы. Въ Вѣнѣ впоследствии онъ читалъ подобныя же лекціи сначала въ родной своей Прагѣ, потомъ въ Брюннѣ, Грацѣ, Пештѣ, Франкфуртѣ на Майнѣ, Кельнѣ и Дахенѣ.

О характерѣ его критическихъ статей въ періодъ молодости можно составить себѣ довольно ясное понятіе по тѣмъ немногимъ изъ нихъ, которыя строгій къ себѣ авторъ удостоилъ перепечатанія въ сборникѣ *Aus dem Concertsaal*, вышедшемъ двадцать лѣтъ спустя. Какъ за шестьдесятъ лѣтъ до первыхъ дебютовъ Ганслика, во время *Свадьбы Фигаро* и *Донъ-Жуана*, такъ и въ сороковыхъ годахъ, музыкальная Прага сравнительно съ музыкальною Вѣной была передовымъ городомъ, и если въ восемнадцатомъ вѣкѣ она прославилась восторженнымъ поклоненіемъ, которымъ она удивила и обрадовала Моцарта въ его послѣднемъ періодѣ, омраченномъ неудачами и несправедливостями, то въ девятнадцатомъ она столь же ярко выдвинулась блестящимъ приемомъ, оказаннымъ ею Берліозу. Слѣды этого культа Берліоза, правда, довольно рѣдкіе, встрѣчаются и у Ганслика. Дѣло въ томъ, что Берліозъ во время оно пользовался симпатіей Шумана, и часть этой симпатіи перешла и къ шуманистамъ. Гансликъ же въ молодости былъ рѣшительнымъ шуманистомъ; поклоненіе творцу *Рая* и *Пери* для перваго періода его дѣятельности столько же характерно, какъ снисходительность къ итальянской оперѣ и уваженіе къ Мейерберу—для позднѣйшаго періода. Молодой писатель засталъ столицу Австріи въ состояніи музыкальнаго застоя и опошленія, до нѣкоторой степени подобнымъ тому, изъ котораго вышелъ Петербургъ, главнымъ образомъ, благодаря энергическому почину Антона Рубинштейна. Разумѣется, всѣ такія сравненія только приблизительны: Вѣна и въ самые суетные и пустынные годы своей музыкальной жизни все же обладала несравненно большими артистическими силами и могла слышать несравненно больше классической музыки, чѣмъ Петербургъ. Петербургъ предстояло знакомить не только съ новыми для него Шуманомъ, Рихардомъ Вагнеромъ,

Листомъ (симфоническимъ) и другими свѣтилами нашего времени, но также и со всею «классическою» музыкой, въ свое время извѣстной лишь небольшому кругу свѣдущихъ и образованныхъ любителей, да и въ этомъ кругу наполовину вытѣсненною салонными и виртуозными сочиненіями для фортепіано и итальянскою оперой. Этотъ кругъ свѣдущихъ и образованныхъ въ Вѣнѣ былъ и сильнѣе и многочисленнѣе, но онъ пребывалъ въ оцѣпененіи крайняго консерватизма. Будить мысль, знакомить съ великими произведеніями новаго времени (Мендельсонъ, Шуманъ, ранній Рихардъ Вагнеръ)—вотъ задача, предстоявшая Ганслику и блистательно имъ выполненная.

Пока Гансликъ говорить о своемъ дѣтствѣ, отрочествѣ и юности, его разсказъ изобилуетъ бытовыми чертами, фигурами и силуэтами лицъ, часто не имѣющихъ ничего или очень мало общаго съ музыкой. Порою интересъ воспоминаній почти беллетристическій. Со временемъ личность его все болѣе отступаетъ на задній планъ; о *человѣкѣ* мы читаемъ все менѣе и менѣе, его смѣняютъ *критикъ* и *туристъ*. Обширное мѣсто занимаютъ разсказы о поѣздкахъ его: по Германіи въ 1855 году и впослѣдствіи въ Лондонъ и Парижъ на всемірныя выставки 1862, 1867 и 1878 годовъ, на открытіе новой парижской оперы въ 1875 г. и въ Байрейтъ на первый циклъ *Нибелунговъ* (въ 1876 г.) и на первое представленіе *Парцивала* (въ 1882 г.). На каждой изъ этихъ поѣздокъ онъ знакомится со множествомъ замѣчательныхъ людей; таковые же пріѣзжаютъ въ Вѣну. Передъ нашими глазами проносятся образы Фридриха Геббеля, Адольфа Штара съ женою (Фанни Левальдъ), Адольфа-Бернгарда Маркса, Мейербера, Леопольда Ранке, Александра фонъ-Гумбольдта, Фердинанда Гиллера, Женни Линдъ, Юліана Шмидта, Мопелеса, Брамса, Рихарда Вагнера, обѣихъ сестеръ Патти, Дезире Арто, Антона Рубинштейна, Роденберга, Россини, Обера, Берліоза, Амбруаза Томъ, Фетиса, Жюля Фавра, Тьера, Сень-Санса, Оффенбаха, Бильрота, Иоганна Штрауса-младшаго, Ганса Макарта, Минни Гаукъ, Паулины Лукки, Стефана Геллера, Леона Делиба, Гуно, Дюма-сына, Боденштедта, Геварта, Франца Листа, Дюпре, Роже, Ауэрбаха, кронпринца Рудольфа, эрцгерцога Іоанна (Іоанна Орта),—общество, до того многочисленное, что на

отдѣльную характеристику иногда удѣляется только нѣсколько строчекъ. Одна изъ самыхъ подробныхъ посвящена знаменитому хирургу Бильроту, многолѣтнему другу автора. Ученые труды Бильрота не мѣшали ему быть страстнымъ любителемъ музыки, недурнымъ исполнителемъ (скрипачемъ и пианистомъ) и завсегдатаемъ оперы и концертовъ. Тонъ воспоминаній становится особенно теплымъ, когда заходитъ рѣчь о немъ; ему же предоставляется слово для критики; Гансликъ ссылается на письмо къ нему Бильрота, въ которомъ другъ, по прочтеніи первой статьи въ *Deutsche Rundschau*, жалуется на недомолвки и излишнюю осторожность автора, на отсутствіе тѣней, на недостатокъ «диссонансовъ». Разумѣется, вслѣдъ за приведеннымъ обвиненіемъ является и самооправданіе. «Ты правъ, другъ Бильротъ! Все, что я здѣсь рассказываю, пережито и прочувствовано мною, все буквально вѣрно. Но я рассказываю не все, что я пережилъ и прочувствовалъ. Во всякой душѣ есть потаенный уголокъ, есть уединенныя радости и страданія. Мы открываемъ ихъ развѣ старому, вѣрному другу молодости, никогда чужому читателю. У меня не было недостатка въ счастливыхъ мгновеніяхъ, неинтересныхъ для третьяго лица; еще болѣе было дней горя и щемящаго унынія, принадлежащихъ мнѣ одному. Я не подѣлился бы ими, даже если бы я былъ замѣчательная личность, могущая, какъ Жанъ-Жакъ Руссо, требовать участія цѣлой націи къ ихъ интимнѣйшимъ тайнамъ. Мимолетныя безумныя увлеченія нестарѣющагося сердца и тому подобныя *Privatissima*—развѣ имъ мѣсто передъ публикой? «Да вѣдь именно такими вещами», увѣряетъ меня одинъ пріятель, «интересуются прежде всего!» Неужели? Ну, тогда и подавно не надо. Еще менѣе у меня охоты приводить читателя къ одру болѣзни или смерти любимыхъ мною лицъ. Право, въ пейзажѣ моей жизни не было недостатка въ тѣняхъ, требуемыхъ другомъ Бильротомъ, хотя я долженъ съ благодарностью признаться, что «синее небо» преобладало какъ въ самомъ пейзажѣ, такъ и въ моемъ темпераментѣ. Одинъ изъ періодовъ удрученнаго состоянія былъ виновникомъ сдѣланной мною большой глупости. Послѣ продолжительной болѣзни я уничтожилъ всѣ свои дневники, которые я велъ съ пятнадцатаго года тщательно и съ любовью. Къ чему эта грустная память объ исчезнувшихъ счаст-

ливыхъ временахъ? Развѣ дать имъ попасть въ чужія руки, когда я умру? Такимъ образомъ сжигалъ я одинъ томъ за другимъ и съ болѣзненнымъ удовольствіемъ смотрѣлъ въ огонь камина, какъ милые листки быстро вспыхивали, а затѣмъ собирались въ черные слои, по которымъ мелькали искры. Одни только дорожные мои дневники были пощажены; они состояли изъ однѣхъ краткихъ ежедневныхъ отмѣтокъ. Какъ часто, какъ тяжело раскаявался я въ этомъ опрометчивомъ аутодафе!».

Такъ оправдываетъ Гансликъ сдержанный тонъ и бѣдность подробностей о самомъ себѣ въ своихъ воспоминаніяхъ. Слѣдуетъ, однако, замѣтить, что онъ дѣлаетъ исключеніе для своихъ родителей, о которыхъ говоритъ съ необыкновенною теплотою, а также для своей жены, любовь къ которой прорывается неоднократно, напримѣръ, въ томъ мѣстѣ, гдѣ онъ описываетъ, съ какимъ вздохомъ освобожденной груди онъ въ 1876 году, по окончаніи цикла *Нибелунговъ*, отряхнулъ съ ногъ своихъ байрейтскій прахъ. Софіи Вольмутъ (Wohlmut) посвящена въ воспоминаніяхъ отдѣльная небольшая глава. Ученицей консерваторіи, передъ самымъ выпускнымъ экзаменомъ, она сдѣлала ему визитъ, прося ее прослушать. Увлечшись красотою ея голоса, онъ сталъ бывать у нея въ семействѣ и, послѣ блестящаго исполненія ею на консерваторскомъ актѣ роли Маргариты въ пятомъ дѣйствіи оперы Гуно, помѣшалъ ей принять ангажементъ на сцену лейпцигскаго городского театра, помѣшалъ тѣмъ, что 29 апрѣля 1876 года сочетался съ нею бракомъ. Съ тѣхъ поръ Софія Гансликъ въ публикѣ пѣла не иначе, какъ на историческихъ лекціяхъ своего мужа, въ видѣ иллюстрацій къ его словесному изложенію.

За этимъ исключеніемъ Гансликъ, въ изложеніи семидесятихъ и восьмидесятихъ годовъ, говоритъ почти исключительно о другихъ или о музыкѣ, иногда защищая высказанныя имъ и подвергшіяся нападкамъ сужденія. Какъ это бываетъ со многими знаменитыми людьми, громкая слава которыхъ — плодъ тихаго, уединеннаго сидѣнія въ кабинетѣ, въ жизни Ганслика, повидимому, ничего не происходитъ; онъ посѣщаетъ оперу и концерты, просматриваетъ новыя изданія своей книжки, ѣздитъ по фестивалямъ и первымъ представленіямъ

и, гдѣ всемірная выставка, является музыкальнымъ «присяжнымъ» отъ австрійскаго (цислейтанскаго) правительства.

Собственно говоря, въ его жизни было одно только событіе, къ которому я теперь и перехожу.

Въ 1854 году вышла книжка *Vom Musikalisch-Schönen*. Найти издателя было несомнѣнно легко: въ Вѣнѣ двѣ крупнѣйшія книгопродавческія фирмы отказались напечатать ее даже безъ всякаго гонорара. Когда Рудольфъ Вейгель въ Лейпцигѣ не только принялъ ее, но заплатилъ цѣлыхъ сто талеровъ авторскаго гонорара за семь печатныхъ листовъ, Гансликъ почувствовалъ себя богачемъ.

Она сразу плѣнила формой, но сразу же сущностью вызвала оппозицію, едва ли не единогласную. Въ громадномъ лагерѣ противниковъ Ганслика пестрота была невѣроятная: люди, ни въ чемъ дотолѣ несогласные, антиподы по убѣжденіямъ, по вкусамъ, по образованію, по натурамъ, сошлись здѣсь противъ общаго врага. Слова Ганслика, что его теорія не направлена ни противъ какой школы отдѣльно, подтвердились самымъ неожиданнымъ и эффектнымъ образомъ: каждая партія приняла его нападки на свой счетъ. Негодованія вагнеристовъ и листіанцевъ слѣдовало ожидать заранѣе. Но, имѣя врагами лѣвую и крайнюю лѣвую нѣмецкихъ музыкантовъ, Гансликъ былъ покинутъ и умѣренной лѣвою—тѣми самыми шуманистами, изъ которыхъ онъ несомнѣнно происходилъ. Одинъ изъ нихъ, извѣстный впоследствии историкъ Амбросъ, землякъ Ганслика, отвѣчалъ цѣлой брошюрой, написанною съ мягкостью и благодушіемъ, никогда не оставлявшими автора; какъ отнеслись къ дѣлу болѣе задорные, можно видѣть въ тѣхъ строкахъ, которыя посвятилъ Ганслику Рейсманъ въ заключеніи своей исторіи музыки. Бѣшеная злоба журнальной полемики тутъ застыла и увѣковѣчилась въ учебной формѣ. Пикантно то, что и консерваторы обидѣлись до-нельзя. Извѣстный критикъ и педагогъ Лобе, въ то время издававшій свои *Fliegende Blätter für Musik*, вооружился на новую ересь обширною статьею, въ которой отстаивалъ мнимое достоинство искусства, противъ мнимаго его униженія. Не слѣдуетъ забывать, что этотъ же Лобе сочинилъ цѣлый томъ объ оперѣ, состоящій изъ ряда рецептовъ, какъ выражать звуками радость, горе, любовь, ненависть, зависть, благодарность, лицемѣрие

и т. д. до бесконечности. Не мудрено, что теорія музыкально-прекраснаго оказалась для него неудобной. Скорѣе можно удивляться положенію, занятому соотечественникомъ Ганслика Амбросомъ, такъ же, какъ и онъ въ то же время, убѣжденнымъ шуманистомъ, такъ же, какъ и онъ, стоявшимъ между крайностями посредникомъ и отчасти эклектикомъ, такъ же, какъ и онъ, чуткимъ, отзывчивымъ и многостороннимъ, и, наконецъ, такъ же, какъ и онъ, противникомъ Рихарда Вагнера и Листа (хотя въ болѣе мягкихъ формахъ и даже въ меньшей степени). Всѣ атрибуты, здѣсь перечисленные, должны были бы возбудить ожиданіе, что Амбросъ горячо схватитъ оружіе, скованное и отточенное въ совершенствѣ и предлагаемое давно знакомою рукой. Но дѣло въ томъ, что привязанность музыкантовъ къ «теоріи чувства» гораздо сильнѣе ихъ партійной солидарности: если какой-нибудь приверженецъ Доницетти или Гуно попытается тронуть эту чувствительную струну, на него сразу ополчатся не только музыканты остальныхъ лагерей, но также поклонники Гуно и Доницетти.

Въ задачу настоящаго очерка не входитъ систематическій обзоръ теоріи музыкально-прекраснаго въ современномъ фазисѣ ея развитія, то-есть отъ перваго изданія книжки Ганслика до нашихъ дней. При томъ давленіи, которое начали оказывать на философію науки математическія и біологическія, такой обзоръ потребовалъ бы отъ меня если не таланта, равнаго Ганслику, то многообъемлющей учености, для которой у меня нѣтъ даже и элементарныхъ основаній. Изъ обширной массы возраженій, посыпавшихся на него, многія принадлежали перу музыкантовъ (упомянутые уже Лобе, Амбросъ, Рейсманъ; кромѣ нихъ графъ Лауренцинъ, Рихардъ Вагнеръ въ одной бутадѣ своего письма къ г-жѣ Мухановой, рожденной Нессельроде, и множество другихъ; въ послѣднее время въ ряды враговъ вступила могучая фигура, въ которой мы привыкли чтить полководца—Антонъ Рубинштейнъ въ своихъ лекціяхъ объ исторіи фортеціано и особенно въ книжкѣ *Музыка и ея представители (разговоръ о музыкѣ)*, и какъ слѣдовало ожидать, именно у музыкантовъ Гансликъ встрѣтилъ наименѣе пониманія и наиболѣе вражды, по причинамъ, которыя онъ заранѣе обнялъ и разъяснилъ въ послѣдней главѣ своего труда. Между эстетиками и философами, отозвав-

шимися на его книжку, Гансликъ съ особеннымъ вниманіемъ останавливается на авторѣ знаменитой и неудобопонимаемой эстетики Фридрихъ Фишеръ, къ которому онъ съ молодости питалъ не только уваженіе, но и родъ энтузіазма. Изъ молодыхъ оппонентовъ обращаетъ на себя вниманіе Оттокаръ Гостинскій (Hostinsky), книжка котораго (упоминаемая и Гансликомъ въ его предисловіи) во всякомъ случаѣ свидѣтельствуесть, что гансликианство не связано съ культомъ тѣхъ композиторовъ, которымъ основатель системы, какъ критикъ, даетъ предпочтеніе, что оно не есть ни культъ Бетховена, ни культъ Шумана или Брамса, что философское ученіе независимо отъ музыкальныхъ симпатій или антипатій. Гостинскій—вагнеристъ въ настоящемъ смыслѣ слова, т.-е. поклонникъ не только вагнеровою *музыки*, но и его *ученія*: онъ вѣруетъ въ будущность «совокупнаго художественнаго произведенія», но аргументы въ пользу этого ученія онъ какъ-то ухищряется находить въ теоріи Ганслика.

Окончивъ переводъ книжки *Vom Musikalisch-Schönen*, я естественнымъ образомъ желалъ бы видѣть въ русскихъ переводахъ также и критическія статьи Ганслика, нынѣ собранныя въ 8 томикахъ и представляющія хотя не полную совокупность, но лучшіе цвѣты и плоды его почти пятидесятилѣтней дѣятельности <sup>1)</sup>. О критическихъ взглядахъ автора неоднократно заходила рѣчь въ нашей печати, но полное съ ними знакомство встрѣчается рѣдко, и то у нашихъ нѣмцевъ, а не у русскихъ, хотя знаніе нѣмецкаго языка не составляетъ у насъ исключительнаго явленія.

<sup>1)</sup> Вотъ заглавія отдѣльныхъ книгъ, изданныхъ Гансликомъ (кроме *Vom Musikalisch-Schönen*); *Die moderne Oper*, 1875; *Musikalische Stationen*, 1880; *Aus dem Opernleben der Gegenwart*, 1884; *Musikalisches Skizzenbuch*, 1888; *Musikalisches und Litterarisches*, 1889; *Aus dem Tagebuche eines Musikers*, 1892; *Concerte, Componisten u. Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre*, 1886 (въ здѣсь поименованныя изданы въ Берлинѣ издательствомъ Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur); далѣе: *Suite. Aufsätze über Musik u. Musiker*, Вѣна и Тешень безъ обозначенія года (вышла въ 1885 г.). Я приберегъ къ концу заглавія двухъ болѣе солидныхъ томовъ въ восьмую долю листа, изданныхъ гораздо ранѣе (тогда какъ всѣ послѣдующіе маленькаго формата: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1869, и упомянутый уже, составляющій какъ бы продолженіе къ *Historie concertow*, сборникъ *Aus dem Concertsaal*, 1870, оба изданные въ Вѣнѣ у Браумюллера.

Въ отдѣльныхъ, конкретныхъ примѣненіяхъ своего основнаго взгляда, въ сужденіяхъ о композиторахъ и исполнителяхъ, Гансликъ обнаружилъ такую гибкость и такую способность примѣняться къ школѣ, эпохѣ и лицу, что на поверхностный взглядъ можетъ произвести впечатлѣніе неустойчивости. Присматриваясь ближе, мы, быть можетъ, найдемъ, что онъ остался вѣренъ себѣ.

Если читатель настоящей книжки знакомъ съ критическими воззрѣніями переводчика, столь часто признававшася въ громадномъ на него вліяніи автора, то было бы чрезвычайно легко привести его въ тупикъ выдержками изъ музыкальныхъ фельетоновъ того же автора. Оказалось бы, что авторъ и переводчикъ сплошь и рядомъ расходятся во взглядахъ: у нихъ любимые исполнители не тѣ, у нихъ даже по отношенію къ композиторамъ свѣтъ и тѣни распредѣлены различно.

Прежде всего слѣдуетъ замѣтить, что Гансликъ, въ противоположность большинству нѣмцевъ, питаетъ несомнѣнную симпатію къ Берліозу. Здѣсь уже начинается между нами разладъ. Онъ любитъ Берліоза молодого, того же, котораго пропагандировалъ Шуманъ; я же Берліоза средней и позднѣйшей поры, Берліоза *Фауста* и *Троянцевъ*.

Затѣмъ слѣдуетъ вопросъ о Рубинштейнѣ. Композиторъ этотъ одинаково съ Шуманомъ, Мендельсономъ и нѣсколькими второстепенными принадлежитъ къ такъ называемой новоромантической школѣ. Гансликъ же началъ свое поприще глашатаемъ именно этой школы. Нельзя сказать, чтобы онъ былъ совершенно слѣпъ къ такому величавому явленію, какъ творецъ *Океана*; именно *Океану* или, по крайней мѣрѣ, первой его части онъ отдаетъ полную справедливость. Но вообще онъ обнаруживаетъ по отношенію къ Рубинштейну придиричность, которой—принимая въ соображеніе общій характеръ композитора и особенное направленіе вкусовъ критика—нельзя не замѣтить, и которая отдаетъ какою-то антипатіей. Справедливость требуетъ прибавить, что такую же нелюбовь и такую же придиричность Гансликъ обнаруживаетъ и къ антиподу Рубинштейна, къ Іоахиму Раффу.

Если меня нѣсколько удивляетъ такое отношеніе современнаго нѣмецкаго критика къ композиторамъ, между которыми одинъ, правда, иностранецъ, но которые оба выросли при

тѣхъ же вліянійхъ и вѣянійхъ какъ и онъ самъ, то, съ другой стороны, я не вижу никакого преступленія въ томъ, что Гансликъ неумолимо преслѣдуетъ Листа и глумится надъ нимъ. Самъ я чрезвычайно люблю и *Dies irae*, и *Faust-Symphonie*, и *Орфея*, и *Фантазію на венгерскіе мотивы*, и вальсъ *Мефистофеля* (первый) и многое изъ ораторій. Но вѣдь я точно такъ же не люблю многое изъ того, что нравится Ганслику. Всякій критикъ имѣетъ свой кругъ художественныхъ произведеній, внѣ котораго чутье и разумѣніе ему отказываютъ. Припомните, какъ Лессингъ относился къ Корнелю и Расину, Бѣлинскій—къ всѣмъ французамъ XIX вѣка, Жюль Леметръ—къ Шекспиру, Зола—къ романтикамъ или къ Диккенсу. А наши критики послѣ Бѣлинскаго! А Рихардъ Вагнеръ, читающій одну изъ своихъ лекцій по исторіи музыки (хотя бы главу о Мейерберѣ въ *Oper und Drama*)! Листъ—для Ганслика музыкантъ «съ того берега»; ничто не можетъ ихъ связать или сблизить. Ставъ на эту точку зрѣнія, мы вполне объяснимъ происхожденіе столь несимпатичнаго намъ на первый взглядъ отношенія Ганслика къ Чайковскому. Чайковскій имѣетъ родственныя черты съ Глинкой, о которомъ Гансликъ отзывался съ большимъ сочувствіемъ, и съ новѣйшими французами, къ которымъ Гансликъ выказываетъ по крайней мѣрѣ уваженіе, и съ самимъ Шуманомъ, имя котораго для Ганслика священно. Но обстоятельства сложились такъ, что нашему автору Чайковскій представился именно со своей листовской стороны (*Ромео и Джульета*, написанная подъ вліяніемъ «молодой русской школы», то-есть того же Листа) и не внушилъ ему ничего, кромѣ отвращенія. Не слѣдуетъ, однако, забывать, что скупой на похвалу Гансликъ вполне призналъ «несомнѣнный талантъ» творца «Черевичекъ» (въ отзывѣ о скрипичномъ концертѣ), хотя тутъ же сознался, что талантъ этотъ естъ противень.

Остается вопросъ о Моцартѣ, и здѣсь меня беретъ грустное раздумье. Къ Моцарту Гансликъ холоденъ; холоденъ къ Моцарту, котораго такъ легко и такъ красиво можно было бы поставить девизомъ, символомъ, знаменемъ ученія, провозглашающаго самостоятельность музыкально-прекраснаго. Причина этому заключается въ такомъ направленіи вкуса, которое составляетъ ахиллесову пятю не только Ганслика, но и

большинства музыкантовъ нашихъ дней, и которымъ одинаково заражены и Марксъ, и Рихардъ Вагнеръ, и у насъ Сѣровъ и г. Кюи, и Рубинштейнъ: въ преувеличенномъ и одностороннемъ бетховенизмѣ. Я однажды попробовалъ высказаться противъ этого фанатическаго культа. Моя попытка не вызвала ничьего вниманія. Не безъ гордости отмѣчу, что нѣчто подобное моему воззрѣнiю было высказано много лѣтъ раньше Гельмгольцемъ. Имѣя противъ себя едва ли не *всю* фалангу музыкантовъ, я не могу не дорожить тѣмъ фактомъ, что гениальный ученый, многосторонняя дѣятельность котораго была такъ плодотворна и для нашего искусства, что творецъ новой теорiи музыки выразился—хотя мимоходомъ—въ смыслѣ, если не одинаковомъ, то близкомъ къ моему.

Все это—частности, все это—отдѣльныя критическiя сужденія, въ которыхъ два критика могутъ не сходиться, оставаясь тѣмъ не менѣе единомышленниками по общимъ вопросамъ эстетики, по основному принципу. Но затѣмъ есть и въ принципиальномъ вопросѣ, то-есть въ вопросѣ музыкально-прекраснаго, нѣкоторое различіе воззрѣній, вслѣдствіе котораго и критическое отношеніе къ цѣлымъ группамъ и категорiямъ музыкальныхъ произведеній будетъ у насъ различное, даже независимо отъ нашихъ симпатій или антипатій къ композитору или школѣ. Мнѣ хотѣлось бы отмѣтить эти отѣнки, отдѣляющіе меня отъ писателя, котораго я не могу не назвать моимъ учителемъ и къ которому продолжаю читать благоговѣніе, даже и тогда, когда дерзаю приписать одному изъ его положеній болѣе общее или болѣе многообъемлющее значеніе, нежели онъ того желаетъ.

Мнѣ кажется, что шлегелевское опредѣленіе «музыка есть текучая архитектура» примѣнимо не къ *одной* изъ сторонъ музыки, какъ того желаетъ авторъ (стр. 92—93), а ко *всему* искусству звуковъ. Музыкальное произведеніе всегда представляется мнѣ *постройкой*, зыбкою, фантастическою, эфемерною постройкой изъ воздушнаго матеріала. Съ произведеніемъ архитектуры оно раздѣляетъ близость къ ариметикѣ и геометрiи. Съ нимъ же его сближаетъ общая обоимъ *отвлеченность*, витаніе въ сферѣ общихъ идей, неспособность соперничать съ поэзіей или живописью въ изображеніи *отдѣльных* лицъ или видовъ, въ передачѣ отдѣльнаго случая, от-

дѣльнаго чувства или мысли. Сравненіе съ архитектурой можетъ *вполнѣ* замѣнить остроумное, но непопулярное и для поверхностнаго взгляда *обидное* сравненіе съ калейдоскопомъ. Музыка есть текучая, или, употребляя болѣе общій терминъ, движущаяся архитектура; причемъ движеніе ея линейное, отъ прошлаго къ будущему: другого измѣренія оно не имѣетъ. Есть, правда, подобіе второго измѣренія въ *полифоніи* или, какъ обыкновенно говорятъ, въ «аккордахъ»: каждый аккордъ построенъ «снизу вверхъ», но здѣсь слова «низъ» и «верхъ» употреблены метафорически (китайцы, какъ извѣстно, употребляютъ ихъ наоборотъ) и во всякомъ случаѣ, не относятся къ измѣренію времени. Если мы согласимся считать музыку подобіемъ архитектуры, мы сразу приобретаемъ ту выгоду, что можемъ вполнѣ возратить ей прерогативы «чувства» и даже «выраженія чувства», съ тѣмъ, конечно, чтобы понимать «выраженіе чувства» метафорически или точнѣе сказать метонимически <sup>1)</sup>. А съ этимъ вмѣстѣ мы и себя очистимъ отъ упрека, будто мы безсердечные, педантскіе гонители «чувства». Противники негодуютъ на гансликовскій «калейдоскопъ». Ихъ сердить именно это сравненіе, какъ заимствованное изъ сферы недостаточно высокой. Мы привыкли считать калейдоскопъ произведеніемъ фокусничества, годнымъ для балаганной панорамы. Здѣсь не мѣсто доказывать, что калейдоскопъ можетъ быть по чину *ниже* музыки, и, все-таки, по роду или сущности *близкимъ* ей. Для предотвращения споровъ возьмемъ сравненіе изъ того же круга, возьмемъ искусство, равноправное съ музыкой. Кто осмѣлится отрицать, что архитектура полна чувства, что она живетъ и дышетъ чувствомъ, просто потому, что она—изящное искусство, а не ремесло и не промышленность? То или другое чувство, то или другое смѣшеніе чувствъ непременно скажутся и въ планѣ, и въ фасадѣ, если только планъ и фасадъ художественны; зданіе, чуждое чувства, выстроенное исключительно съ хозяйственною, промышленною, учебною, благотворительною, карательною или военною цѣлью, можетъ быть геніальнымъ

---

<sup>1)</sup> Метониміей, какъ извѣстно, называется въ риторикѣ фигура, замѣняющая причину слѣдствіемъ, или наоборотъ, а также дѣйствіе мѣстомъ дѣйствія, предметъ признакомъ, тѣлесное духовнымъ и, наоборотъ, владѣніе владѣльцемъ и т. д.

инженернымъ сооруженіемъ, пожалуй, «вдохновеннымъ» произведеніемъ, но это будетъ вдохновеніе науки, а не искусства. Какъ скоро вы вступаете въ область красоты, вы вмѣстѣ съ тѣмъ охвачены сѣтями и треволненіями чувства. Господство чувства проходитъ черезъ всѣ періоды архитектуры; камень начинаетъ дышать имъ прежде, чѣмъ достигаетъ зрѣлой пластической красоты; онъ оживляется вопреки неумолимой строгости закона и религіи. Гораздо ранѣе древней Эллады, съ которой принято считать зарю «прекраснаго» въ изобразительныхъ искусствахъ, въ глубинѣ таинственной древности, на берегахъ Нила «чувство» праздновало свои оргіи въ могучихъ, роскошныхъ, своеобразно-изящныхъ и бесполезныхъ сооруженіяхъ, отъ каменной неподвижности которыхъ до сихъ поръ вѣтъ угрозой и приниженіемъ, суевѣрнымъ страхомъ и безумнымъ высокобріемъ. Цѣломудренная строгость дорического, жизнерадостная грація іонійскаго храма одушевлены чувствомъ, сходнымъ съ тѣмъ, которое мы знаемъ изъ греческаго эпоса, изъ трагедій Эсхила и Софокла. Еще явственнѣе, еще властнѣе чувство въ архитектурѣ христіанскаго міра; особенно живо и нервно оно въ стилѣ готическомъ. Правда, нѣкоторые пуристы считаютъ готикъ насиліемъ надъ основными законами механики, исчадіемъ произвола и неправды. Но все-таки это архитектура.

Мы, скажу еще разъ, не сомнѣваемся, что архитектура вдохновляется чувствомъ; но мы не допускаемъ (да этого не требуютъ и противники), чтобы отдѣльное архитектурное произведеніе должно было или могло выражать отдѣльное опредѣленное чувство. Это будетъ различіемъ между архитектурой, съ одной стороны, и скульптурой съ живописью, съ другой стороны. Такую же противоположность видимъ мы между хореографіей и музыкой, составляющими искусства общихъ идей, неопредѣленныхъ настроеній, и поэзіей (въ стихахъ и въ прозѣ), искусствомъ опредѣленныхъ чувствъ и мыслей, описывающимъ событія, проповѣдующимъ религіозную и философскую мысль и, такимъ образомъ, смежнымъ съ исторіографіей и съ риторикой или ораторскимъ искусствомъ. Понятіе контрапункта, этой «математики чувства», на которую сентиментально жалуется Рихардъ Вагнеръ, становится яснымъ и плодотворнымъ, коль скоро мы откажемся отъ ложной парал-

лели «музыка-поэзія» и признаемъ истинную,—«музыка-архитектура». Приведенный на страницѣ 25 настоящей книжки афоризмъ Гербарта, что «сущность» музыки «зиждется на правилахъ простого и двойного контрапункта», невѣренъ по отношенію къ древности и среднимъ вѣкамъ, да и въ настоящее время примѣнимъ только въ музыкѣ христіанскихъ народовъ, или такихъ, которые подражаютъ христіанской цивилизаціи. И въ этихъ предѣлахъ, вѣрная сама по себѣ мысль грѣшитъ неточностью выраженія. Сущность не музыки вообще, а многоголосной музыки послѣднихъ четырехъ столѣтій, какъ историческаго явленія, основана на контрапунктѣ, но не на правилахъ, а на практикѣ. Тамъ же, куда еще не проникла гармонія, царство его прекращается. Но Гербартъ правъ, указывая на громадное значеніе контрапункта. Не отвлеченное вычисленіе, не ремесленное умѣнье руководить контрапунктистомъ; ни то, ни другое не составляетъ цѣли контрапункта: тѣсная его связь съ областью вдохновенія, глубокое и энергическое вліяніе на свободное творчество, скажу болѣе: *освободительная и одушевляющая* роль, играемая имъ въ развитіи отдѣльнаго художника, цѣлыхъ школъ, цѣлыхъ историческихъ эпохъ: вотъ что даетъ контрапункту его особенное значеніе. Ничего подобнаго или соотвѣтственнаго нѣтъ въ поэзіи. *Oratores fiunt, poetae nascuntur*. Музыкантъ представляетъ аналогію съ «поэтомъ», но онъ точно такъ же похожъ на «оратора»: спеціальная выучка, *техническое* умѣніе налагаютъ на насъ отпечатокъ школьный, я почти сказалъ *ученый*, от котораго поэты свободны. Ихъ «ученость» не касается ни грамматики, ни версификаціи: то и другое дается имъ какъ бы само собой, вмѣстѣ съ роднымъ языкомъ. «Подготовка» ихъ состоитъ или въ изученіи жизни, исторіи, искусства вообще, или въ философскомъ мышленіи. Ни древняя классическая, ни восточная, ни христіанская поэзія не развились послѣдовательными фазисами изъ массы упражненій въ стихосложеніи и стихоплетствѣ, упражненій сначала неуклюжихъ, механическихъ, чуждыхъ вкуса и порою смысла, но мало-помалу, въ теченіе столѣтій, приобрѣтавшихъ логическое содержаніе и пріятность формы. А таково было развитіе музыки изъ *дисканта* и контрапункта. Сначала отвлеченное вычисленіе и подчиненность внѣшнему правилу, нѣчто безпомощное

и мертвенное, потомъ большой и большой порывъ къ ученымъ комбинаціямъ и хитросплетеніямъ, постепенное усовершенствованіе которыхъ само собою вело къ смягченію архаическаго правила, отчасти къ полному его упраздненію; потомъ зарожденіе жизни въ матеріалѣ созвучій, комбинированныхъ съ ученою цѣлью, появленіе красивой пѣвучей мелодіи, задолго до *гармоническаго* благозвучія или до «правильнаго» контрапункта въ смыслѣ XVI вѣка; затѣмъ богатая и выразительная гармонія, хотя полная шероховатостей и рѣзкостей, первый расцвѣтъ «строгаго стиля»; наконецъ, тотъ же строгій стиль, смягченный и умѣренный развившимся чувствомъ изящнаго, грація и законченность на смѣну суровости и фантастической смѣлости. *На ряду* съ этими фазисами продолжались упражненія въ труднѣйшихъ комбинаціяхъ «музыкальной математики», продолжалось писаніе головоломныхъ канонъ, польза которыхъ для музыкальнаго развитія отдѣльнаго *лица*, въ каждомъ индивидуальномъ случаѣ, могла оспариваться, но и могла быть столь же велика, какъ та несомнѣнная польза, которую принесли *искусству* совокупныя ученныя упражненія XII, XIII и XIV столѣтій. Большинство не только невѣжественныхъ критиковъ, но даже специалистовъ по исторіи музыки склонны видѣть въ этихъ сложныхъ и трудныхъ упражненіяхъ или ребяческую забаву, или тонченный развратъ. Одна изъ причинъ недоразумѣнія—взглядъ на музыку какъ на подражательницу поэзіи. Если, съ одной стороны, упражненій въ каноническомъ стилѣ не должно быть; если, съ другой стороны, музыка походить на поэзію, то мы поддаемся искушенію искать въ исторіи поэзіи явленій, сходныхъ съ тѣми, которыя пугаютъ нашу лѣность и верхоглядство въ музыкѣ, «ученыхъ» упражненій въ родѣ тѣхъ, которыми порою увлекаются контрапунктисты. Ища, мы наталкиваемся на явленія случайныя, спеціальныя и мелочныя, въ которыхъ «игра трудностями» составляетъ не болѣе какъ праздную забаву; мы останавливаемся на акростихахъ, на стихахъ, которые могутъ читаться обратно, на стихотвореніяхъ, принимающихъ въ печати видъ чаши или бутылки и т. п. Мы клеветаемъ на контрапунктъ, на цѣлую область вкуса, мастерства и вдохновенія; или же мы безмѣрно превозносимъ и прославляемъ дѣтскіе ребусы, не имѣющіе ни-

чего общаго съ поэзіей. Совсѣмъ другое дѣло въ архитектурѣ, гдѣ мы находимъ тотъ же контрапунктъ въ послѣдовательномъ проведеніи строительнаго мотива, основаннаго на геометріи, и гдѣ доступнѣе, чѣмъ въ самой музыкѣ, наблюдать эстетическій эффектъ, получаемый отъ соблюденія математическаго условія. Можно оцѣнить и то, какъ геометрическая проблема, въ началѣ отвлеченная и холодная, мало-по-малу охватываетъ фантазію и чувство архитектора, становится проблемой художественною, согрѣваетъ и поработываетъ зрителя, и, наконецъ, звучитъ великолѣпнымъ *аккордомъ*, совершенно какъ у Жоскина, у Лассо, у Палестрины или же (въ другомъ родѣ) у Баха, у Моцарта маленькая тема, по правиламъ контрапункта повторяющаяся въ разныхъ голосахъ и на разныхъ высотахъ, мало-по-малу развиваемая съ возрастающею энергіей, мало-по-малу рождающая изъ себя все новыя сплетенія голосовъ, все сильнѣйшія и густѣйшія гармоніи, наконецъ, разрастается въ роскошное *зданіе*, плѣняющее насъ смѣлостью контура и безупречностью пропорцій.

Въ связи съ этимъ моимъ взглядомъ на сходство музыки и архитектуры я не могу не высказать сожалѣнія о томъ, что излишній цуризмъ побудилъ моего учителя отговаривать музыкальныхъ критиковъ отъ пользованія историческими параллелями, отъ исканія связи между характеромъ музыки и духомъ времени (стр. 89—92). «Связи этой нельзя отрицать», говоритъ онъ. «Вѣроятно она имѣется и въ музыкѣ». Жалобы Ганслика на злоупотребленіе историческою иллюстраціей, на банальное щегольство дешевою начитанностью вполнѣ справедливы. Справедливо и то, что книжка Рилля, цитируемая имъ, произведеніе дилеттанта. Но вѣдь Риль не одинъ: историческою параллелью пользовался и такой глубокой знатокъ, такой чуткій и поэтический критикъ, какъ Амбросъ, пользовался не въ популярныхъ фельетонахъ, а въ многотомной *Исторіи музыки*. По его пятамъ пошли многіе серьезные умы. Намъ, русскимъ, нельзя не вспомнить необыкновенной живости, съ которою ухватился за это воззрѣніе Антонъ Рубинштейнъ въ своемъ оригинальномъ, добродушномъ, полномъ искренности и свѣжести *Разговорѣ о музыкѣ*. Признаться, мнѣ не страшно устанавливать или проводить принципъ, ставшій банальнымъ общимъ мѣстомъ, когда я убѣжденъ въ его

вѣрности Пусть это общее мѣсто, но отвергая его, вы рискуете назвать бѣлое чернымъ.

Принявъ положеніе, что музыка — движущаяся архитектура; признавъ, что архитектура склонна болѣе выражать общее настроеніе эпохи, чѣмъ отдѣльныя чувства въ индивидуальныхъ произведеніяхъ, мы получимъ еще новую выгоду. Возрѣніе это избавляетъ насъ отъ неблагодарнаго перѣдко труда, искать въ вокальной музыкѣ выраженія не эпохи вообще, а непременно особеннаго текста, и притомъ даже въ музыкѣ разныхъ эпохъ выраженія разныхъ текстовъ, такъ что, напримѣръ, *любовь* или *страстность* вмѣстѣ со всѣми поэтическими произведеніями сюда относящимися «недоступны» композиторамъ такой-то эпохи и «должны ждать» обогащенія «изобразительнаго матеріала» (*Darstellungsmaterial*) въ нашемъ искусствѣ такими-то и такими-то средствами мелодіи, гармоніи, ритма.

Сѣтованія и жалобы на то, что музыка не соотвѣтствуетъ словамъ (въ вокальной музыкѣ) или программѣ, или заглавію (въ музыкѣ инструментальной), приходится слышать весьма часто; для многихъ критиковъ такія сѣтованія — хлѣбъ насущный, ибо сравнивать между собою два предмета гораздо популярнѣе, чѣмъ основательно описать одинъ.

Оставляя въ сторонѣ всю инструментальную музыку и всю вокальную свѣтскую, я избираю примѣромъ духовную музыку (все равно, церковную или домашнюю), такъ какъ на ней особенно легко провѣрить мою мысль. Жалобы на «свѣтскій» или «мірской» характеръ духовной музыки не прекращаются въ христіанской церкви съ тѣхъ поръ, какъ свѣтская стала самостоятельной. На первый взглядъ дѣйствительно есть на что жаловаться. Въ первой половинѣ XVIII столѣтія она явно принимаетъ характеръ тогдашней оперы; частое употребленіе «натуральныхъ гармоній», нѣсколько позже, придаетъ ей подобіе охотничьихъ фанфаръ; оперная сентиментальность слышна въ *Христе на Масличной горѣ* Бетховена, оперное легкомысліе — въ *Stabat Mater* Россини. Въ наши дни мы бранили то Верди за мелодраматическую грубость (*Реквиемъ*), то Листа за рапсодическую истерзанность и неистовство (*Гранская месса*).

Строгіе пуристы, въ пику всѣмъ этимъ, столь различнымъ

и между собой враждующимъ грѣшникамъ, прославляютъ праведный вѣкъ строгаго стиля или, какъ обыкновенно выражаются, «музыку Палестрины». «Но» синеходительно прибавляютъ они, «хотя духовная музыка въ то время процвѣтала, *свѣтской*, можно сказать, *не было вовсе*. Возьмите мадригалы XVI столѣтія: развѣ это не та же церковная музыка? Для обширнаго міра свѣтскихъ чувствъ у музыкантовъ XVI вѣка еще не былъ выработанъ *изобразительный матеріалъ* (Darstellungsmaterial). Они могли выражать одну только религіозную идею».

Я утверждаю, что современники Палестрины могли выразить не болѣе и не менѣе, чѣмъ современники Кариссими, Скарлатти, Себастьяна Баха, Глука, Моцарта, Бетховена, Глинки и насъ съ вами: настроеніе своей эпохи, общій ея духъ, общій характеръ.

Недоумѣніямъ надъ мадригалами Палестрины и надъ Stabat Mater Россини или мессами Гайдна не будетъ конца, пока мы будемъ упорно продолжать требовать *индивидуальной* выразительности отъ искусства, гораздо болѣе способнаго къ выразительности *типической* и обобщающей. Связь не съ политическими событіями исторіи, какъ хотятъ нѣкоторые, а съ общимъ характеромъ, съ общимъ духомъ эпохи, для меня такъ очевидна и такъ драгоценна, что я почти не могу писать критическихъ статей безъ того, чтобы энергически не цѣпляться за нее. Въ данномъ случаѣ идея этой связи меня совершенно выручаетъ, безукоризненно выводитъ меня изъ путаницы понятій о новѣйшей духовной музыкѣ, будто бы слишкомъ свѣтской, и о свѣтской музыкѣ старины, будто бы слишкомъ духовной.

Ни Палестрина, ни Скарлатти, ни Россини, ни Брамсъ въ своихъ духовныхъ сочиненіяхъ не обнаруживали исключительной способности къ духовному или свѣтскому. Всякое изображеніе Божества (по крайней мѣрѣ у народовъ цивилизованныхъ) есть антропоморфизмъ. Такъ же какъ у Листа, у Мендельсона-Бартольди, у Бортнянскаго или у Галуши, и у Палестрины духовная музыка сотворена по образу и подобию свѣтской. То, что писали композиторы XVI вѣка, въ настоящее время *кажется* намъ удивительно религіознымъ; въ дѣйствительности же это былъ стиль времени, и какую

ничтожную роль тутъ играло благоговѣйное настроеніе или даже степень вѣры у композитора, можно видѣть хотя бы изъ того обстоятельства, что времена мѣнялись и вѣрованія людей изъ одной крайности переходили въ другую, не оказывая никакого замѣтнаго вліянія на искусство. Языческій XV вѣкъ прошумѣлъ, все притихло, за тридентинскимъ соборомъ послѣдовала страшная реакція, а музыка осталась одна и та же. То, что въ музыкѣ XVI вѣка намъ кажется мистицизмомъ, экзальтаціей, другіе скажутъ—ханжествомъ, тѣ же ритмы, тѣ же аккорды, только съ отгѣнкомъ милой наивности и жесткости, господствовали въ музыкѣ предыдущаго вѣка на ряду съ ученіями Платона и Аристотеля, на ряду со скептицизмомъ и матеріализмомъ въ философіи и литературѣ.

Въ заключеніе я хотѣлъ бы отчетливо установить понятіе «программной» музыки, вытекающее изъ моего взгляда на музыку вообще.

Я совершенно отрицаю понятіе программной музыки въ смыслѣ общепринятомъ, а затѣмъ вполне признаю ее, потому что признаю право композитора писать къ своимъ нотамъ какія угодно словесныя указанія, дополненія, цитаты или предисловія.

Я совершенно отрицаю существованіе такой пьесы, которая давала бы критику основаніе написать фразу: «эта музыка носитъ характеръ программной», или «эта музыка *требуетъ* программы». Тѣмъ болѣе я отрицаю возможность *угадать*, какова должна быть программа, когда предполагавшій ее композиторъ умолчалъ о ней. Съ тѣмъ вмѣстѣ, конечно, отпадаетъ и всякій поводъ къ полемикѣ между двумя критиками, различно рѣшающими задачу. Такую критику я считаю снотолкованіемъ, ясновидѣніемъ, хиромантіей, пророчествомъ—чѣмъ угодно, только не музыкальною критикой.

Сказать о какой-нибудь симфоніи, увертюрѣ или фантазіи, напечатанной безъ объяснительнаго текста, безъ поѣтической заглавія, или исполняемой безъ того и другого: «эта музыка походитъ на программную» можно развѣ въ томъ частномъ смыслѣ, что симфонія, увертюра, или фантазія отличаются тѣми особенностями стиля, которыя случайно или временно связаны съ писаніемъ программной музыки. Композиторы извѣстной страны или эпохи, любившіе снабжать свои сочи-

ненія программами или поэтическими заглавіями, могли въ то же время питать любовь къ тѣмъ или другимъ оборотамъ мелодіи, гармоніи или ритма. Могла образоваться ассоціація идей, вслѣдствіе которой эти обороты начали казаться связанными съ характеромъ не отдѣльнаго сюжета, а цѣлаго рода. Въ дѣйствительности мы видимъ, что программной музыки особенно много является начиная съ сороковыхъ годовъ нашего столѣтія, то-есть вскорѣ послѣ періода «романтической» школы въ Германіи, Англіи и Франціи. При всемъ различіи между романтиками двухъ разныхъ поколѣній и нѣсколькихъ разныхъ странъ, у нихъ замѣчается общая склонность къ таинственному, фантастическому, поразительному, отчасти къ театрално-эффектному и декоративному. Музыка въ значительной мѣрѣ способна къ аналогическому воспроизведенію этихъ элементовъ, отчасти средствами, вполне ей свойственными (мелодія, гармонія, ритмъ, инструментовка), отчасти же средствами, стоящими на самой границѣ искусства и соприкасающимися съ другими областями (генеральныя паузы, ферматы, употребленіе ударныхъ инструментовъ, не имѣющихъ опредѣленнаго строя и т. п.). Какъ водится, музыканты черпали свое вдохновеніе изъ поэзіи предыдущаго поколѣнія, а потому въ программахъ царить (и отчасти продолжаетъ царить) романтизмъ, хотя мы уже въ сороковыхъ годахъ не были романтиками, а теперь давно уже реалисты, натуралисты, веристы и даже начинаемъ забираться въ реакцію противъ этихъ направленій. Вотъ почему въ музыкѣ программной (считая сюда и всю музыку съ поэтическими заглавіями) преобладаютъ, во-первыхъ, программы таинственныя, фантастическія, поразительныя <sup>1)</sup>, а во-вторыхъ, театрално-эффектныя и декоративныя, и вслѣдствіе этого музыка принимаетъ односторонній характеръ, правда, обогатившій ее многими любопытными, порою красивыми приемами, но, съ другою

---

<sup>1)</sup> Я помню, что Н. И. Заремба, въ срединѣ шестидесятыхъ годовъ, задалъ Чайковскому написать или набросать увертюру *Les vendanges de Champagne*, и что будущій авторъ *Мазепы*, *Манфреда* и *Чародѣйки* весьма смутился такимъ требованіемъ. „Этотъ сюжетъ мнѣ ничего не говоритъ“, жаловался онъ мнѣ. Привожу этотъ анекдотъ, потому что въ немъ видна зависимость отъ эпохи „ненстовой“ даже такого трезваго и яснаго ума, какъ воспитанный на реальной литературѣ сороковыхъ годовъ Чайковский.

стороны, толкнувшей ее на путь манеры, крайности и дилеттантской мишуры. Программная музыка, въ свою очередь, оказала давленіе на музыку не программную (это давленіе, или аналогическое съ нимъ драматической на инструментальную, замѣтно уже въ инструментальныхъ речитативахъ у Гайдна, у Себастіана Баха). Такимъ образомъ симфонія, сюита, увертюра (концертная), а затѣмъ квартетъ и фортепіанная соната заражаются острымъ диссонансомъ, непрерывною и безцѣльной модуляціей, частыми замедленіями и ускореніями темпа, частыми ферматами, употребленіемъ высочайшихъ регистровъ для окончаній *pianissimo* и т. д. Слушатель, только что вкушавшій эти прелести подъ названіями *Данте*, *Тристанъ и Изольда*, *Жирондисты*, *Фаэтонъ*, *Ночное шествіе*, *Гидра*, *Химера и Минотавръ*, говоритъ себѣ, что это не просто, что музыка эта хотя не говоритъ о себѣ, какъ о программной, но развѣ изъ скромности; что тутъ, очевидно, не «бесодержательная игра звуками», а «присутствіе идеи», что это не «щекотаніе слуха», а «музыка духа». Бываетъ такъ, что злоупотребленіе прозаичнѣйшими и балаганнѣйшими средствами, какъ большой барабанъ, тарелки, тамбуринъ, кастаньетки, тамтамъ, колокола, молотки и наковальни, принимаются за признаки поэзіи и мысли, за свидѣтельство о возвышенномъ, идеальномъ стремленіи. Предположеніе въ музыкѣ программы, эта исходная точка музыкальной хиромантии и снотолкованія, такимъ образомъ, нерѣдко рождается самими жалкими внѣшними приѣмами, очень мало общаго съ музыкой имѣющими. Тѣ, которые искали «идеи» и мнятъ ее обрѣсти, обыкновенно думаютъ, что тѣмъ самымъ хвалятъ композитора, ставятъ его на высшій уровень. А на дѣлѣ выходитъ другое. Жрецъ «идеи» поднялся на свѣтлыя высоты поэзіи развѣ тѣмъ, что упалъ ниже музыки.

Внѣ этого частнаго случая, фраза «эта музыка имѣетъ характеръ программный» странна и непонятна, ибо открываетъ въ отдѣльномъ недѣльномъ, какъ нѣчто новое, черту, свойственную всему виду. Программа по первоначальному смыслу вывѣщенное объявленіе, затѣмъ планъ или какъ бы оглавленіе предстоящаго ряда дѣйствій (учебная программа, программа журнала, программа министерства). Въ инструментальной музыкѣ программа есть писанное или печатное объяс-

неніе тѣхъ событій, образовъ или смѣняющихся настроеній, которые желалъ изобразить композиторъ. Программа относится къ композиціи, какъ каталогъ къ библіотекѣ, какъ оглавленіе къ книгѣ. Всякая книга можетъ быть снабжена оглавленіемъ; ко всякой библіотекѣ можно составить каталогъ. То и другое часто упускается, но составъ библіотеки, но содержаніе книги остаются тѣ же. Можно ли сказать: «эта книга носитъ отпечатокъ книги съ оглавленіемъ»? Можно ли сказать: хотя Бетховенъ рѣдко дѣлалъ каталогъ къ своимъ библіотекамъ (а у него ихъ было 138), но все онѣ носятъ характеръ библіотекъ съ каталогами, библіотекъ *каталожныхъ*?

Приверженцевъ теоріи чувства такой аргументъ нисколько не смутитъ. Они скажутъ: да, именно; библіотека имѣетъ характеръ библіотеки съ каталогомъ, когда она настолько обширна и интересна, что къ ней стоить составить каталогъ. Это то же раздѣленіе музыкальныхъ пьесъ на «пустыя и полныя шампанскія бутылки», о которомъ съ такимъ презрѣніемъ говоритъ нашъ авторъ (стр. 75). По этой теоріи всякая Bataille de Prague, всякій Orage на морѣ или на сушѣ, всякая Pluie или Escume de Perles выше бетховенскихъ сонатъ, и потому лишь, что пустѣйшая фортепіанная пьеска имѣетъ если не программу, то поэтическое заглавіе, а соната довольствуется скромнымъ номеромъ. Вальсы Метра или Лабичкаго на этомъ же основаніи должны быть признаны высшею поэзіей, вальсы Шопена—презрѣнная проза.

Свобода творчества, свобода исканія новыхъ путей—священна и неприкосновенна. Если присутствіе программы, если настоящее представленіе о реальномъ происшествіи, о рядѣ смѣняющихся чувствъ, или, наконецъ, о готовомъ произведеніи поэзіи или изобразительнаго искусства способны воспламенить фантазію музыканта и обогатить искусство новыми завоеваніями, то пусть онъ бережетъ и лелѣетъ его въ своей душѣ. Адекватнаго «изображенія» или «выраженія» этого представленія въ звукахъ онъ ни въ какомъ случаѣ не достигнетъ. На высоты же программной музыки полетъ его генія, или таланта, или талантика, вознесетъ его каждый разъ, когда онъ потрудится впереди нотной бумаги вложить или вшить бумаги писчей и на ней написать разсказъ, размышленіе или изліяніе чувствъ.

## Одинъ изъ противниковъ Ганс-лика.

Русск. Вѣстн., 1889. Августъ-Вильгельмъ Амбросъ. *Границы музыки и поэзи. Эпюдъ изъ области музыкальной эстетики. Переводъ И. Т. (со 2-го нѣмецкаго изданія)*. Спб. у В. Бесселя и К<sup>о</sup> (безъ года). VIII и 144 стр. in-8.

Авторъ настоящей брошюры, составилъ себѣ громкое имя въ германскомъ ученomъ мѣрѣ своею *Исторією музыки (Geschichte der Musik, 1862—1878)*, свидѣтельствующей о колоссальной начитанности и трудолюбіи и произведшей совершенный переворотъ въ оцѣнкѣ цѣлаго обширнаго періода. Какъ и всѣ исторіи музыки, затѣянная на широкую ногу, трудъ Амброса остался недоконченнымъ: посмертный четвертый томъ <sup>1)</sup> доходить едва до третьяго десятилѣтія XVII вѣка, и до сихъ поръ не нашлось достойнаго продолжателя этого монументальнаго предпріятія. Но и въ этомъ неоконченномъ видѣ *Geschichte der Musik* есть твореніе, импонирующее и размѣрами, и фактическимъ содержаніемъ, и положенною въ основаніе идеей. Подъ вліяніемъ своего дяди Кизеветтера, автора многихъ музыкально-историческихъ трудовъ и обладателя великолѣпной музыкальной бібліотеки, Амбросъ съ молодости проникся любовью къ стариннымъ памятникамъ контрапунктической духовной музыки (Баха и Генделя съ одной стороны, Палестрины и его группы съ другой стороны), и когда началъ писать музыкально-критическіе очерки, то всегда освѣщалъ эстетическую оцѣнку историческими соображеніями, примѣрами и параллелями. Тѣмъ не менѣе предложеніе написать

<sup>1)</sup> Самъ по себѣ также недоконченный и въ этомъ видѣ, безъ постороннихъ прибавленій, изданный подъ добросовѣстною и авторитетною редакціей Густава Ноттебома (Nottebohm).

исторію музыки, сдѣланное ему тароватою книгопродавческою фирмою Лейкарта въ Бреславлѣ (впослѣдствіи въ Лейпцигѣ), застало его врасплохъ: ему показалось, что для такого громаднаго ученаго сочиненія онъ вооружень недостаточен, и вслѣдствіе этого онъ принялся готовиться и учиться съ необычайнымъ рвеніемъ. Первый томъ (восточный и древнеклассическій міръ) вышелъ въ 1862 году, и, не содержа ничего особенно-новаго, мало обратилъ на себя вниманіе, но въ предисловіи ко второму тому, вышедшему въ 1864 году и обнимающему время до середины XV столѣтія, Амбросъ въ первый разъ высказалъ (и съ полной опредѣленностью и горячимъ краснорѣчіемъ высказалъ) воззрѣнія, ставшія съ тѣхъ поръ для него характерными и въ значительной мѣрѣ проникшія въ ученый міръ. Эти воззрѣнія можно обозначить словомъ, имъ же изобрѣтеннымъ: *бельгоманія*. Въ противоположность господствовавшему до него взгляду, что церковная музыка въ XVI вѣкѣ находилась въ самомъ жалкомъ и запущенномъ видѣ и что Палестрина ее «спасъ» своею *Missa Papae Marcelli*, Амбросъ утверждаетъ, что Палестрина есть только послѣдній, хотя и высшій цвѣтъ цѣлаго обширнаго (почти 200-лѣтняго) періода, въ теченіе котораго церковная музыка находилась на высшей степени совершенства и выставила цѣлыя сотни именъ даровитыхъ и ученыхъ композиторовъ, многочисленность которыхъ можетъ соперничать съ многочисленностью живописцевъ (преимущественно религиозныхъ), также ознаменовавшихъ своими гениями именно эти два столѣтія. Во всей этой нескончаемой вереницѣ именъ итальянцевъ почти нѣтъ; они появляются только въ XVI столѣтіи, непосредственно передъ Палестриной, и то въ небольшомъ числѣ. Всѣ остальные нѣмцы, французы и главнымъ образомъ нидерландцы. Культъ допалестриновской музыки есть, такимъ образомъ, культъ нидерландцевъ: отсюда слово *бельгоманія*, тѣмъ болѣе удачное, что въ музыкальной дѣятельности участвовала главнымъ образомъ южная, французская часть Нидерландовъ; нѣмецкія же провинціи (нынѣшняя Голландія) играютъ роль весьма второстепенную. Колоссальныя богатства, завѣщанныя намъ этимъ періодомъ (мессы, мотеты, псалмы, всякаго рода гимны и безчисленное множество хоровъ на *святскіе* тексты) были

отчасти уже тронуты предшествовавшими Амбросу изслѣдователями—упомянутымъ уже Кизеветтеромъ, Винтерфельдомъ, каноникомъ Проске и другими; но все извлеченное изъ праха библиотекъ и обнародованное въ новыхъ изданіяхъ составляло едва тысячную долю сохранившагося въ печати и рукописяхъ. Въ XV и XVI столѣтіяхъ музыканты, точно такъ же какъ и въ наше время, писали свои многоголосныя сочиненія въ видѣ партитуръ; но *печатались* хоровыя ноты исключительно въ отдѣльныхъ голосовыхъ партіяхъ, такъ что для *чтенія* ихъ и сужденія о нихъ нужно предварительно составлять изъ голосовъ партитуры, что составляетъ работу чисто-механическую, но въ то же время не можетъ быть поручено простому кописту, такъ какъ нотные знаки того времени существенно отличаются отъ нашихъ, и для уразумѣнія ихъ требуется нѣкоторая палеографическая подготовка, а также основательное знаніе контрапункта. Историкъ музыки долженъ быть и архитекторомъ, и землекопомъ въ одномъ лицѣ. Амбросъ былъ превосходный работникъ, но прежде всего онъ былъ художникъ—художникъ слога и литературной формы. Самыя сухія матеріи музыкально-историческихъ изслѣдованій (вообще изобилующихъ сухими матеріями) подъ его перомъ получаютъ жизненность и небывалый интересъ для простаго любителя. Объясняя намъ какую-нибудь скучную и давно брошенную теорію ритма или тональности, Амбросъ никогда не упускаетъ случая оживить изложеніе тѣмъ или другимъ сравненіемъ съ одновременными проявленіями умственной жизни въ другихъ сферахъ, сообщить бытовую подробность, черту нравовъ, психологическое наблюденіе; иногда у него какъ бы нечаянно выходитъ культурно-историческая картинка, полная оживленія и пикантности.

Такой талантливый писатель, очевидно, не могъ ограничиться спеціальнымъ трудомъ, по самому предмету и еще болѣе по объему составляющимъ, несмотря на блескъ изложенія, книгу для немногихъ. И дѣйствительно, *Geschichte der Musik*—не болѣе какъ завершеніе дѣятельности Амбросса, но отнюдь не единственный ея плодъ. Нашъ авторъ принадлежалъ къ числу самыхъ многостороннихъ людей своего времени. Ученостью онъ обладалъ самую разнообразную: по университетской спеціальности онъ, такъ же, какъ и его со-

отечественникъ Гансликъ, былъ юристъ, но при этомъ онъ прекрасно зналъ древніе языки и ихъ литературу, особенно греческую, еще короче былъ знакомъ съ образовательными искусствами среднихъ вѣковъ и возрожденія—настолько коротко, что былъ приглашенъ преподавать исторію искусства покойному кронпринцу Рудольфу—и при всемъ этомъ находилъ досугъ быть композиторомъ и музыкальнымъ критикомъ, а подъ конецъ жизни сдѣлаться первенствующимъ въ Германіи, если не въ Европѣ, историкомъ музыки. Чтобы очертить неутомимую энергію этого человѣка, необходимо прибавить, что, какъ юристъ, онъ сдѣлалъ карьеру недурную: въ послѣдніе годы онъ занималъ мѣсто, соотвѣтствующее, если не ошибаюсь, нашему оберъ-прокурору кассационнаго департамента Сената. Музыкально-историческія изысканія потребовали отъ него неоднократныхъ и продолжительныхъ путешествій въ Италію, на которыхъ онъ время свое едва ли не поровну дѣлилъ между памятниками средневѣковой архитектуры, пластики и живописи. На все это его хватало, и ко всему этому онъ относился съ любовью и горячностью. Двѣ стороны его дѣятельности недоступны моему сужденію: служебная и композиторская. Замѣчательно, что о второй я знаю еще менѣе нежели о первой. Хотя судить юриста совсѣмъ не входитъ въ сферу моей компетентности, но о *направленіи* Амброса, какъ оффиціального лица, я имѣю кое-какое понятіе. Онъ былъ строгій консерваторъ и въ глубинѣ души едва ли не сожалѣлъ о старой шварценбергской Австріи, причемъ, несмотря на свое чешское происхожденіе, держалъ сторону нѣмцевъ, хотя прекрасно зналъ по-чешски и одно время, если не ошибаюсь, читалъ лекціи на этомъ языкѣ. О композиціяхъ же Амброса я даже и такихъ поверхностныхъ свѣдѣній не могу сообщить, такъ какъ ни одной изъ нихъ не видалъ, хотя многія были напечатаны при его жизни. Затѣмъ, какъ музыкальнаго критика я его знаю не въ полномъ объемѣ. Въ теченіе многихъ лѣтъ онъ былъ музыкальнымъ рецензентомъ оффиціальной *Wiener Zeitung*, газеты, не имѣющей никакихъ подписчиковъ, кромѣ обязательныхъ, такъ что одинъ изъ самыхъ блестящихъ и увлекательныхъ современныхъ писателей, въ полномъ расцвѣтѣ своихъ силъ, оказался какъ бы заживо похороненнымъ. Впрочемъ,

нѣкоторые изъ своихъ фельетоновъ Амбросъ въ послѣдствіи выпустилъ изъ мрачнаго подземелья, въ которомъ они были заключены, и издалъ ихъ въ двухъ маленькихъ томикахъ, подъ заглавіемъ *Bunte Blätter* (1872 и 1874 гг.). На ряду со статьями музыкальнаго содержанія здѣсь встрѣчаются и статьи по образовательнымъ искусствамъ. Кромѣ того онъ задолго до своей *Истории музыки* обратилъ на себя вниманіе музыкальнаго міра тоненькою, но богатой содержаніемъ книжкой *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (Культурно-историческіе очерки современной музыкальной жизни), а еще ранѣе, именно въ 1856 году, дебютировалъ въ литературѣ брошюрой, переводъ которой нынѣ предлагается русской публикѣ.

Брошюра *Границы музыки и поэзии* есть одно изъ многочисленныхъ возраженій, вызванныхъ вышедшею годомъ раньше брошюрой Ганслика *О музыкально-прекрасномъ*. О сущности возрѣнія Ганслика мнѣ приходилось говорить не разъ, такъ что я здѣсь могу ограничиться немногими словами. По мнѣнію Ганслика, музыка, такъ же какъ и архитектура, и въ противоположность скульптурѣ, живописи и поэзи, не имѣетъ «содержанія», которое могло бы быть передано словами, а потому и не можетъ преслѣдовать задачи, одинаковыя съ тремя названными искусствами. Въмѣстѣ съ тѣмъ, Гансликъ вооружается и противъ тѣхъ эстетиковъ, которые утверждаютъ, что музыка имѣетъ цѣлью «возбуждать» или «выражать» чувства. Такимъ образомъ за музыку признается только *особенное*, специфически ей свойственное содержаніе—«звучація движущіяся формы» и какъ на аналогичекія съ нею явленія указывается на *арабеску* и на *каллидоскопъ*.

Кажется, что эти два сравненія со сферами низменными болѣе всего огорчили и обидѣли музыкантовъ. Достоверно то, что они обидѣлись страшно, и что нападки на Ганслика посыпались со всѣхъ сторонъ. Между этими возраженіями то, которое принадлежитъ Амбросу—едва ли не самое умѣреннее и, если можно такъ выразиться, дружественное. Чрезвычайно чуткій и впечатлительный, склонный къ энтузіазму и всякаго рода увлеченіямъ, Амбросъ, повидимому, имѣлъ въ натурѣ своей очень малый запасъ желчи и яда; во всемъ,

что имъ написано, я помню не болѣе двухъ-трехъ примѣровъ настоящаго гнѣва, да и то скоропроходящаго. Въ предисловіи къ *Границамъ музыки и поэзіи* авторъ даже говоритъ Ганслику комплименты. При всемъ томъ ясно, что именно для людей его направленія и его природы гансликианизмъ долженъ былъ представлять явленіе отталкивающее и вопіющее. Амбросъ, какъ я сейчасъ говорилъ, былъ прежде всего энтузіастъ; его призваніемъ былъ не столько трезвый анализъ, сколько цвѣтистое описаніе или лирическое изліяніе. Аналогіи между различными искусствами, неожиданныя, но блестящія параллели между произведеніями музыки и живописи, музыки и поэзіи и т. д. то и дѣло приходили ему въ голову. Выросшій подъ вліяніемъ Шумана, и притомъ не только музыкальныхъ, но и литературныхъ его произведеній, онъ унаслѣдовалъ отъ своего образца склонность давать въ критикѣ волю своему воображенію, сочинять въ отчетѣ о музыкальной пьесѣ рядъ событій или картинъ, будто бы изображаемыхъ ею, доискиваться и угадывать поэтическія намѣренія, часто вовсе отсутствующія у композитора. Подобно многимъ музыкальнымъ критикамъ его поколѣнія, а также поколѣнія, ему предшествовавшаго, онъ видѣлъ въ мірѣ музыкальной композиціи какую-то безконечную картинную галлерей, гдѣ историческія сцены, иллюстраціи произведеній великихъ поэтовъ, пейзажи и жанровыя изображенія смѣнялись пестрою вереницей. Проститься съ этими поэтическими грезами и довольствоваться «чистымъ созерцаніемъ» музыкальныхъ линій и пропорцій ему было рѣшительно не подъ силу. Книжка его, впрочемъ, отнюдь не имѣетъ характера плача о потерянномъ счастьи: это могло бы быть, если бы Амбросъ повѣрилъ Ганслику на слово, тогда какъ, напротивъ, онъ съ полною увѣренностью остается при своемъ мнѣніи. Съ другой стороны у Амброса, при всемъ его желаніи дружески опровергнуть противника и наставить читателя на путь истинный, нѣтъ, собственно говоря, опроверженія чьей бы то ни было теоріи, потому что нѣтъ никакой собственной. Нашъ авторъ представляетъ странное, но въ наше время не особенно рѣдкое явленіе: при большомъ талантѣ, остроуміи, при обиліи вкуса и воображенія у него какая-то неспособность къ дедуктивному мышленію. Всякое логическое проти-

ворѣчіе, если оно уже не слишкомъ элементарнаго свойства, можетъ ускользнуть отъ его вниманія, а потому обличить, осмѣять или исправить его—совсѣмъ не его дѣло. Въ этомъ онъ представляетъ разительный контрастъ съ Гансликомъ, умомъ отвлеченнымъ и безошадно логическимъ. Въ *Границахъ музыки и поэзіи* мы нѣсколько разъ читаемъ, что такъ называемая формальная эстетика (теорія Ганслика) не права, но въ чемъ она не права—мы не видимъ. Въ сущности вся брошюра представляетъ собою рядъ повтореній тѣхъ самыхъ ошибокъ, тѣхъ самыхъ общихъ мѣстъ эстетики, которыя, казалось, разъ навсегда были упразднены трезвымъ и строгимъ анализомъ Ганслика. Изъ этого совсѣмъ не слѣдуетъ, чтобъ ее не стоило прочесть, или чтобы авторъ потрудился даромъ. Нужно только не требовать отъ него философіи, не искать у него поученія по вопросамъ, безпристрастное разсмотрѣніе которыхъ претитъ его восторженной натурѣ. Написанная, какъ все у Амброса, по какому-то непонятному плану и потому въ дѣломъ производящая впечатлѣніе безпорядка, книжка его распадается на множество прекрасныхъ отдѣльныхъ страничекъ: музыкально-историческіе очерки и анекдоты чередуются съ поэтическими описаніями разныхъ произведеній классической музыки; то и другое передается въ живой и увлекательной формѣ, согрѣтой художническимъ чувствомъ, нерѣдко приправленнымъ юморомъ. Самыя фантазіи, въ которыхъ критикъ приписываетъ композитору поэтическія представленія и живописные образы, о которыхъ композиторъ не упоминаетъ ни программой, ни даже простымъ заглавіемъ, самыя фантазіи подобнаго рода, говорю я, не могутъ принести вреда, если только читатель отнесется къ нимъ какъ слѣдуетъ, если только онъ будетъ помнить, что всякое поэтическое толкованіе инструментальной композиціи представляетъ собою одно изъ безчисленнаго множества возможныхъ толкованій, а отнюдь не *единственное* или *обязательное*. При такой оговоркѣ можно даже вполне мириться со словами «изображаетъ», «обозначаетъ» и т. п., обыкновенно примѣняемыми къ той или другой музыкальной пьесѣ.

Объясню примѣромъ. Если вѣрить свидѣтельству современниковъ, Бетховена нерѣдко спрашивали о томъ, что озна-

часть та или другая его фортепианная соната. Такие вопросы его повидимому нисколько не удивляли. Онъ отвѣчалъ весьма охотно и ни мало не запинаясь, притомъ всегда какою-нибудь колоссальною несообразностью. Такъ, на вопросъ о значеніи большой F-мольной сонаты (такъ называемой *appassionata*) онъ будто бы отвѣчалъ: «прочтите *Бурю* Шекспира». Здѣсь несоотвѣтствіе между музыкой и мнимою программой до того вопіющее, что, вѣроятно, сами спрашивавшіе ушли отъ великаго мастера сконфуженные и съ понурыми головами. Если бы они напередъ знали, что черезъ полстолѣтія случится съ другими любопытными, также затѣявшими зря приставать къ знаменитому человѣку, то они принуждены были бы сознаться, что ихъ участь сравнительно была еще сносна. А именно: къ маститому англійскому поэту Браунингу, извѣстному своимъ непроницаемымъ глубокомысліемъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ явилась депутація отъ учрежденнаго для изученія его общества Browning-Society. Депутаты пришли съ томикомъ его стиховъ и покорнѣйшей просьбою объяснить одинъ стихъ, оказавшійся непонятнымъ для самыхъ компетентныхъ спеціалистовъ по части Браунинга. Маститый старецъ очень ласково принялъ своихъ ученыхъ поклонниковъ, взялъ въ руки предложенный ему томъ и долго разсматривалъ спорное стихотвореніе. Потомъ, возвративъ имъ книжку, произнесъ: «сказать вамъ правду, господа, я и самъ не понимаю, что бы это такое могло значить».

Насколько отвѣтъ Браунинга забавенъ въ устахъ поэта, настолько бы онъ былъ умѣстенъ, если бы его далъ музыкальный композиторъ. Въ устахъ композитора онъ имѣлъ бы глубокое критическое значеніе: причина, по которой онъ имѣлъ бы это значеніе, именно и есть краеугольный камень Гансликовой эстетики. Композиторы *не знаютъ*, что они хотятъ сказать тѣмъ или другимъ тактомъ, предложеніемъ, періодомъ или цѣлымъ сочиненіемъ, когда сочиненіе это не написано ни на слова (вокальная музыка), ни на программу (симфоническая или вообще инструментальная поэма) и не имѣетъ опредѣленнаго поэтическаго заглавія (этотъ послѣдній родъ гораздо многочисленнѣе предыдущаго; онъ то и дѣло смѣшивается съ нимъ у рецензентовъ, но легко узнается, потому что *программное* сочиненіе кромѣ заглавія все-

гда имѣеть словесный текстъ, отдѣльно выписанный композиторомъ или въ послѣдовательныхъ отрывкахъ помѣщаемый надъ самыми нотами; текстъ этотъ бываетъ содержанія или повѣствовательнаго, или описательнаго, или лирическаго). Въ извѣстномъ высшемъ, строго логическомъ смыслѣ можно было бы даже сказать, что значеніе программной и самой вокальной музыки *такъ же* неуловимо, какъ и инструментальной безъ программы: это явствуетъ между прочимъ изъ того, что на одно и то же стихотвореніе можно написать неопредѣленное число романсовъ, изъ которыхъ каждый одинаково хорошо будетъ его передавать. Такимъ образомъ содержаніе вокальной музыки, *хорошо* передающей текстъ (только о такой и можетъ быть споръ), никогда не бываетъ *тождественно* съ содержаніемъ текста, а только болѣе или менѣе *конгеніально* этому содержанію. Но можно совершенно уступить всю эту область противникамъ и довольствоваться болѣе осязательнымъ вопросомъ музыки чисто инструментальной. Бетховенъ *не зналъ*, что именно выражаетъ большая F-мольная соната, и когда онъ, чтобы выйти изъ затрудненія, попробовалъ обмануть себя, онъ сказалъ несообразность, и даже хуже чѣмъ несообразность; у него, помимо его воли, вмѣсто серьезнаго отвѣта вышелъ какой-то каламбуръ, ибо вся его соната, кромѣ коротенькой средней части, имѣеть характеръ въ высшей степени *бурный*, *Буря* же Шекспира, какъ извѣстно, такого характера не имѣеть. Было бы крайне неблагоприятно сказать, что въ данномъ случаѣ гениальный артистъ впалъ въ заблужденіе отъ отсутствія литературнаго образованія. Никакого образованія ненужно, для того, чтобы отдать себѣ отчетъ въ сюжетѣ поэтическаго произведенія: для этого достаточно простой грамотности и здраваго смысла. Съ нѣкоторымъ терпѣніемъ можно подыскать въ любой изъ европейскихъ литературъ не одно, а десятки стихотвореній, характеръ которыхъ вполне подходитъ къ таковому же F-мольной сонаты; можно было бы, пожалуй, щегольнуть по этому поводу эрудиціей и задаться, напримѣръ, тѣмъ, чтобы въ этой антологіи ограничиться тѣми поэтами, которые по біографическимъ даннымъ могли быть извѣстны Бетховену. Я такой эрудиціей не обладаю и ограничусь слѣдующимъ замѣчаніемъ. Представимъ себѣ, что кто-нибудь дѣйствительно

сдѣлаеть такой подборъ и затѣмъ напечатаетъ результаты своихъ трудовъ въ видѣ журнальной статьи. Такъ какъ все касающееся Бетховена всегда интересуеть публику, то статья навѣрно будетъ прочтена; читатели же распадутся на столько партій, сколько въ статьѣ будетъ стихотвореній. Я не говорю, что партіи будутъ одинаково многочисленны, но я увѣренъ, что каждое стихотвореніе найдетъ хотя бы одного сторонника. Сама F-мольная соната въ этомъ спорѣ останется пассивной. Я хочу сказать, что она одинакова будетъ нравиться всѣмъ, и что противорѣчивыя ея толкованія, взятая каждое отдѣльно, будутъ казаться равно непреложно вѣрными. Тотъ, который будетъ убѣжденъ, что она обозначаетъ три сцены изъ первой части *Фауста*, будетъ слушать ее съ такимъ же умиленіемъ, какъ и тотъ, который увидитъ въ ней призраки изъ трагедіи Грильпарцера. Эта пассивность музыки, эта готовность ея отдаваться первому встрѣчному, ясно свидѣтельствуютъ, что она не стѣснена никакою привязанностью къ законному супругу. Да и есть ли у нея этотъ супругъ? Не вѣрнѣе ли сказать, что она не имѣетъ никакой постоянной, свыше назначенной ей поддержки и опоры, что она, говоря словами древняго поэта, *ipsa suis pollens opibus, nil indigant nostri*?

Къ сожалѣнію, въ брошюрѣ Амброса есть историко-философскій отдѣлъ, составляющій наименѣе оригинальную, но наиболѣе прискорбную ея сторону. Конструкція здѣсь та же самая, что въ книгѣ Адольфа Бернгарда Маркса *Die Musik des XIX Jahrhunderts und ihre Pflege*, о которой авторъ съ похвалою и благодарностью упоминаетъ въ предисловіи. Въ карриатурѣ эту конструкцію можно найти въ *Oper und Drama* Рихарда Вагнера; здѣсь мы имѣемъ дѣло не съ маленькою сектой, а съ цѣлымъ, такъ сказать, вѣроисповѣданіемъ. Это та теорія, которую избранный кругъ петербургскихъ меломановъ нынѣшней зимой имѣлъ счастье слушать изъ авторитетныхъ устъ А. Г. Рубинштейна. На своихъ лекціяхъ объ исторіи фортепіанной музыки, гениальный артистъ съ замѣчательною послѣдовательностью проводилъ ученіе, которое для краткости можетъ быть названо ученіемъ Маркса. У мыслителей этой школы музыка является нѣкотораго рода Брунгильдой, лежащей въ вѣковомъ снѣ. Смѣняются школы, смѣ-

няются направленія, одно столѣтіе идетъ за другимъ, а музыка все спитъ на своемъ заколдованномъ камнѣ: она давно созрѣла техникой, она состоитъ изъ прекрасныхъ звуковъ, но звуки эти ничего не говорятъ ни сердцу, ни воображенію, ни мыслящему разуму. Является Зигфридъ-Бетховенъ и будить ее. Она бросается въ его объятія и сразу пріобрѣтаетъ смыслъ и содержаніе, сразу преисполняется и картинности, и поэзіи, и философскихъ идей.

Невозможно отрицать, что эта мысль вотъ уже полстолѣтія, какъ имѣетъ ходъ. Она нашла самый большой успѣхъ, который когда бы то ни было выпадалъ на долю музыкальнаго сужденія. Интеллигентный читатель такъ же неизмѣнно нуждается въ обобщеніяхъ и удобныхъ рамкахъ, какъ, наоборотъ, простолюдинъ въ безхитростномъ опредѣленіи отдѣльнаго конкретнаго случая. Вслѣдствіе этого, въ интеллигентномъ читателѣ много умственной лѣности, и простота конструкціи кажется ему достаточнымъ ручательствомъ за истину. Какъ удобно представлять себѣ всю музыку въ двухъ видахъ: одушевленномъ и неодушевленномъ; какъ пріятно въ точности знать то мгновеніе исторіи, когда прекратилась одна и началась другая! Вглядываясь ближе, мы, однако же, замѣчаемъ, что теорія не для всѣхъ своихъ адептовъ одинаково покойна. Хорошо было говорить Марксу, что до Бетховена музыка не имѣла души: онъ недолюбливалъ Моцарта, очень мало любилъ Гайдна; старыхъ итальянскихъ и нидерландскихъ композиторовъ онъ не зналъ и знать не желалъ; беспокоить его могли развѣ любимые имъ Бахъ и Глукъ, для которыхъ онъ поэтому и ухитрился придумать, не помню какое, затѣйливое исключеніе. То же или приблизительно то же можно сказать и о А. Г. Рубинштейнѣ, съ любовью играющемъ Баха и Генделя, но весьма равнодушнаго ко всей остальной до-бетховенской музыкѣ (историческіе свои концерты онъ давалъ съ цѣлью прямо педагогической, такъ что они не могутъ служить возраженіемъ <sup>1)</sup>). Но

---

<sup>1)</sup> Точно такъ же не можетъ служить возраженіемъ и та топкая, поэтическая грація, съ которою Анто въ Григорьевичъ играетъ Рамд, Гайдна и Моцарта. Это показываетъ только, что онъ въ высшей степени добросовѣстный артистъ, и что талантъ его отличается упругостью и неистощимою многосторонностью. Такъ гениальный актеръ иногда бываетъ поставленъ въ необходимость сыграть

у самаго Амброса дѣло обстояло далеко не такъ благополучно. Конечно, онъ въ 1855 году не предвидѣлъ, что черезъ девять лѣтъ выступитъ рѣшительнымъ и восторженнымъ сторонникомъ церковной музыки до-палестриновскаго періода, музыкальнымъ, такъ сказать, прерафаэлитомъ; не могъ предвидѣть, что въ этомъ фазисѣ своей дѣятельности онъ съ особеннымъ краснорѣчіемъ будетъ указывать не на техническую виртуозность старыхъ нидерландцевъ, которой никто не отрицалъ, а именно на глубокую поэзію ихъ музыки, на непорочность и горячую вѣру, которою она проникнута. Но знатокомъ Палестрины и его ближайшихъ преемниковъ Амбросъ былъ уже тогда, по крайней мѣрѣ до нѣкоторой степени. Въ книжкѣ его (стр. 47 русскаго перевода) мы читаемъ слѣдующее: «Мы... должны будемъ безусловно признать возвышенный, не укладывающійся въ рамки одной простой формы, духъ направленія Палестрины. Когда папа Пій IV, во время одной изъ мессъ Палестрины, воскликнулъ: «Здѣсь земной Іоаннъ даетъ намъ понятіе о томъ гнѣніи, которое святой апостоль Іоаннъ слышалъ въ небесномъ Іерусалимѣ», то восклицаніе это было вызвано, конечно, не формальною стороною музыки, не художественными имитаціями <sup>2)</sup> и т. п. Такое же впечатлѣніе «небеснаго гнѣнія» музыка Палестрины производила и всегда...»

Все это совершенно вѣрно и (хотя и не въ переводѣ, но въ подлинникѣ) прекрасно сказано, но какъ это согласить съ Марксовою философіей? Одно изъ двухъ: или Палестрина, помимо «игры звуковъ», полонъ духа и смысла, воплощаетъ въ себѣ религіозную идею—и тогда «духъ» не снизошелъ внезапно на музыку въ день сочиненія перваго опуса Бетховена, а виталъ надъ нею и прежде; или Марксова философія права, и тогда всѣ эти восторги, всѣ эти гимны *духовной красоты* музыкальныхъ произведеній, авторы которыхъ жили за двѣсти

---

несимпатичную ему роль въ посредственной піесѣ, и умѣть даже изъ подобнаго ложнаго положенія выходить съ торжествомъ. *Хорошо исполнить піесу* далеко не всегда значить ея *восхищаться*.

<sup>2)</sup> Въ подлинникѣ „die *kunstreichen* Nachahmungen“, стало быть не „художественныя“, а „искусныя“ имитаціи, свидѣтельствующія о *техническомъ* умѣніи, по смыслу всей аргументаціи Амброса противопоставляемаго *художественному* совершенству.

лѣтъ до Бетховена—одинъ только наборъ звучныхъ фразъ. Можно не быть гансликианцемъ, можно считать музыку «языкомъ чувства» и все-таки видѣть весь произволъ конструкціи, все насиліе, которое она ежеминутно должна дѣлать надъ естественнымъ эстетическимъ чутьемъ. Вы увлекаетесь правдивостью и горячностью *чувства*, звучащаго въ какой-нибудь кантатѣ Баха, у васъ глаза наполняются слезами—но вы вспоминаете, что плакать не велѣно, что кантата написана до сошествія духа, что поэтому она можетъ содержать одни лишь техническіе фокусы или презрѣнное ушеугодіе. Чтобы выйти изъ дилеммы, надо или сказать, что музыка *всегда* была языкомъ чувства или что она *никогда* имъ не была и не будетъ. Гансликианизмъ хотя, повидимому, утверждаетъ послѣднее, но это не мѣшаетъ ему сознать могущественную связь, соединяющую міръ музыкальныхъ звуковъ съ міромъ человѣческой души. Согласно нашему ученію *въ одномъ смыслѣ* и Палестрина и Бетховенъ равно лишены духовнаго содержанія, *въ другомъ* же—равно богаты этимъ содержаніемъ. Музыка не можетъ выражать собою ни религіозной мысли, ни религіознаго чувства прямымъ и недопускающимъ сомнѣнія образомъ, какъ это дѣлаютъ слова молитвы, но *аналогически приблизиться* къ религіозному настроенію она можетъ и въ этомъ одна изъ высшихъ ея задачъ. Такъ, мы говоримъ о благоухающей тиши лѣтняго утра въ полѣ или въ горахъ, передъ восходомъ солнца, что оно полно «благоговѣйной торжественности». Музыка можетъ быть религіозною столько, сколько и этотъ пейзажъ, а не въ смыслѣ страницы св. Августина или *Богородицы* Беато Анжелико.

Еще разъ: чѣмъ болѣе мы будемъ приставать къ автору за философскою опредѣленностью и выдержкою, тѣмъ скорѣе мы съ нимъ поссоримся. Но ссориться съ Амбросомъ нѣтъ ни охоты, ни выгоды. Нѣтъ охоты, потому что онъ крайне незлобивъ и несклоненъ къ полемикѣ; нѣтъ выгоды, потому что онъ прелестный писатель, равно способный плѣнить воображеніе и обогатить умъ серьезными знаніями. Брошюра его почти вся состоитъ изъ музыкальной критики, изъ сужденій объ отдѣльныхъ произведеніяхъ и сужденія эти на каждомъ шагѣ обличаютъ недюжинное призваніе, хотя очень часто нѣтъ возможности съ ними согласиться. Я оставляю въ

сторонѣ тѣ многочисленные случаи, гдѣ они мнѣ нравятся (напримѣръ, превосходные разборы многихъ произведеній программной музыки) и остановлюсь на тѣхъ, гдѣ мнѣ хочется протестовать. Я уже говорилъ, что Амбросъ находится подѣ сильнымъ вліяніемъ Роберта Шумана. Какія вліяніе это имѣло послѣдствія?

Насколько я благоговѣю передъ Шуманомъ-композиторомъ настолько же я не долюбиваю Шумана-критика. Шуманъ олицетворяетъ собою типъ узкаго и сердитаго нѣмца, тотъ несносный типъ «eines deutschen Mannes», который отнюдь не родился въ день седанской битвы, какъ думаютъ многіе, а существовалъ уже во времена Клопштока, съ тою только разницею, что раньше Седана онъ свирѣпствовалъ не въ политикѣ, а въ литературѣ, преимущественно критической. Какъ гениальный музыкантъ, чуткая, поэтическая душа и честная патура, Шуманъ, конечно, весьма часто изрекалъ приговоры справедливые и въ *нѣкоторыхъ* отношеніяхъ имѣлъ благотѣльное вліяніе; но злосчастная узкость патріотизма слишкомъ часто вмѣшивалась въ дѣло и каждый разъ его портила. Тѣ фальшивыя ноты, которыя отъ времени до времени звенятъ въ рѣчахъ Амброса, всегда имѣютъ происхождение шумановское. Сюда относится его взглядъ на Мейербера («So wurde... Meyerbeer aller Welt hochachtungsvoller Handelsfreund», что у нашего переводчика передано чрезвычайно странно: «обитатель всѣхъ странъ по части музыкальныхъ гешефтовъ»). Вотъ уже пятьдесятъ лѣтъ что Мейербера бранятъ корыстолюбцемъ и спекуляторомъ. Стыдно и больно подумать, что сигналъ къ этой недостойной травлѣ былъ поданъ именно Шуманомъ. Ему же Амбросъ обязанъ тѣмъ безусловнымъ отрицаніемъ итальянской музыки, которымъ грѣшатъ далеко не всѣ нѣмцы <sup>1)</sup>, но которое все-таки въ Германіи понятно и объясняется національно-историческими причинами, тогда какъ въ русскомъ переводѣ это отрицаніе просто-на-просто дико. Для кого можетъ быть тайной, что Глинка всю свою жизнь находился подѣ несомнѣннымъ вліяніемъ Россини, а

---

<sup>1)</sup> Одинъ изъ самыхъ даровитыхъ критиковъ, хотя и весьма парадоксальный, Лобе, писавшій въ 40-хъ или 50-хъ годахъ, чрезвычайно любилъ Россини и Веллини и совершенно серьезно ратовалъ за нихъ.

изрѣдка даже и Донизетти? Вліяніе это съ годами, конечно, ослабѣвало, но не исчезло; безъ корифеевъ итальянской оперы ни романсы Глинки, ни *Жизнь за Царя*, ни даже *Русланъ и Людмила*, не были бы такими, какими мы ихъ знаемъ и любимъ. Только въ современномъ поколѣніи русскихъ композиторовъ (отъ Рубинштейна включительно) вліяніе это ослабѣло, но вѣдь за это время оно успѣло ослабѣть и въ самой Италіи. Русская музыка не есть одностороннее подражаніе нѣмецкой; нашими учителями въ значительной мѣрѣ бывали и французы, и итальянцы, и навязывать намъ одностороннее пренебреженіе къ тѣмъ или другимъ, значить не понимать музыкальнаго духа русской націи. Самъ Амбросъ въ упомянутыхъ мною *Культурно-историческихъ очеркахъ* написалъ превосходную статью о Россини, въ которой отдаетъ ему полную справедливость, быть можетъ, даже съ нѣкоторымъ излишкомъ, но въ настоящей, гораздо рапѣе написанной брошюрѣ, такой объективности нѣтъ; имѣются только стереотипныя шуточки на «*tradiamento*» и «*morit mi sento*». Не буду останавливаться на разныхъ другихъ частностяхъ, гдѣ пришлось бы болѣе или менѣе повторять одно и то же, и перейду къ болѣе общимъ вопросамъ. Оспаривая главныя положенія теоріи Ганслика, нашъ авторъ, въ подтвержденіе своихъ взглядовъ, любитъ ссылаться на отдѣльные примѣры изъ обширнаго міра музыкальной композиціи. Между прочимъ, ему нужно доказать, что если бы музыка была простою лишь арабеской, то въ ней никогда бы не могъ сказываться *духъ* композитора, безъ духовнаго же содержанія не можетъ быть *индивидуальнаго характера*, не можетъ быть *отличія* между пьесами сходными по технике и два сочиненія, написанныя двумя разными композиторами по однимъ и тѣмъ же правиламъ (въ одинаковой формѣ), были бы между собою *тождественны*. Увлекаясь своимъ аргументомъ, онъ дописывается (стр. 35) до слѣдующей диковины: «Развѣ формальная сторона G-мольной симфоніи Моцарта и C-мольной Бетховена не одна и та же? Развѣ обѣ не представляютъ собою «прекраснаго развитія звучащей формы?» «Развѣ не сходны между собою число ихъ частей и модулятивная конетрукція?» и т. д.

Просто не вѣрись глазамъ своимъ. Можно было бы воз-

разить, что во всякомъ случаѣ примѣръ не годится, такъ какъ и въ томъ грубомъ смыслѣ, который только и можетъ имѣть въ виду нашъ авторъ, двѣ эти симфоніи *несколько одна на другую не похожи*; но было бы слишкомъ дешево отдѣлаться отъ вопроса указаніемъ на фѣрматы и каденціи у Бетховена, на длинную педаль, связывающую скерцо съ финаломъ, на неожиданное возвращеніе этого скерцо въ финалѣ и т. д. Ничего подобнаго у Моцарта нѣтъ, но вопросъ не въ томъ. Можно безъ труда отыскать симфоніи гораздо болѣе между собою похожія, напримѣръ, хотя бы двѣ изъ многочисленныхъ D-дурныхъ симфоній Моцарта. Мы энергически помогли Амбросу: въ новомъ примѣрѣ тождество стиля, тождество композитора, тождество тональности и если не тождество, то очень большое сходство *формы* (въ томъ смыслѣ, въ какомъ музыканты употребляютъ этотъ терминъ). И все-таки нельзя сказать, что симфоніи были бы одинаковы, если бы не различіе описываемаго въ нихъ «сюжета» или выражаемаго въ нихъ «чувства». Онѣ отъ начала до конца отличаются между собою *темами*. Говоря языкомъ любителей, въ нихъ «мотивы» не одни и тѣ же. Въ дѣйствительности никогда не бывало такъ, чтобы форма была *совершенно* одинакова; до такой отчаянной казенщины не доходилъ не только Моцартъ, но и самый рутинный изъ рутинныхъ неаполитанцевъ, писавшихъ оперы по неумолимому шаблону. И этотъ неумолимый шаблонъ все же могъ простираться не на каждый тактъ, не на каждый оборотъ гармоніи. Но если бы даже и могъ, если даже представить себѣ двѣ *Семирамиды* или двѣ *Дидоны* прошлаго столѣтія, написанныя на одни и тѣ же слова и съ тѣмъ же числомъ тактовъ, онѣ все-таки бы каждая имѣла свою индивидуальность, потому что состояли бы изъ неодинаковыхъ мелодій. Тема, тема и тема—вотъ что даетъ музыкѣ индивидуальность. Я пожалуй могу допустить, что въ послѣднемъ моемъ примѣрѣ (положимъ, что одна *Дидона* Гассе, а другая Галуцци) индивидуальности на дѣлѣ оказалось бы очень мало; у этихъ предшественниковъ Моцарта манера до того заѣла личную самобытность, что мысли одного крайне похожи на мысли другого. Но кому же придется въ голову смѣшать (какъ это дѣлаетъ нашъ авторъ въ своемъ примѣрѣ) Моцарта съ Бетховеномъ второго періода!

Впрочемъ, нашему автору и этого мало. Онъ говоритъ (стр. 80): «возьмемъ Моцарта, Гайдна и Бетховена въ ихъ первомъ періодѣ» (онъ хотѣлъ сказать, его первомъ періодѣ: здѣсь авторская обмолвка, которой не замѣтилъ переводчикъ; рѣчь, очевидно, идетъ о первомъ періодѣ *Бетховена*). «Форма, характеръ, разработка мотива, гармонизація—словомъ вся конструктивная часть ихъ композиціи, до самыхъ мельчайшихъ деталей, одна и та же». Тутъ уже не двѣ какія-нибудь симфоніи: передъ нашими глазами вырастаетъ цѣлая гора безразличнаго хлама. Ограничимся однѣми симфоніями и смычковыми квартетами и подведемъ маленькій счетъ. Къ первому періоду Бетховена принадлежатъ двѣ симфоніи и шесть квартетовъ. У Моцарта 49 симфоній и 27 квартетовъ. У Гайдна симфоній 118, а квартетовъ 83. Выходитъ кругленькая цифра въ 116 квартетовъ и 169 симфоній, сходныхъ между собою «до самыхъ мельчайшихъ деталей». Хороши любители музыки, слишкомъ сто лѣтъ уже слушающіе эту канитель и все еще находящіе въ ней удовольствіе!

Очевидно, что авторъ, какъ многіе люди съ пылкой душой, по временамъ увлекается собственными словами, пьянѣетъ отъ собственныхъ чернилъ. Къ этому же разряду явленій относится и такая его выходка: обращаясь къ «господамъ философамъ формы» и обличая ихъ въ отсутствіи живого чувства и музыкальности, онъ (стр. 81) восклицаетъ: «Развѣ вы не чувствуете, что волновало душу Бетховена, когда онъ писалъ адажіо F-дурнаго квартета, или адажіо большой В-дурной сонаты, эти безсмертныя пѣсни скорби, гдѣ онъ въ ужасномъ одиночествѣ высоко, высоко блуждаетъ надъ землею. Развѣ вамъ не извѣстна исторія Cis-мольной сонаты? Конечно, работать по заказу, или даже за деньги, приходится не всегда въ удобное время, но сообразно съ этимъ выходитъ и достоинство работы! Сравните многіе реквиемы, въ вышей степени достойные уваженія въ музыкальномъ отношеніи, и ихъ какъ бы официальную печаль, съ *Реквиемомъ* Моцарта, изъ котораго такъ страшно-строго и такъ божественно кротко смотрятъ на насъ глаза Судіи, предъ коимъ всѣмъ намъ предстоитъ явиться».

Не говоря уже о томъ, что между всѣми этими «фигурами вопрошенія», въ которыхъ авторъ напоминаетъ о сердечныхъ

драмахъ, составляющихъ, по его мнѣнію, «содержаніе» сонатъ Бетховена, и разсужденія о томъ, что «работать по заказу или даже за деньги приходится не всегда въ удобное время», трудно усмотрѣть логическую связь, нельзя не подивиться, почему авторъ выбралъ примѣромъ *Реквиемъ* Моцарта, какъ нѣчто противоположное реквиемамъ, сочиняемымъ по заказу. Именно моцартовскій *Реквиемъ* былъ сочиненъ по заказу «и даже за деньги» (бываютъ, стало быть, и заказы *бесплатные*). Объ этой лебединой пѣсни Моцарта и сопряженныхъ съ нею обстоятельствахъ послѣднихъ дней его жизни такъ много написано, что исторія ея извѣстна громадной массѣ публики, даже самой немзыкальной.

Изъ всѣхъ общихъ мѣстъ сантиментальной эстетики самое вредное и самое вздорное—совѣтъ дожидаться вдохновенія, сидѣть у моря и ждать погоды, пока васъ посѣтитъ муза. Это могъ сдѣлать разбогатѣвшій, охладѣвшій къ искусству, обуржуазившійся Россини, жившій бариномъ и съ пятого въ десятое кропавшій когда *Soirées Musicales*, когда *Stabat mater*, когда *Messu*; этого никогда не сдѣлаетъ настоящій артистъ. Огромное большинство произведеній Моцарта, въ томъ числѣ всѣ его оперы, написано на заказъ. Огромное число знаменитѣйшихъ, геніальнѣйшихъ произведеній живописи заказано монастырями, духовными и свѣтскими вельможами. Есть цѣлый родъ живописи, въ которомъ произведеніе, написанное по инициативѣ самого художника, составляетъ рѣдкое исключеніе. Это—портретъ. А что скажетъ намъ архитектура? Можно ли представить себѣ общественное зданіе, выросшее изъ земли не вслѣдствіе практической въ немъ надобности, а исключительно по прихоти музы, католическій соборъ на вершинѣ Монблана, университетъ на Огненной землѣ?

Въ этой способности увлекаться до самозабвенія есть нѣчто юношеское. Такимъ юношей Амбросъ оставался до конца своихъ дней. Il avait les qualités de ses défauts. Горячность его была совершенно искренна. Не помню, въ какомъ мѣстѣ своей *Истории музыки* онъ безъ всякой оговорки хвалитъ благотѣльное вліяніе той самой брошюры Ганслика, противъ которой онъ здѣсь такъ горячо споритъ. Это обиліе жизни дѣлаетъ чтеніе Амброса занятіемъ не только чрезвычайно пріятнымъ, но и сравнительно легкимъ, развѣ только иногда

утомить васъ непрестанный фейерверкъ обильныхъ и щегольскихъ цитатъ, сравненій и анекдотовъ. Все это хорошо, но подчасъ всего этого могло бы быть поменьше, не только безъ ущерба для впечатлѣнія, но даже съ явною для него пользой.

Но въ писателяхъ такого рода, какъ Амбросъ, очарованіе формы такъ же существенно, какъ и достоинство содержанія. Безъ изящнаго слога, безъ тщательно подобранной дикціи, нѣтъ Амброса. Таково впечатлѣніе, производимое имъ въ настоящемъ случаѣ, т.-е. въ русскомъ переводѣ г. или г-жи И. Т. Такъ же какъ и большинство нашихъ переводчиковъ, новый дебиантъ не даетъ себѣ труда вникнуть въ характеръ передаваемого имъ писателя и довольствуется букввальнымъ смысломъ, который онъ (какъ мы отчасти уже видѣли), передаетъ иногда безъ достаточнаго уваженія къ родному языку. На первой же страницѣ предисловія мы читаемъ: «Не станемъ скрывать отъ себя, что мы, съ нашей музыкою, дошли до предѣла, возбуждающаго сомнѣніе», и сразу чувствуемъ, что дѣйствительно сомнѣніе уже возбуждено. Что дескать будетъ дальше, если уже на первой страницѣ такой ужасный «предѣлъ?» Въ подлинникѣ имѣется: «*Verkenne niemand, dass wir mit unserer Tonkunst an einem bedenklichen Punkte angelangt sind*, т.-е. «должны же мы понять, что музыка наша (т.-е. современная) дошла до состоянія, внушающаго опасеніе». Раскрываю наугадъ стр. 28 и нахожу слѣдующее: авторъ говоритъ, что штраусовскій вальсъ въ одномъ слушателѣ возбуждаетъ охоту танцовать, тогда какъ другой сидитъ неподвижно, подобно статуѣ Мемнона, и фізіономія его выражаетъ полнѣйшее равнодушіе. Первый—веселый человѣкъ жизни, второй—сухой человѣкъ дѣла». Опять смотрю подлинникъ и нахожу: *Der erste ist ein heiterer Lebemann, der andere ein trockener Geschäftsmann*». Здѣсь противопоставлены «веселый человѣкъ, любящій пожить» и «сухой дѣловой человѣкъ». По-русски очень трудно передать французское понятіе *viveur*, съ котораго переведено нѣмецкое *Lebemann*, но во всякомъ случаѣ «человѣка жизни» я еще никогда не встрѣчалъ и врядъ ли доживу до этой чести, развѣ только въ томъ случаѣ, если понятіе это противопоставить таковому же «человѣка смерти», т.-е. палача. Точно такъ же въ тепе-

решнемъ русскомъ языкѣ цѣлая бездна отдѣляетъ «дѣловаго человѣка (Geschäftsmann) отъ *человѣка дѣла*, который у насъ принимается въ самомъ хвалебномъ смыслѣ, какъ противоположность *человѣку слова*, т.-е. пустому фразеру. Затѣмъ на стр. 34: «G-мольная симфонія Моцарта, эта грація музыкальнаго Олимпа». Въ подлинникѣ: «diese olympisch schwebende Grazie» т.-е. «эта олимпійская, парящая грація». У автора качество, у переводчика—лицо. На стр. 94: «*Донъ-Жуанъ* да-Понте, съ его чудною романтикою». Можно подумать, что «романтика» составляетъ какую-нибудь часть оперы, какъ финаль или квартетъ. Въ подлинникѣ: «mit seiner wundersamen Romantik», что по-русски я не берусь перевести безъ перифразы. Очевидно слово «Romantik» здѣсь употреблено не просто, а ради эстетическаго парадокса: Амбросъ очень хорошо знаетъ, что періодъ романтизма въ литературѣ начался позже да-Понте и хочетъ сказать, что либреттистъ *Донъ-Жуана* опередилъ свой вѣкъ. И такъ можно было бы перевести на примѣръ: «это чудесное воплощеніе романтизма», или какъ-нибудь въ этомъ родѣ, пожалуй, даже «это *раннее* воплощеніе романтизма», хотя такой переводъ былъ бы уже заглядываніемъ въ душу автора и попыткой высказать на словахъ то, что онъ подразумѣваетъ. На стр. 99 (третья выноска): «Сис-мольная соната» (рѣчь идетъ о попыткѣ одного дилеттанта, Кейделя, комментировать Бетховена), «чисто по-кузнецки перекована въ любовный дуэтъ съ точеными болванчиками «его» и «ея», обмѣнивающимися пошлыми любовными стихами какого-то кожаного свойства». Въ подлинникѣ «grosbschmiedmässig» означаетъ «топорнымъ» или «аляповатымъ образомъ»; то, что Амбросъ называетъ *Schnitzbilder*, соответствуетъ нашему «кукольныя фигуры» или «бездушные манекены»; слово *ledern*, очень употребительное у нѣмецкихъ критиковъ, значитъ «прозаическій», а стихи «кожаного свойства» явленіе совершенно новое и небывалое.

Такихъ примѣровъ можно было бы набрать вчетверо противъ здѣшняго, но я думаю, что и приведенныхъ мною болѣе чѣмъ достаточно. Скажу по долгу безпристрастія, что бывають переводы гораздо хуже. Особенно по музыкальной части. Я видѣлъ такіе, въ которыхъ переводчикъ очевидно не зналъ первыхъ основаній предмета и принужденъ былъ ра-

ботать механически, бродить ощупью, выдѣлывая неуклюжія русскія фразы, иногда (но не всегда) представлявшія отдаленное сходство съ нѣмецкимъ подлинникомъ. Отъ этого упрека переводчикъ Амброса свободенъ. Когда рѣчь идетъ о музыкантѣ, онъ, повидимому, всегда знаетъ, о комъ именно; нерѣдко онъ дѣлаетъ выноски <sup>1)</sup> и сообщаетъ въ ней біографическія свѣдѣнія, правду сказать, крайне скудныя. При выборѣ тѣхъ именъ, о которыхъ говоритъ, онъ руководствуется болѣе вдохновеніемъ, чѣмъ системою, такъ что, напримеръ, Долесъ и Адамъ Гиллеръ попали въ выноски (въ одну сообщая), а Шеларъ, композиторъ оперы *Макбетъ* (стр. 50) не попалъ, хотя обыкновенному русскому читателю навѣрное и тотъ, и другой, и третій равно неизвѣстны. Не сказано, кто были Михаилъ Гайднъ (стр. 91), Шихтъ (стр. 92), Кейзеръ (не гамбургскій оперный композиторъ, а другъ и сотрудникъ Гёте, (стр. 93), Лёве, Робертъ Францъ (стр. 96), Гировець, Плейель, Виттачекъ (стр. 107), Таубертъ (стр. 114), Штейбельтъ и Дюссекъ (стр. 120), хотя всѣ эти имена

<sup>1)</sup> Одна изъ его выносокъ даже очень интересна: она содержитъ сдѣланную имъ выписку изъ новѣйшаго изданія книги покойнаго Маркса *Beethoven's Leben und Schaffen*. Редакторъ изданія, д-ръ Бенке, повидимому, почувствовавшій какъ бы неловкость отъ признанія отвѣтственности за ту витіеватую шумиху, надъ которой ему приходилось сидѣть и которая, въ первыхъ изданіяхъ скомпрометтировавъ знаменитаго автора, въ теченіе долгихъ лѣтъ успѣла послужить темой для смѣха въ нѣмецкой журналистикѣ, приложилъ всѣ свои старанія, чтобы хотя въ посмертномъ изданіи придать книгѣ здравый смыслъ, котораго она была лишена при рожденіи. Между прочимъ надъ Марксомъ очень смѣялись за то, что онъ въ сонатѣ *Les Adieux, l'absence et le retour* видѣлъ въ точности изображенныя обьятія и поцѣлуи при разлукѣ, затѣмъ тоску соломенной вдовушки, горящей о своемъ миломъ, и т. д. и т. д., тогда какъ на подлинной рукописи есть собственноручная помѣтка Бетховена, свидѣтельствующая, что соната была написана „по случаю отъѣзда его императорскаго высочества эргерцога Рудольфа“ (бывшаго при томъ же духовною особой и занимавшаго въ Ольмюнкѣ архіепископскую кафедру). Выходить, что „возлюбленнымъ“ былъ архіепископъ, а соломенною вдовушкой самъ композиторъ. Д-ръ Бенке старается защитить Маркса, говоря, что отъѣздъ эргерцога могъ „пробудить въ Бетховенѣ мысль о сонатѣ“, что „художникъ-творецъ во время сочиненія уже пересталъ имѣть въ виду опредѣленную личность и свои къ ней отношенія, а вмѣсто того перечувствовалъ положенія общечеловѣческія и передалъ ихъ въ музыкѣ“. Не входя въ разсмотрѣніе гладенькихъ и опрятненькихъ аргументовъ д-ра Бенке, ограничусь выпиской, какъ указаніемъ на добросовѣстность нашего переводчика.

для читателя изъ любителей, а подчасъ и изъ музыкантовъ, совершенно новы. На стр. 95 имѣется выноска, объясняющая, что *Прерванное жертвоприношеніе* есть заглавіе оперы Винтера, но не сказано ничего о самомъ Винтерѣ.

Такія же прекрасныя намѣренія и такая же неровность исполненія господствуютъ и въ редакціи той части перевода, которая касается не музыки, а разныхъ пограничныхъ съ нею областей—литературы, живописи и т. д. Приводя начальные стихи нѣкоторыхъ гетевскихъ стихотвореній, переводчикъ въ выноску отъ себя даетъ заглавія стихотвореній; цитата изъ *Растенія и его жизни* приводится по переводу Ольхина; есть и біографическія примѣчанія, совершенно такія же лаконическія и бесполезныя, какъ и въ музыкальномъ отдѣлѣ. И опять тѣ же странности въ выборѣ. Объ Эрнстѣ Теодорѣ Гофманѣ, напримѣръ, пять строкъ, при чемъ изъ твореній его названы *Серпионови братья* и *Котъ Муръ*. Думаю, что русскій читатель, способный не только взять въ руки *Границы музыки и поэзіи*, но и дочитать ихъ до 97-й страницы, настолько имѣетъ литературной подготовки, что слыхалъ про Гофмана и не нуждается въ такихъ азбучныхъ свѣдѣніяхъ. Но что вѣрно относительно Гофмана, того нельзя сказать о многихъ другихъ писателяхъ, также упоминаемыхъ Амбросомъ. Уже Эйхендорфа (стр. 62) знаютъ у насъ гораздо менѣе, нежели Гофмана, но авторъ ни однимъ словомъ не выводитъ читателя изъ затрудненія. О Шписѣ, о Кейделѣ есть выноска; объ Аккерманѣ же (стр. 44) и Месмерѣ (не магнетизерѣ, а богословѣ, стр. 43), неизвѣстныхъ не только намъ, но и огромному большинству пѣмцевъ, выносокъ нѣтъ. Въ такомъ же невѣдѣніи насъ оставляютъ и относительно того, кто были Тидге (стр. 56), Денисъ, Гашка, Аלקсингеръ, Ма-сталье (стр. 93), кѣмъ написанъ слезливый романъ *Зигвартъ* (тамъ же), кто былъ «тщетно размахивавшій косичкой» Айренгофъ, что за живописцы Гаккертъ, Эберле, Фольцъ, Гауэрманъ (стр. 14). Я нахожу, что слѣдовало сдѣлать примѣчанія обо всѣхъ мною названныхъ лицахъ, а вѣроятно также нѣсколько другихъ, мною упущенныхъ изъ виду, хотя бы для этого и пришлось порыться нѣсколько недѣль въ Публичной Библіотекѣ; я далѣе нахожу, что примѣчанія эти слѣдовало сдѣлать подробными и живыми, по возможности помѣщая

въ нихъ какія-нибудь черты, могущія остаться въ памяти читателя. Конечно, для достойнаго выполненія этой задачи пришлось бы увеличить объемъ книжки листа на полтора, на два, что весьма увеличило бы расходы издателя и на гонораръ, и на печатаніе. Но развѣ такія низменныя соображенія могутъ остановить В. В. Бесселя, этого безстрашнаго Ахиллеса между русскими музыкальными издателями, самоотверженно напечатавшаго цѣлыя сотни пудовъ партитуръ, никѣмъ не покупаемыхъ, нигдѣ не играемыхъ, никому не нужныхъ?

Книжка *Границы музыки и поэзии* имѣетъ не мало недостатковъ даже и въ подлинномъ, стилистически-блестящемъ своемъ видѣ. Въ переводѣ блескъ этотъ померкъ, а недостатки сохранились. Мало того, что сохранились, но даже выступаютъ особенно выпукло: теперь уже далеко не 1856 годъ, и нельзя не чувствовать, что многое въ этой лирически-восторженной критикѣ какъ будто бы и устарѣло. Но все-таки я радъ появленію книжки на русскомъ языкѣ. Главное ея достоинство то, что она написана Амбросомъ. Впослѣдствіи онъ поднялся гораздо выше, но и въ этомъ раннемъ его опытѣ порою уже чувствуется будущая сила и будущее очарованіе: *Culturhistorische Bilder*, вышедшіе четыремя годами позже *Границы музыки и поэзии*, мѣстами обличаютъ бѣльшую зрѣлость чѣмъ настоящая книжка, напримѣръ, упомянутый уже этюдъ о Россини, отчасти также статьи о Листѣ и Рихардѣ Вагнерѣ. Еще бѣльшую зрѣлость видимъ мы во многомъ изъ *Bunte Blätter*, относящихся къ послѣднимъ годамъ жизни Амброса. Но настоящій его шедевръ—предисловіе ко второй части *Geschichte der Musik*. Тутъ самыя сильныя мысли когда-либо имъ высказанныя; тутъ и краснорѣчіе, вообще свойственное ему, достигаетъ высшаго своего уровня. Но предисловіе, конечно, имѣетъ истинный смыслъ только въ связи съ цѣлой книгой. Самая книга (повторяю то, что говорилъ въ началѣ моей статьи)—одна изъ лучшихъ, которыя когда-либо писались о музыкѣ. Казалось бы, вотъ съ чѣмъ прежде всего надлежало бы познакомить русскую читающую публику. Но насколько желательно было бы видѣть въ русскомъ переводѣ *Geschichte der Musik*, настолько, при малочисленности русской публики, невозможно издать

переводъ такого громаднаго сочиненія. Безъ помощи казны или какого-нибудь мецената нечего и мечтать о такой роскоши, а между тѣмъ именно въ этомъ трудѣ Амброса съ наибольшею полнотою сказались и ученость, и крупный литературный талантъ, и самобытное направленіе, и наконецъ, горячее сердце автора, тотъ чистый огонь энтузіазма ко всему прекрасному и высокому, котораго былъ полонъ покойный и который онъ съ такою мощью умѣлъ будить и въ другихъ.

---

# Некрологъ. Августъ-Вильгельмъ Амбросъ.

Музык. Листокъ, 1876—77, № 1, и сборникъ: Ларошъ. Музыкально-критическія статьи. Изд. В. Бессель, 1894.

Въ іюнѣ нынѣшняго года исторія музыки и музыкальная критика лишились одного изъ самыхъ блестящихъ и авторитетныхъ представителей: въ Вѣнѣ умеръ Августъ-Вильгельмъ Амбросъ, рожденный 17 ноября 1816 года въ Маутѣ (въ Богеміи) и давно прославившійся какъ своими критическими этюдами объ искусствѣ, такъ и своею монументальною исторіей музыки («Geschichte der Musik»), которая, къ сожалѣнію, какъ и большинство ея сестеръ, осталась неокончена. Онъ умеръ если не въ цвѣтѣ лѣтъ, то въ цвѣтѣ дѣятельности, и потеря его была не только тяжкая, но и неожиданная для многочисленныхъ друзей покойнаго и для всего читающаго міра. Амбросъ былъ человѣкъ рѣдкой многосторонности. Юристъ по спеціальности (докторъ правъ, и въ послѣднее время товарищ оберъ-прокурора), онъ обладалъ хорошимъ филологическимъ образованіемъ и начитанностью, простиравшеюся черезъ многіе, какъ древніе, такъ и новыя языки. Но съ самаго дѣтства его преобладающею страстью было изящное, и изъ всей области изящнаго—музыка. Гимназистомъ и студентомъ онъ (большею частью тайкомъ отъ отца, мечтавшаго о блестящей бюрократической карьерѣ для даровитаго сына) на карманныя деньги бралъ фортепیانные уроки у одного изъ своихъ товарищей. Услышавъ въ 1832 году «Донъ-Жуана» 1),

1) Замѣчательно, что призваніе А. Н. Сѣрова къ музыкѣ тоже въ сильной степени было вызвано „Донъ-Жуаномъ“. Сѣровъ во многомъ напоминалъ Амброса: многосторонность образованія, живость и подвижность ума, легкое и

онъ, къ ужасу родителей, объявилъ, что твердо рѣшился изучить музыку; но не встрѣчая содѣйствія, онъ довольствовался чтеніемъ теоретическихъ книгъ, какъ трактатъ о композиціи Рейха въ переводѣ Черни и т. п. Мало-по-малу настойчивое упорство взяло свое; студентъ юридическаго факультета получилъ возможность развиваться, какъ піанистъ, аккомпаниаторъ и композиторъ. Въ 1847 году была исполнена въ Прагѣ увертюра Амброса къ «Геновефѣ» Тика; за этимъ сочиненіемъ послѣдовали увертюры къ драмамъ Шекспира, Кальдерона, церковная музыка и рядъ мелкихъ фортепьянныхъ пьесъ. Гораздо позже выступилъ онъ на поприщѣ музыкально-литературномъ: въ 1856 году вышла остроумно и изящно написанная брошюра его «Границы музыки и поэзіи», направленная противъ смѣлой (и тогда совершенно новой) теоріи Ганслика о музыкально-прекрасномъ. Брошюра эта доставила ему знакомство съ Листомъ, къ которому онъ всегда затѣмъ хранилъ сочувствіе, несмотря на раздѣлявшій ихъ тенденціозный оттѣнокъ: Амбросъ находилъ, что при всемъ могучемъ талантѣ, симфоническія поэмы Листа обозначаютъ собой упадокъ музыкальной композиціи, такъ же какъ и оперы Мейербера и Вагнера.

По рекомендаціи Листа, Амбросъ на съѣздѣ музыкантовъ въ Лейпцигѣ прочелъ публично лекціи о музыкѣ, какъ культурномъ моментѣ исторіи, вслѣдствіе чего получилъ издателя для давно оконченныхъ имъ «Культурно-историческихъ очерковъ изъ современной музыкальной жизни». Это рядъ критическихъ статей, обнимающихъ музыку (преимущественно нѣмецкую) отъ Бетховена до Листа. Одновременно съ этимъ другой книгопродавецъ обратился къ нему съ предложеніемъ

---

интересное поро, соединеніе музыкальнаго дара съ литературнымъ—все это качества общія между славнымъ историкомъ и композиторомъ „Юдиои“; но Сѣровъ, болѣе Амброса счастливый на поприщѣ композиціи, далеко уступалъ ему въ ученой эрудиціи и въ широтѣ критическаго кругозора. Амбросъ на время увлекся Листомъ, но вскорѣ музыкально-историческія и археологическія студіи охладили его къ крайностямъ современной школы, тогда какъ Сѣровъ, однажды увлеченный Вагнеромъ, не могъ уже найти обратной дороги и сдѣлался равнодушнымъ къ явленіямъ, которыя всплывали не въ этомъ руслѣ. Къ культу великихъ памятниковъ прошлаго Амбросъ предбедилъетъ горячее поклоненіе Шуману, чего также не было у русскаго критика; Глинки Амбросъ, къ сожалѣнію, не зналъ.

написать исторію музыки. Предложеніе это встрѣтилось съ давнишнимъ желаніемъ Амброса. Уже въ его «Границахъ музыки и поэзіи» историческая точка зрѣнія играть важную роль; историческимъ ссылкамъ отведено значительное мѣсто; теперь онъ могъ специально посвятить себя наукѣ, повидимому, тѣсно-ограниченной, въ дѣйствительности же почти необъятной и соприкасающейся со всеми проявленіями человѣческой культуры и человѣческаго духа. Быть можетъ, пристрастіе Амброса къ этой отрасли объясняется раннимъ вліяніемъ на него его знаменитаго дяди, Кизиветтера, котораго можно считать наравнѣ съ Фетисомъ основателемъ или, точнѣе, воскресителемъ научной исторіи музыки въ XIX столѣтіи. Съ 1860 по 1864 годъ Амбросъ неутомимо работалъ въ вѣнской придворной библіотекѣ, одномъ изъ богатѣйшихъ хранилищъ источниковъ для исторіи музыки; въ 1862 году вышелъ первый томъ обширнаго сочиненія, въ которомъ впервые результаты изысканій и монографій цѣлаго періода отъ 1820—1860 годовъ были сведены въ одно цѣлое и изложены живымъ поэтическимъ и увлекательнымъ языкомъ. Этотъ первый томъ, обнимавшій время отъ пачатковъ исторической жизни до римской имперіи включительно, былъ вообще встрѣченъ несочувственно; зато второй томъ (отъ начала христіанства до Гильома Дюфэ), вышедшій двумя годами позже, возбудилъ общее вниманіе. Здѣсь именно изслѣдованія тридцатыхъ, сороковыхъ и пятидесятыхъ годовъ наиболѣе измѣнили и обогатили прежнія свѣдѣнія: бельгійскіе, французскіе, нѣмецкіе и отчасти англійскіе изыскатели открыли массу произведеній средневѣковаго искусства, давшихъ реальное содержаніе исторіи предмета, которая прежде довольствовалась преимущественно передачей или анализомъ разсужденій ученыхъ теоретиковъ (да и теперь продолжаетъ ими довольствоваться за весь періодъ греко-римской музыки). Притомъ Амбросъ внесъ въ эту массу романскихъ и готическихъ остатковъ теплый лучъ любви къ старинѣ, сумѣлъ найти общечеловѣческое въ самомъ чуждомъ и на первый взглядъ странномъ костюмѣ и, отчасти подъ вліяніемъ такихъ реставраторовъ строгаго контрапунктческаго стиля, какъ аббатъ Ваини, Винтерфельдъ, Проске, Денъ и упомянутый Кизиветтеръ, отчасти руководясь собственнымъ, богатымъ артистическимъ чутьемъ,

написалъ большое, краснорѣчивое предисловіе къ этому тому, въ которомъ изложилъ символъ своей вѣры въ дѣлѣ искусства. Возставая противъ легкомысленнаго отрицанія музыки XVI и XVII столѣтій (корнями скрывающейся въ средневѣковой) и противъ невѣжественнаго равнодушія къ ней (порока еще болѣе общаго, чѣмъ отрицаніе), Амбросъ блистательно указываетъ на ея нетлѣнные красоты и на настоящую необходимость знакомить съ нею публику посредствомъ особаго концертнаго учрежденія. Практическое развитіе и практическіе образцы къ этому если не вполне новому, то все еще очень смѣлому, оппозиціонному возрѣнію Амброса долженъ былъ представить третій томъ (1868 г.; время отъ Окенгейма до конца XVI вѣка, но безъ начала оперы и безъ Палестрины). Но третій томъ, несмотря на обиліе интересныхъ подробностей, въ цѣломъ не оправдалъ возложенныхъ на него ожиданій и не представилъ ясной, гармонической картины музыки XVI вѣка. Рядъ приложений (многоголосныхъ вокальныхъ сочиненій, какъ церковныхъ, такъ и свѣтскихъ, школъ итальянской, французской, нѣмецкой, англійской и преимущественно нидерландской), который долженъ былъ объяснить и подтвердить критическія сужденія текста, не вошли въ этотъ томъ по величинѣ объема; отдѣльное его изданіе тоже замедлилось; прошло восемь лѣтъ, и оно все не выходило. Не выходилъ и четвертый томъ, долженствовавшій, кромѣ Палестрины, заключать въ себѣ исторію возникновенія оперы и развитія ея, а также продолженіе остальныхъ отдѣловъ искусства, до Александра Скарлатти <sup>1)</sup>.

Съ 1827 года, когда онъ поступилъ въ гимназію, Амбросъ, за исключеніемъ непродолжительныхъ путешествій, жилъ постоянно въ Прагѣ, гдѣ съ 1852 года участвовалъ въ правленіи консерваторіи и читалъ въ ней исторію музыки; въ 1869 же

---

<sup>1)</sup> Напоминаемъ читателямъ, что Ларошъ писалъ эти строки въ 1877 году. Съ тѣхъ поръ вышелъ 4-й томъ Амброса (1-е изд. 1878 года, 3-е изд., подъ ред. Г. Лейхтентритта 1909 года), заключающій въ себѣ характеристику творчества Палестрины и римской школы, главы, касающіяся переходнаго времени и возникновенія оперы, а также органной музыки начала XVII вѣка. Приложение къ третьему тому (многоголосныя вокальныя сочиненія XV и XVI вѣковъ) составили 5-й томъ „Исторіи Амброса“ подъ ред. Отто Каде (1882 г.).

году для него лично была учреждена кафедра того же предмета въ пражскомъ университетѣ. Но еще съ 1865 года онъ сталъ предпринимать частыя путешествія въ Италію, гдѣ въ бібліотекахъ Венеціи, Болоньи, Флоренціи, Рима и Неаполя собиралъ богатѣйшіе историческіе матеріалы. Послѣдніе годы своей жизни Амбросъ провелъ въ Вѣнѣ, съ которой его артистическое и ученое поприще уже прежде связало его многими узами. Между прочимъ, онъ въ теченіе многихъ лѣтъ былъ сотрудникомъ «Oesterreichische Revue» и помѣстилъ въ этомъ учено-литературномъ журналѣ многія статьи объ архитектурѣ и живописи, преимущественно Богеміи. Образовательныя искусства были ему также близки и дороги и почти такъ же знакомы (особенно за средніе вѣка), какъ и музыка. Поселившись въ Вѣнѣ, Амбросъ сдѣлался музыкальнымъ сотрудникомъ оффиціальной «Wiener Zeitung», неимѣвшей тогда никакого распространенія, такъ что его фельетоны, изобиловавшіе юморомъ, поэтическимъ одушевленіемъ и почти безпредѣльною ученостью, дѣлались извѣстны только будучи собраны въ отдѣльную книжку. Такихъ книжекъ подъ заглавіемъ «Bunte Blätter» вышло двѣ; кромѣ музыкально-историческихъ и музыкально-критическихъ статей, онѣ содержатъ и замѣтки объ образовательныхъ искусствахъ, въ которыхъ видны тотъ же свѣтлый взглядъ, то же богатое эстетическое чувство и та же свобода отъ предрасудковъ дня, какъ и въ музыкальныхъ его очеркахъ. Обязанности газетнаго рецензента, вмѣстѣ съ публичными лекціями, частными уроками (Амбросъ былъ приглашенъ преподавать исторію искусствъ наслѣдному принцу Рудольфу) и государственною службою товарища оберъ-прокурора, конечно, не могли не замедлить главнаго жизненнаго труда Амброса—его исторіи; но и натура покойнаго тутъ имѣла вліяніе: равно добросовѣстный и впечатлительный, основательный и живой, онъ и боялся говорить окончательное слово по вопросу давно облѣдованному, и увлекался новыми деталями, новыми перспективами, которыя ему открывались въ его неутомимымъ изысканіяхъ. Говорятъ, что матеріалы для четвертаго тома собраны вполне. Пишущій эти строки, въ бытность свою въ Вѣнѣ, имѣлъ въ рукахъ рукопись первыхъ главъ этого тома и наслаждался тонкимъ отличіемъ, которое Амбросъ провелъ въ немъ между подлинною, класси-

ческой древностью и древностью возрожденной, между обработкой мифа у древних и обработкой его в первоначальных оперных поэмах, написанных с сознательной целью воскресить греческую трагедию. Личное знакомство с Амбросом, хотя кратковременное, будет всегда одним из светлых воспоминаний автора этих строк. Любезность, кротость, незлобивость покойного, готовность делиться своими занятиями со всяким, жертвовать временем, доверять драгоценные материалы—все это, вместе с всеобъемлющим его образованием и изящною общительностью, напоминало князя Вл. Фед. Одоевского, с которым Амброс имел и ту общую черту, что он на высших ступенях государственной службы оставался вполне безкорыстным энтузиастом науки и искусства, истины и красоты. По рождению он принадлежал если не к богатому, то к вполне обеспеченному семейству; но женившись в 1850 году и имея большое семейство, он не оставил никакого состояния. Его целью была не карьера, а познание и распространение прекрасного.

---



## Алфавитный указатель.

- Авустинъ**, блж. 373.  
**Алексей Уляловичъ** 192.  
**Альби** 174.  
**Алльбесъ** 41.  
**Амбросъ** 49, 243, 248, 257, 263, 345, 346, 362—368, 373—377, 379—391.  
**Аперіо** 225, 270.  
**Аристотель** 358.  
**Аріостъ** 208.  
**Арто** 295, 342.  
**Аурбагъ** 342.
- Багриновъ** 291.  
**Баили** 888.  
**Байронъ** 7.  
**Барлани-Диси** 170.  
**Балакиревъ** 15, 51, 66, 163, 169, 177, 178, 191, 192, 210, 230.  
**Барцалъ** 193.  
**Багъ Себастьянъ** 36, 163, 180, 186, 213, 224, 249, 265, 274, 282, 283, 291, 322, 333, 336, 355, 357, 362, 372, 373, 374.  
**Бато Анжелико** 374.  
**Безскирскій** 193.  
**Беллерманъ** 223, 249, 263, 269, 277.  
**Беллини** 43, 97, 172, 200, 300, 375.  
**Березовскій** 228, 290.  
**Берлювъ** 12, 43, 48, 74, 77—80, 95, 98, 186, 188, 210, 255, 278, 282, 300, 328, 341, 342, 348.  
**Бёрней (Бёрни)** 262.  
**Бертолли** 170.  
**Бетховенъ** 38, 47, 66, 75, 76, 95, 168, 172, 180, 183, 212, 224, 236, 241, 242, 282, 300, 323, 325—328, 331, 336, 337, 347, 361, 368—374, 376—379, 387.  
**Бильротъ** 342, 343.  
**Боденишедтъ** 312.  
**Бойчевскій** 192.  
**Бомарше** 205.  
**Бородинъ** 211.
- Бортинскій** 65, 228, 290, 291, 357.  
**Брамсъ** 337, 342, 347, 357.  
**Браунмоллеръ** 347.  
**Браунигъ** 369.  
**Боскювъ** 264, 265.  
**Булаковъ** 228.  
**Буславъ** 243.  
**Бюловъ, фонъ** 173—175, 179—181.
- Ватеръ** 12, 14, 47, 48, 64, 74, 75, 81, 90, 99—101, 103—110, 179, 186, 200—202, 204, 206, 210, 212, 252, 274, 275, 278, 282, 300, 325, 327—329, 341, 342, 346, 349, 350, 352, 371, 384, 387.  
**Варламовъ** 41.  
**Василевскій** 193.  
**Васильевъ** 309.  
**Веберъ Карлъ-Марія** 47, 77, 95, 96, 212, 300, 316, 327, 328.  
**Вейль** 345.  
**Вейцманъ** 279.  
**Векки Ораціо** 186.  
**Верди** 3, 97, 98, 200, 297, 299, 356.  
**Верита** 170, 171, 173, 174.  
**Верстовскій** 41.  
**Вескъ-фонъ-Пютлингенъ** 339.  
**Виллаертъ** 1, 220, 225, 264.  
**Вильбуа** 230.  
**Вольмутъ** 344.  
**Винтерфельдъ** 263, 364, 388.  
**Витторія** 225, 264, 265, 270.
- Габриели, А.** 264.  
**Габриели, Дж.** 2, 50, 224, 225, 249, 264.  
**Гайднъ** 75, 212, 265, 275, 282, 331, 333, 360, 372, 378.  
**Галеси** 98, 316.  
**Галли** 171.  
**Галуцци** 227, 291, 305, 357, 377.  
**Гансликъ, I. А.** 335.  
**Гансликъ, Э.** 87, 334—350, 355, 365—369, 376, 379, 387.

*Гассе* 377.  
*Гауль* 342.  
*Гауптманъ* 285, 286.  
*Геббель* 204, 342.  
*Гевартъ* 342.  
*Гейеръ* 45.  
*Геллеръ* 342.  
*Гельмгольцъ* 251, 286, 350.  
*Гсидель* 209, 212, 213, 265, 266, 333, 362, 372.  
*Гензельтъ* 336.  
*Гербартъ* 353.  
*Гербертъ*, аббатъ 262.  
*Герольдъ* 51, 60, 70, 93.  
*Герцъ* 75.  
*Гёте* 40.  
*Гиллеръ* 48, 338, 342.  
*Глареанъ* 18.  
*Глинка* 1—161, 162—167, 168—174, 175—181, 182—189, 190—194, 195—198, 199—213, 228, 237, 261, 276, 288, 300, 303, 304, 309, 349, 357, 375, 376, 387.  
*Глухъ* 51, 65, 91—98, 103, 106, 108, 109, 200, 212, 275, 300, 328, 357, 372.  
*Гогартъ* 111.  
*Гоголь* 26, 137, 170.  
*Гомбертъ* 220, 225, 257, 264.  
*Гомеръ* 210, 212.  
*Гостинскій* 347.  
*Гофманъ* 137, 149, 203, 327.  
*Грелль* 244.  
*Гретри* 328.  
*Грибольдовъ* 182.  
*Гринъ* 211.  
*Гриммгарцъ* 371.  
*Гудимель* 1, 225, 264.  
*Гумбольдтъ* 342.  
*Гуммель* 336.  
*Гуно* 199, 200, 297, 316, 342, 346.  
*Гурилевъ* 41.  
*Гюго* 210.  
  
**Данте** 184.  
*Дарюмыжскій* 66, 74, 188, 289, 309.  
*Д'Альеръ* 75.  
*Делибъ* 342.  
*Демидовъ* 166.  
*День* 44, 64, 388.  
*Диттерсдорфъ* 328.  
*Донизетти* 71, 97, 200, 297, 299, 300, 346, 376.  
*Дрейшюкъ* 336.  
*Дома-отецъ* 301.  
*" сынъ* 342.  
*Дюпре* 342.  
*Дюфе* 228, 388.

**Евений**, митрополитъ 228.  
  
**Жаннекенъ**, Клеманъ 186.  
*Жоския-де-Пре* 1, 3, 50, 220, 223, 225, 249, 257, 264, 270, 355.  
  
**Заремба** 359.  
  
**Ивановъ** 182.  
  
**Иоаннъ**, Эрцгерцогъ 342.  
  
**Кавелинъ** 292.  
*Каде* 389.  
*Калдеронъ* 397.  
*Кариссимъ* 357.  
*Каччини* 103.  
*Кейдель* 381.  
*Керубини* 43, 69, 94, 95, 180, 228, 253, 300.  
*Кизветтеръ* 263, 362, 364, 388.  
*Климентій* 220, 223, 225.  
*Климентова* 193.  
*Климентъ-не-папа* 257, 264, 274.  
*Климовскій* 41.  
*Клоштокъ* 375.  
*Коммеръ* 263.  
*Корнель* 207.  
*Кунау* 322.  
*Куперенъ* 186.  
*Кусмакеръ* 263.  
*Кюи* 210, 350.  
  
**Лабинскій** 361.  
*Лавровская* 175, 309.  
*Лассо*, Орландо 14, 50, 213, 220, 223, 257, 264, 269, 270, 274, 355.  
*Лауреттинъ*, графъ 38, 346.  
*Лазнеръ*, Францъ 48.  
*Лейстелтринтъ* 389.  
*Лессингъ* 349.  
*Линдпайнтнеръ* 169.  
*Линдъ*, Жюни 342.  
*Листъ*, Францъ 12, 47, 48, 74, 80, 90, 169, 186, 209, 249, 252, 255, 274, 275, 278, 282, 328, 336, 342, 346, 349, 356, 357, 384, 387.  
*Любе* 345, 346, 375.  
*Луцка* 342.  
*Львовъ* 290.  
*Лядовъ* 178.  
  
**Маккартъ** 342.  
*Маренццо*, Лука, 50, 264.  
*Маркизио*, Барбара 296.  
*Маркизио*, Карлотта 296.  
*Марксъ* 247, 251, 272, 327, 331, 342, 350, 371, 372, 373.  
*Мартини* 248, 262.

*Марцелло* 712.  
*Маршперъ* 169.  
*Массимоноъ* 264.  
*Менюль* 69, 94.  
*Мейербергъ* 51, 64, 81, 97, 99, 103, 106, 199, 200, 209, 330, 341, 342, 349, 375, 387.  
*Мендель*, Германъ 247.  
*Мейндельсонъ*—Бартольдъ 3, 50, 90, 176, 224, 253, 323, 330, 348, 357.  
*Ментеръ*, Софія 175.  
*Меньшикова* 166, 170.  
*Мерелли* 295, 296, 309, 315, 316.  
*Мерли* 204.  
*Мерли* 170.  
*Метра* 361.  
*Моцартъ* 7, 50, 65, 66, 67, 70, 73, 76, 93, 94, 96, 98, 108, 168, 172, 180, 200, 205, 209, 212, 228, 249, 265, 275, 282, 300, 316, 328, 331, 333, 337, 341, 349, 355, 357, 376, 377, 378, 379.  
*Мошелесъ* 336, 342.  
*Мужанова* (Нессельроде) 346.  
**Наини** (Напино) 225, 270.  
*Направникъ* 309.  
*Несторъ*, преосв. 190, 192.  
*Никольскій* 309.  
**Оберъ** 70, 98, 205, 316, 342.  
*Оболенскій*, кн., Г. В. 191, 192.  
*Одоевскій*, кн., В. Ф. 391.  
*Окочеймъ* 13, 50, 228, 267, 389.  
*Опоре* 162.  
*Орловъ* 166.  
*Островскій* 206, 207.  
*Обфенбахъ* 51, 333, 342.  
**Павизелло** 171.  
*Палестрина* 1, 2, 50, 172, 220, 223—225, 229, 257, 264—266, 269, 270, 274, 291, 292, 355, 357, 362, 363, 373, 374, 389.  
*Парри* 205.  
*Патти*, Адольфина 297, 342.  
*Патти*, Карлотта 342.  
*Пери* 103.  
*Петрова-Воробьева* 191.  
*Петровъ*, О. А. 137.  
*Пий VI* 373.  
*Платонова* 166.  
*Платонъ* 358.  
*Потуловъ* 65.  
*Проске* 263, 264, 388.  
*Пушкинъ* 26, 45, 46, 111, 112, 121, 134, 138, 141, 157, 184, 185, 188, 196—198, 204, 205, 208.

**Радонезскій** 166.  
*Рамо* 372.  
*Ранке* 342.  
*Ранпортъ* 166.  
*Расинъ* 207, 264.  
*Рафаэль* 210, 225.  
*Раффъ* 48, 348.  
*Рейсхтеръ* 169.  
*Рейсманъ* 271, 345, 346.  
*Рейхъ* 387.  
*Риль* 355.  
*Римскій-Корсаковъ* 177, 178.  
*Роденбергъ* 342.  
*Роже* 342.  
*Россини* 172, 200, 299, 342, 356, 357, 375, 376, 379, 384.  
*Рубинштейнъ*, Антопъ 341, 342, 346, 348, 350, 355, 371, 372, 376.  
*Рудольфъ*, кронпринцъ 342, 365, 390.  
*Руссо*, Ж.-Ж. 343.  
**Саразате** 175.  
*Сарти* 171, 227, 290, 291, 305.  
*Святловская* 193.  
*Селтъ-Бивъ* 334.  
*Селтъ-Самъ* 342.  
*Скарлатти* 255, 357, 389.  
*Скрибъ* 204.  
*Софоклъ* 212, 352.  
*Споттини* 94.  
*Станіо* 296, 207.  
*Стасовъ* 5, 27, 37, 43, 65, 66, 80.  
*Стелловскій* 178.  
*Сулье* 301.  
*Суровъ* 4, 325—328, 350, 386, 387.  
*Сю* 391.  
**Тальбергъ** 75, 336.  
*Танпертъ* 247.  
*Теккерей* 111—113.  
*Тикъ* 204, 387.  
*Тимосвенъ* 322.  
*Толстой*, Алексѣй 184.  
*Тома* 316, 342.  
*Томашекъ* 335, 336.  
*Туль* 338, 340.  
*Турчанинова* 166.  
*Турчаниновъ* 228, 290, 291.  
*Тьеръ* 342.  
*Тээръ* 180.  
*Тютчевъ* 182.  
**Фавръ**, Жюль 342.  
*Фаччио* 170.  
*Фенелонъ* 265.  
*Фетисъ* 248, 263, 342, 388.  
*Филитти* 172, 173.  
*Фишеръ* 347.

Фольманъ 48.  
Форкель 248, 262.  
Франкль, Л. 338.  
Францъ, Робертъ 74.  
Фриденбергъ 340.  
Фуксъ 277.

Жозловъ 193.

Царинъ 170.  
Циприанъ 50.

Чайковский 275, 349, 359.  
Черти 75, 387.  
Чимароза 171.

Шапошникова 166.  
Шекспиръ 7, 204, 206, 207, 370, 397.  
Шенъ (Энгельсбергъ) 339, 340.

Шестакова 178, 191, 198.  
Шиллеръ 199.  
Шлегели, (братья) 334.  
Шмидтъ 342.  
Шопенъ 47, 282, 323, 336, 361.  
Шпиттъ 180.  
Шпрингеръ 223, 249.  
Штаръ 342.  
Штраусъ, Юганъ (младшій) 342.  
Шубертъ 265, 275.  
Шумлобъ 336.  
Шуманъ 43, 50, 66, 73, 77, 90, 95,  
98, 99, 176, 188, 204, 212, 237, 265,  
278, 282, 341, 347—349, 367, 375, 387.

Эркель 169.  
Этленъ 340.  
Эсхилъ 208, 352.

Янгъ 180.



# О Г Л А В Л Е Н І Е.

*Стран.*

Отъ редакціи . . . . .	V
Предисловіе М. И. Чайковскаго . . . . .	XXVI
Воспоминанія Н. Д. Кашкина . . . . .	XXVI

Глинка и его значеніе въ исторіи музыки . . . . .	1
Бенефисъ г-жи Опоре. „Русланъ и Людмила“ на сценѣ московской оперы . . . . .	162
„Жизнь за Царя“ въ Миланѣ . . . . .	169
По поводу выхода въ свѣтъ оркестровой партитуры „Русланъ и Людмила“. Глинка за границей и Галсъ фонъ-Бюловъ . . . . .	173
Михаилъ Ивановичъ Глинка . . . . .	182
16 сентября въ Смоленскѣ . . . . .	190
По поводу открытія въ Смоленскѣ памятника М. И. Глинкѣ . . . . .	195
Къ трехсотому представленію „Руслана и Людмилы“ . . . . .	199
Мысли о музыкальномъ образованіи въ Россіи . . . . .	214
Мысли о системѣ гармоніи и ея примѣненіи къ музыкальной педагогикѣ . . . . .	246
Историческій методъ преподаванія теории музыки . . . . .	260
О правильности въ музыкѣ . . . . .	280
Музыкальныя наблюденія . . . . .	288
Замѣтки о современномъ положеніи музыки въ Россіи . . . . .	303
Нѣчто о сужденіяхъ музыкальной критики . . . . .	319
Предисловіе переводчика къ книгѣ Ганслика „О музыкально-прекрасномъ“ . . . . .	334
Одинъ изъ противниковъ Ганслика . . . . .	362
Августъ-Вильгельмъ Амбросъ. Некрологъ . . . . .	386
Алфавитный указатель . . . . .	393